

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

Quaderni di Ateneo

14

Si ringraziano tutti coloro che hanno collaborato all'organizzazione e al felice svolgimento dei lavori delle tre giornate del Convegno, in particolare la dott.ssa Gianna Raffaele, la Fondazione "Carlo Levi" di Roma e il Centro "Carlo Levi" di Matera; si ringrazia, inoltre, il Settore Editoriale e Redazionale dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro per aver curato la presente edizione.

Il volume è stato realizzato con il contributo del Consiglio di Amministrazione dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, del Comune di Bari e dell'Istituto Fondazione Banco di Napoli.

Realizzazione: Settore Editoriale e Redazionale (Anna Ferrara, Annalucia Leccese)

Progetto grafico di copertina: Quorum Italia srl

Stampa: Pubbligrafica di Giuseppe Labianca

Aprile 2011

ISBN 978-88-88793-58-0



Intertestualità leviane

Atti del Convegno Internazionale

Aula Magna, Palazzo Ateneo, Bari
5-6 novembre 2009

Palazzo Lanfranchi, Matera
6 novembre 2009

Auditorium comunale, Aliano
7 novembre 2009

Settore Editoriale e Redazionale
2011

INDICE

AULA MAGNA, PALAZZO ATENEIO, BARI
5-6 NOVEMBRE 2009

<i>Presentazione</i>	
Silvana Ghiazza.....	11
<i>Introduzione ai lavori</i>	
Pasquale Guaragnella.....	15
<i>Nato a Torino presso Parigi. Percorsi identitari di Carlo Levi negli anni Venti-Quaranta</i>	
Marcella Marmo.....	22
<i>Le poesie dell'Orologio</i>	
Nicola Longo.....	44
<i>Levi e la Francia</i>	
Giovanni Dotoli.....	73
<i>«Non perdo la calma fra' ceppi o gli allori»: ambiguità metastasiane in Levi</i>	
Maria Pagliara.....	89
<i>La "lontananza" di Carlo Levi e D'Annunzio</i>	
Donato Sperduto.....	110
<i>Poesia e pittura nelle agende di Carlo Levi</i>	
Luca Beltrami.....	127

<i>La vecchiezza di Carlo Levi</i>	
Claudia Di Carne.....	157
<i>Natura e paesaggio nei versi di Carlo Levi</i>	
Gianna Raffaele.....	181
<i>I «mostri delle favole»: scritti da e su Alassio</i>	
Alberto Beniscelli.....	218
<i>«Colline senza nome»: paesaggio e memoria nelle poesie del confino</i>	
Bart Van den Bossche.....	252
<i>Cromografie: appunti per una semantica dei colori nelle poesie di Carlo Levi</i>	
Giulia Dell'Aquila.....	269

PALAZZO LANFRANCHI, MATERA
6 NOVEMBRE 2009

<i>Intervento di salute</i>	
Alfonso Pontrandolfi.....	305
<i>«Tornano a confortarmi le parole». Per una lettura psico- semiotica di alcune poesie di Levi</i>	
Giuseppe Mininni.....	308
<i>Sul metodo di conoscenza elaborato al confino: lo sguardo e il giudizio</i>	
Mimmo Calbi.....	325
<i>Variazioni intorno al ritratto di Dafne</i>	
Rosalba Galvagno.....	343

Carlo Levi incontra Francesco Rosi
Anton Giulio Mancino..... 368

«*Quasi felice*». *Note su una pagina inedita di Quaderno a cancelli*
Guido Sacerdoti..... 381

AUDITORIUM COMUNALE, ALIANO
7 NOVEMBRE 2009

Conclusioni
Giulio Ferroni..... 395

AUTORI DEGLI INTERVENTI..... 399

AULA MAGNA, PALAZZO ATENEO, BARI
5-6 NOVEMBRE 2009

Presentazione

Silvana Ghiazza

Questo Convegno nasce da un duplice ordine di considerazioni, apparentemente contrastanti, che si presentano a chi si accosti all'opera di Carlo Levi.

Da un lato vi è la straordinaria molteplicità di ambiti e di forme espressive in cui si esplica la sua attività intellettuale e artistica: pittore, scrittore, politico e, come dimostra la recente pubblicazione di una considerevole mole di testi poetici in gran parte inediti, anche poeta. Una ricchezza e varietà di interessi e di realizzazioni che ha del sorprendente e poggia sulla ben nota vitale energia leviana e sulla naturale disposizione a una duttile versatilità.

D'altro lato, costante e profondissima è la tensione all'unità, come forma *necessaria* e suprema di espressione; tensione di cui lo stesso Levi era profondamente consapevole e su cui più volte tornò, in numerose occasioni, affidando alla pagina scritta le proprie riflessioni a riguardo.

Vogliamo solo ricordare la famosa lettera a Giulio Einaudi, poi inglobata nella prefazione al *Cristo*, in cui così scriveva, legando strettamente poesia, pittura, riflessione teorica e scrittura narrativa all'interno di un processo creativo unitario: «Il *Cristo si è fermato a Eboli* fu dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*) per diventare infine e apertamente racconto [...]». In altri passi della medesima lettera, non riportati nella prefazione e conservati fra le carte della Fondazione Carlo Levi di Roma, ribadiva ancora più chiaramente: «[...] Unità del mondo e dell'uomo (unità che, se esiste, non può non essere in ogni momento, in ogni istante: nell'interno della parola, nella forma della frase, nell'origine stessa del pensiero e del sentimento[...]).[FL, busta 59, c. 7764]¹.

È questa unità profonda che attraversa e regge, cifra comune di identità, l'intera sua opera; questa unità è sottesa costantemente a tutte le diverse forme espressive.

Molteplicità e unità, dunque: sono i due poli entro cui si snoda l'intera vicenda intellettuale ed esistenziale leviana; poli strettamente e intimamente congiunti e intersecantesi.

Ecco perché, a nostro avviso, l'approccio naturale, più *naturalmente* corretto sul piano ermeneutico, è quello che si giova di una chiave di lettura intertestuale. Anzi, come ci è piaciuto sottolineare anche nell'intitolazione del Convegno, delle risorse di una molteplice intertestualità; ed ecco perché il sostantivo suona al plurale: *Intertestualità leviane*. Il plurale vuole indicare il tentativo di una rilettura dell'opera leviana secondo linee convergenti che tengano conto del suo carattere multiforme, poliedrico, multidisciplinare, in un'ottica però fortemente coesa, in cui l'interpretazione di un testo non può prescindere dagli stretti legami con l'universo più complessivo, in cui davvero *tout se tient*.

Intertestualità *interna*, innanzi tutto, alla produzione leviana, che stringe in una rete di rapporti dialettici, non sempre immediatamente evidenti ma sempre fortemente presenti e produttivi, le diverse linee lungo le quali si svolge l'attività artistica e intellettuale di Carlo Levi. I vari livelli – pittorico, letterario, politico, ma anche filosofico, antropologico – si intrecciano continuamente, si incrociano in nodi tematici più densi, in cui l'immagine o l'idea cresce e progressivamente si definisce, in varie modalità espressive, nel dipanarsi di un *unicum* che prende forma, via via, in un quadro, in una riflessione, nello spazio dei versi o in un brano narrativo: il che spiega, tra l'altro, la ben nota immediatezza creativa di Levi, la sua vena fluente e apparentemente irriflessa, l'assenza di un significativo *labor limae* nella sua scrittura – come nella sua pittura –. Questo *labor limae*, che pure esiste, non si svolge se non marginalmente nell'ambito della singola opera, ma attraversa, a nostro avviso, con un respiro ben più largo, tutta la sua produzione. Fondamentale diviene, allora, in chiave critica,

la ricostruzione trasversale di nuclei tematici e stilistici attraverso le diverse forme espressive. In tale ottica le poesie, realtà finora quasi del tutto ignorata dalla critica ma affatto secondaria sia per la mole che per la qualità dei testi, possono svolgere un ruolo importante per l'individuazione di nodi lirici che si svolgono poi in immagini pittoriche o in altre prove di scrittura; i versi leviani, raccolti in due volumi dati alle stampe in questi ultimi due anni², si può dire costuiscano una sorta di semenzaio tematico e lirico aperto ai più diversi attraversamenti creativi, in un intreccio fecondo con le varie modalità di espressione che furono proprie di Levi.

Ecco perché una delle linee portanti di queste giornate di studio consiste proprio nella scoperta delle potenzialità ermeneutiche presenti nei testi poetici e nello scandaglio della rete di interconnessioni esistenti fra essi e l'opera leviana nel suo complesso: vi saranno, infatti, relazioni che, partendo dall'analisi delle implicazioni tematiche e stilistiche presenti nei versi leviani, approfondiranno i rapporti fra scrittura poetica e scrittura narrativa, memorialistica, giornalistica, e ancora fra esperienza poetica e pittura, e impegno politico.

A questa linea di intertestualità interna se ne affianca un'altra che potremmo definire *esterna*, in cui l'ottica si allarga alle connessioni molteplici fra l'opera leviana e un contesto più ampio – nel tempo e nello spazio –. Si tratterà allora di indagare i rapporti esistenti fra i testi del Nostro e le testimonianze coeve, ma anche quelle più latamente riconducibili alla tradizione letteraria non solo italiana; ed anche qui le possibili linee di indagine sono molteplici, se si tiene conto della vasta e varia cultura di base di Levi, delle sue numerosissime frequentazioni, dei rapporti stabiliti con mezzo mondo che lo proiettano, a vari livelli, in un ambito internazionale assai ricco di sollecitazioni. Di questa vasta rete di possibili incroci, quando non addirittura di fonti dirette o indirette, attendiamo di avere notizie da alcune delle relazioni previste nella seconda giornata dei nostri lavori.

Nelle intenzioni degli organizzatori, il senso di questo Convegno e insieme la sua novità vuole dunque essere il

tentativo di rileggere, attraverso un approccio più ampio e dinamico, secondo una prospettiva multidisciplinare, un autore spesso etichettato e immobilizzato in definizioni univoche che si sono rivelate nel tempo inevitabilmente inadeguate; un autore la cui opera si presenta, invece, ancora suscettibile di nuovi e imprevisi esiti e ancora, dunque, interpella la critica. Opera aperta, insomma, a nuove possibili e fruttuose acquisizioni.

Anche la scelta di rendere itinerante il Convegno risponde, se si vuole, al desiderio di imprimere una sorta di dinamismo contestuale a queste giornate di studio; le prime tre sessioni, infatti, si svolgeranno a Bari, sede dell'Università che ha visto, in questi decenni, l'attività di numerosi autorevoli studiosi di cose leviane e in cui è stata recentemente condotta la ricerca che ha portato alla pubblicazione dei due volumi di poesie; i lavori si trasferiranno poi a Matera, città che si può dire costituisca in qualche modo la figura antonomastica di quel Sud scoperto e rivelato al mondo da Levi; e infine, attraverso i luoghi del confino leviano, il Convegno si concluderà ad Aliano, paese che ora conserva le sue spoglie.

La presenza, che qui vedo così numerosa: accanto a illustri nomi della cultura italiana, di tanti giovani mi pare l'augurio migliore per l'avvio di queste nostre giornate di studio, che porteranno certamente un contributo di approfondimento, di chiarezza e insieme stimoli per ulteriori spazi di riflessione e di ricerca.

Con questi auspici dichiaro aperti i lavori del Convegno e invito il prof. Guaragnella, qui anche in veste di delegato del Rettore, a porgere il saluto del Magnifico e a presiedere la prima sessione.

Grazie.

Note

¹ C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Donzelli, Roma, 2008. C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Wip, Bari, 2009.

² C. LEVI, *Poesie*, 2008; C. LEVI, *Versi*, 2009.

Introduzione ai lavori

Pasquale Guaragnella

Vorrei, per chi non fosse informato in dettaglio, dare – visto che a me per primo è stata data la parola – una rapida informazione sulla configurazione di questo Convegno, che come è stato detto è itinerante ed è organizzato in collaborazione con la fondazione Carlo Levi di Roma e il Centro Carlo Levi di Matera. Il Convegno si propone di avviare un nuovo campo di ricerche intorno all'opera di Levi, a partire dalla recente edizione delle sue *Poesie*, edizione curata da Silvana Ghiazza per i tipi della casa editrice Donzelli nel 2008. Si tratta di un'edizione che ha messo in luce un aspetto finora quasi del tutto ignorato dell'autore del *Cristo si è fermato ad Eboli*, suscitando notevole interesse nella comunità scientifica nazionale e ottenendo lusinghieri riconoscimenti da parte delle maggiori testate giornalistiche.

Questa è, dunque, un'occasione di particolare rilievo sia per il prestigio dei relatori, sia per la novità dell'impostazione critica, che vuole rilanciare interesse intorno a questa straordinaria figura di intellettuale dalle multiforme attività, utilizzando il metodo intertestuale e interdisciplinare, metodo in cui trovano spazio la dimensione letteraria, quella pittorica e prevalentemente quella saggistica e intellettuale.

Si tratta, come è stato detto, di un'intertestualità interna alla multiforme condizione leviana, ma anche esterna; intertestualità intesa come rete di possibili convergenze e rapporti con il contesto storico, artistico e letterario, che propone anche una dinamica, una circolarità delle idee che ritengo non vada sottovalutata.

A proposito della configurazione di questo Convegno, appare opportuno sottolineare un aspetto che mi è capitato di sottolineare anche in un altro Convegno, che si sta tenendo in questi giorni, sui Futurismi.

Noi abbiamo il piacere di avere colleghi che vengono dalle università di altre città. Ritengo che uno dei “vizi” dell’università che dobbiamo mettere alle spalle, sia stato il localismo e molta chiusura! Noi dovremo invece puntare, pur in una situazione finanziaria molto difficile, sullo scambio delle idee e sulla mobilità dei colleghi docenti, che significa confronto di esperienze diverse non solo di studio, ma anche di mentalità.

E a questo proposito università significa anche città; dietro le università ci sono le città: e allora perché non fare riferimento, adesso, alla vicenda di questo grande intellettuale che si chiama Carlo Levi, che ha fatto i conti con alcune importanti città. Vorrei partire dalla prima. Sapete che Carlo Levi è un torinese ed è tra l’altro – ce lo indica subito il suo cognome – di famiglia ebraica. Vorrei ricordare un articolo pubblicato dall’autore stesso sul quotidiano “La Stampa” di Torino nel 1955: «Torino è la mia città, vi sono nato, vi ho vissuto fanciullo e ho imparato le parole, i sentimenti, l’amicizia e le azioni degli uomini. Se un giorno, come spero, mi verrà di scrivere un libro sulla storia di questa città nei primi trenta anni del Novecento, non potrà essere che una autobiografia proiettata sulle cose e sulle persone. Non posso non mescolare e fondere con le immagini dell’oggi anche quelle per sempre fissate eternamente nel ricordo».

Tutto sommato, l’intertestualità è anche questa forza del mescolare le esperienze, ed è significativo che questo sentimento di nostalgia della propria città – nel caso di Levi, Torino – è l’esperienza principe che è stata vissuta da Levi giovane, quando fu confinato dal Fascismo. Aveva avuto notizia che sarebbe stato confinato in un luogo del Mezzogiorno; e, allora, in congedo dalla sua città – quel congedo che si esprime sempre con la parola fatidica “addio” – Levi (dall’edizione 2008 a cui ho fatto riferimento in apertura) scrive questo componimento:

Addio Torino, mia cara città,
noi ci dobbiam lasciare,
par che quest’oggi la romanità [fascista]

voglia condurmi al mare. [nel Mezzogiorno, sa dove sarà confinato]

Sarei felice se liberamente
dessi l'addio ai tuoi portici,
ma, ahimè, non vado a Nord né in Occidente,
vado in paesi classici.

Qui si può aprire minuziosamente una parentesi. Levi scriveva: «Vado, per me purtroppo, al Sud»

Ahi! Quelle aride terre sono piene
di ricordi antichissimi:
il Ciclope e Spaventa e le Sirene
Pisacane e i Lestrigoni;

su quelle spiagge naufragò Odisseo
coi compagni e i vascelli:
or ci si mandi un poco quest'ebreo
perché Circe lo muti in Cardarelli.

[...]

Addio Torino, addio cara città.

[...]

Quanto a questa presentazione del Mezzogiorno – «Devo andare purtroppo giù nel Mezzogiorno» – il sarcasmo di Levi si impunta su una rappresentazione del Sud che mette insieme il paese dei Lestrigoni e la terra di Polifemo e delle Sirene e, soprattutto, accomuna nell'immaginazione parodica il filosofo Bertrando Spaventa e Carlo Pisacane, segnalando che l'intento del regime fascista è quello di realizzare, per così dire, la metamorfosi dell'ebreo Levi nella figura dell'integrato poeta Cardarelli.

Ecco, quando sarà resa nota la destinazione del suo confino – quella Matera che in questi anni è diventata città internazionale per una serie di ragioni, non ultima quella di un film che ha fatto scalpore – Levi scrive:

In provincia di Matera
si dimentichi chi era:
sian le cinte di Grassano
i confini dell'umano.

[...]

Che sia bionda o che sia nera
ogni donna stia lontano
(per suo bene) da Grassano,
(per sua pace) da Matera.

Per concludere con un verso irridente, che però è sempre la
maschera della malinconia:

Chiuso dentro la ringhiera
il cappone cresce sano
nel paese di Grassano
in provincia di Matera.

Levi non avrebbe mai immaginato che molti anni dopo avrebbe scritto, in un articolo del 1952, molti anni dopo quel confino nel Mezzogiorno: «Chiunque veda Matera non può non restare colpito dalla sua espressiva e toccante dolente bellezza. Quando la vidi la prima volta era il tempo del fascismo, la segregazione in cui vivevamo ci apriva gli occhi sull'eterna segregazione contadina; quando la vidi ne fui affascinato e commosso e scrissi descrivendola le pagine più appassionate e più nere del mio libro *Cristo si è fermato ad Eboli*. Per me, sia che io ci vada, sia che io ci ritorni con il mio ricordo, Matera mi pare più di ogni altra un luogo vero, uno dei luoghi più veri del mondo, tanta è l'evidenza delle parole, dei gesti, delle condizioni umane, là vedi la rivelatrice espressività della vita.»

Su questa espressione vorrei fare qualche ultima riflessione che richiama il tema dell'amore declinato in tutte le sue forme, cioè l'amore per la vita. L'amore per la vita nella storia di Levi: molti dei suoi testi hanno al centro una figura di donna, con

atteggiamento e gesto particolare, peculiare; e ci sono versi che delineano un volto di donna, disegnano un ritratto in cui non è difficile riconoscere i tratti di alcune donne che hanno attraversato la vita di Levi. Su questo non mi soffermo perché probabilmente è una corda che questa mattina sarà intersecata, ma questa esperienza d'amore che ha un senso incrocia l'esperienza di reclusione a cui facevo riferimento prima; e Levi in una seconda esperienza di reclusione nel Mezzogiorno ha modo di svolgere il senso di una privazione insopportabile, nonché di insofferenza nei confronti della condizione carceraria.

Facciamo una rapidissima riflessione: l'amore di donna significa libertà e in maniera antinomica rispetto a questo sentimento della libertà, di prodotto indotto dall'amore di donna, c'è l'altra condizione in cui Levi ha scritto pagine memorabili, cioè la condizione carceraria che è una condizione esistenziale. Dirà così: «(...) Struggente appare a questo proposito spesso la lontananza delle donne amate, il vuoto di affetto in una condizione disumana». E poco lo aiutano le risorse della cultura.

Sembra che la poetica di Levi rispecchi talvolta l'attuale condizione giovanile: un sentimento di libertà o una condizione di oppressione; ma ci può essere la consolazione della cultura, di un corpus di libri che accompagni come una bussola l'esistenza.

Però Levi ci ricorda che talvolta la vita esprime un senso di distanza anche dalla cultura.

Vorrei, andando verso la conclusione, proporre la lettura brevissima di questi versi di Levi:

Darei Sant'Agostino
per un mazzo di fiori
e Rosmini e Gioberti
per un po' di colori,
Kant, Hegel e Plotino
per i bei cieli aperti,
Campanella e Platone
per un'alba fiorita;
lo Spinoza e Bacone
per un'ombra odorata:

ma per te, mia adorata,
darei tutta la vita.

Questo è un Convegno sulla intertestualità, e Levi è artista che è stato scrittore, poeta, pittore, prosatore: immaginate un po' il coacervo di intertestualità che si realizzano all'interno della sua opera!

Fu anche polemista e giornalista in qualche misura. E a questo proposito, sull'«Espresso», il 3 giugno del 1962, Carlo Levi polemizzava con le neo-avanguardie, quelle europee, e con il movimento artistico che si raccoglieva allora; e rievocando polemicamente le vicende del Premio Internazionale Formentor, in cui era risultato vincitore il giovane scrittore tedesco Uwe Johnson, Carlo Levi si esprimeva polemicamente; e vale la pena riproporre quest'ultimo passaggio testuale in cui Levi poneva il problema dell'espressione artistica, ovvero del linguaggio con il quale si esprime nei tempi moderni il rapporto tra Io e mondo.

Scriveva dunque Levi in questo intervento sull'«Espresso»: «Il punto di partenza implicito nelle discussioni all'interno della giuria del Premio Formentor, era che la rottura di ogni possibile rapporto fra l'uomo e la realtà sia da considerarsi senz'altro come il solo fenomeno importante e caratterizzante della nostra epoca, la rottura del rapporto tra l'Io e il mondo». Questo – dice polemicamente Levi – è l'orientamento della giuria del Premio Formentor e non poteva esserci altro atteggiamento fuori di quello e che quella condizione che in sé a tratti lo angoscia (perché quando c'è una rottura tra l'Io e il mondo, molte volte l'esito è un silenzio angosciante) è la condizione dei tempi moderni.

A questo proposito, ecco l'ultimo concetto su cui vorrei richiamare l'attenzione soprattutto dei giovani. A questo punto – diceva Levi – il rischio è la confusione, perché questo è un silenzio confuso, caratterizzato da una confusione concettuale e sentimentale; e qui Levi è icastico: la disgregazione totale, la rottura completa dei rapporti con la realtà e con se stessi non si supera se non risolvendola in un nuovo rapporto, in una nuova

unità, rifiutandola con un atto anche polemicamente rivoluzionario. Pretendere di esprimere la disgregazione del mondo, la confusione, l'alienazione in un modo disgregato, confuso e alienato non è, diceva Levi, che compiacimento, ornamento, falsificazione retorica.

Studiamo queste cose, studiamo Levi, rifiutando esattamente non solo la confusione, ma anche l'ornamento e la falsificazione retorica, perché lo studio – in questo caso la grande esperienza di Levi – serve esattamente a non farci complici e strumenti, come egli denunciava, di una condizione alienata e servile.

Allora qui si riconosce l'artista grande, che ha già dichiarato la sua condanna di una serie di esperienze che a suo avviso sono esperienze ornamentali.

Vorrei concludere dicendo che questo è un Convegno di studio che apre alle riflessioni e alle successive esperienze dei giovani, con la caratteristica che è quella da cui sono partito all'inizio: ci sono colleghi che vengono da altre università, da altre città, con uno spirito che contrassegna le differenze, ma soprattutto fa leva su tutte le intertestualità possibili per raccogliere quella lezione che Levi ci ha consegnato. Grazie.

*Nato a Torino presso Parigi. Percorsi
identitari di Carlo Levi negli anni Venti-Quaranta*

Marcella Marmo

*La scrittura in versi come elaborazione della dimensione
esistenziale*

Da studiosa di storia contemporanea che si è occupata di Levi come intellettuale politico, devo essere davvero grata agli organizzatori di questo Convegno per avermi dato, con l'ampia edizione delle *Poesie* e la preziosa indicazione di cercare passaggi intertestuali, l'opportunità di approfondire la vicenda dell'intellettuale *engagé* attraverso una nuova copiosa fonte, che permette di seguirne, negli anni, alcuni snodi fondamentali. La mia lettura è stata immediatamente catturata dai passaggi in cui erano rintracciabili aspetti identitari di Levi a partire dalla giovinezza, ovvero la percezione di sé nello svolgersi della vita, tra le relazioni più vicine e le sofferte esperienze politiche: dunque, le complesse tensioni privato/pubblico già cruciali degli intellettuali romantici,¹ che la scrittura leviana, ora quella lirica in versi, esalta ancora una volta in termini affascinanti.

Nella lettura della generosa edizione, se la prima impressione è che la poesia leviana accompagni essenzialmente una dimensione privata come canzoniere amoroso (e infatti solo una minoranza di questi testi trattano tematiche propriamente politiche), la prospettiva storiografica avverte come la stessa prioritaria dimensione esistenziale trovi quell'io turbolento che nella civiltà della crisi è poi alla ricerca del "noi". Per il giovanissimo studente di medicina, questa ricerca nasce nel primo dopoguerra, a partire, com'è noto, dall'educazione sentimentale vissuta nel sodalizio gobettiano – che sappiamo da Levi sempre ricordato, dallo scritto del 1933 sulla morte di Gobetti all'ultima intervista radiofonica del 1974, come la storia della sua generazione.² Un noi che non è da intendere, peraltro,

esclusivamente come gruppo politico, ovvero quel “partito degli intellettuali” di cui Levi fu militante libero, propriamente “gramsciazionista”³, nello svolgere l’input gobettiano del primo dopoguerra verso le possibilità di volta in volta nuove degli anni Trenta-Sessanta.

La tensione profonda tra “io” e “noi” si legge anche, apocalittica, in *Paura della libertà*, nella crisi di quella comunità sociale e culturale – certo da Levi nel 1939 idealizzata – che viveva della «contemporaneità dei tempi sui selciati delle piazze dei municipi ricche di storia»; ora, gli uomini sono ridotti alla «umanità silenziosa» della massa nella «grande città [...] incomprendibile, luogo di gente senza storia e senza ricordi»⁴. La crisi dell’appartenenza comunitaria sembra risolversi, peraltro, allorché lo sguardo del secondo dopoguerra sugli stessi luoghi tornerà a umanizzarli, con le stesse parole, ora di segno rovesciato: «la storia è presente», la «contemporaneità dei tempi» dà all’Italia urbana e rurale l’inesauribile sicurezza esistenziale della memoria, la grande armonia di «un volto che ci somiglia».⁵

Evidentemente sensibile al ciclo politico, la tensione io/noi nell’intermezzo tra le due guerre ruotava, d’altra parte, intorno al terremoto delle percezioni di spazio-tempo nel Novecento, lo snodo filosofico-esistenziale che, come sappiamo, segna profondamente Levi scrittore e di cui nelle poesie si trovano innumerevoli tracce. La mia scelta è andata ad alcuni componimenti intensamente attraversati dalla crisi e insieme dalla problematica identitaria, in “situazioni” politiche e personali pur diverse e distanti nel tempo: dalla giovanile, poco nota, *E domani si va sulla montagna!* del 1920;⁶ ad alcune, più rilevanti, poesie inserite da Levi nella raccolta *Poesie 1934-47*, rimasta inedita, ma oggi fonte ipertestuale fondamentale per seguire la cruciale esperienza, che dalla prima carcerazione perverrà alla scrittura del *Cristo*, com’è noto, nella situazione di nuovo confinario dell’inverno 1943-44; infine, alla percezione altamente drammatica del proprio percorso di vita, che si esprime nel 1948 in *Ciottolo*⁷, componimento, quest’ultimo, che

Levi destina all'autocensura escludendolo dalla programmata raccolta e anche dall'edizione delle *Poesie dell'Orologio*, eppure tra queste ultime trova, come vedremo, una formidabile collocazione.

Per avvicinarci ai testi, conviene dire anche preliminarmente che, se le indicazioni introduttive ai due volumi delle *Poesie* chiariscono bene come questa scrittura personale non prevedesse un pubblico, la stessa scelta di un'impegnativa lingua classicheggiante e di una disciplina spesso rigida della metrica e della rima indicano come Levi affidasse al suo frequente rimeggiare la funzione di ordinare la propria esperienza esistenziale, avendo come interlocutore essenzialmente se stesso, anche nella prevalente poesia d'amore. Lo stile classicheggiante fa dunque da argine al flusso più sofferente o comunque intimo/privato dell'esperienza, di cui urgeva scrivere in versi.

Il mio percorso nelle poesie può, quindi, cercare le tracce di una prima elaborazione della dimensione esistenziale all'incrocio con le istanze propriamente politiche, tracce che lo stesso Levi ha lasciato nelle sue rime: «la sua armatura arcaica mi sorregge», recita una delle poesie sul sonetto, scritte lungo la prima dura reclusione dell'aprile 1934.⁸ Procedimento intellettuale quanto psicologico per fronteggiare il fluire dell'esistenza, la scrittura in versi include, d'altra parte, la percezione identitaria. Essendo oggi l'identità italiana al centro dell'interesse storiografico, in termini problematici tra la storia propriamente politica, sociale e culturale,⁹ è interessante verificare come i confini tra questi approcci siano mal separabili anche nel caso di Levi. Nella vicenda di questo intellettuale inquieto della civiltà della crisi, le poesie ci aiutano a scoprire l'esule già prima del confino, per l'acuta percezione di essere in un altrove che gli appartiene intimamente e che il contesto di lesa cittadinanza renderà più intenso e drammatico.¹⁰ Sarà in buona misura l'identità problematica del pittore antifascista spaesato, che va e viene da Parigi – spaesato, dice Gobetti, al primo arrivo nel 1926 a Parigi –¹¹ a favorire, come sappiamo, la

comunicazione culturale d'eccezione lungo il viaggio del confino da Nord a Sud; a produrre il pensiero profondo di *Paura della libertà* sulla dimensione totalitaria coeva; a ridare voce alla speranza democratica tra la scrittura del *Cristo* e il mestiere intellettuale del dopoguerra, quando lo scrittore/pittore dei contadini meridionali diventerà il portavoce di una ottimistica nazionalizzazione culturale, aperta peraltro a «tutte le Lucanie del mondo». Nella fondamentale lettera a Einaudi, posta a introduzione dell'edizione del 1963 del *Cristo*, le straordinarie considerazioni sul giovane «così libero dal suo tempo [...] così da esso esiliato» da farsi contemporaneo degli umili con cui ebbe la ventura di vivere,¹² offrono un flash prezioso sulla dimensione esistenziale critica, feconda di creazione “poetica”, che ha preceduto la personalità olimpica dell'intellettuale *cult* dell'incontro tra Nord e Sud del dopoguerra. Prima che nella biografia di Levi i tratti di questa personalità olimpica venissero a emergere e a segnare la sua mitica capacità di comunicazione culturale, un io sofferente si esprime in molte poesie. Privilegiando per il mio intervento questo io sofferente, mi propongo di tenerne insieme diverse componenti: la percezione della crisi personale e il bisogno di contenerla attraverso la stessa scrittura poetica, le tracce identitarie, antiche o più mosse, che la dimensione spaesata non viene certo a nascondere.

L'identità nordica/antifascista, 1934

A fronte del copioso rimeggiare praticato sin dall'adolescenza, per la prospettiva storica sull'intellettuale politico del Novecento è fondamentale che Levi stesso abbia organizzato la raccolta *Poesie 1934-47*, a partire dal primo arresto: quando la reclusione aveva prodotto una crisi esplosiva della dimensione di spazio/tempo, quindi, la prima formulazione esplicita della poetica dell'arte contro il potere – come ricorderà ancora nel *Racconto della vita* del 1974 –,¹³ poetica che attraversa la pittura come la scrittura di Levi e che nel carcere di

Torino viene come scoperta. La prima poesia della raccolta (15 marzo 1934) enuncia la sfida, che nella carcerazione romana dell'anno seguente si esprimerà nel diario *Quaderno della prigione*, in un colloquio più lungo con se stesso:

Cervantes che io possa
come te ma con due mani
trarre da questi vani
ozi asciutta poesia.

L'ingegnoso cavaliere
è nato in una cella:
qualche opera bella
nasca da questa mia.¹⁴

Isolato dagli uomini mi volgo alle immagini, richiamo i ricordi di un passato che pare pieno di luce come a trovarvi una prova della vita, una certezza oggettiva che nulla nel presente mi potrebbe fornire [...] Tuttavia, in questo mondo che non è tale pure io vivo [...] io debbo dare tutto, ricostruire, cavandoli di dentro a me, i termini e le distinzioni, e, senza mattoni e calce, riedificare la città, e, riedificata, operosamente abitarla.¹⁵

Nelle lettere ai famigliari del drammatico maggio 1935 la metafora della città da ricostruire si esplicita nella pittura e in una grande storia della pittura che Carlo spera di potersi impegnare a portare avanti.¹⁶

Il gioco altalenante tra percezione della perdita e possibilità di reintegrazione attraversa un po' tutte le poesie del carcere, che Levi stesso collocava in testa alla progettata raccolta del 1946-47, e così la noia del presente e la fuga nelle età della vita,¹⁷ che nel diario del 1935 troveranno a loro volta parole articolate, fondamentali per seguire la genesi dei movimenti circolari del tempo de *L'Orologio*.

L'angoscia della vita che si perde va improvvisamente a un'impennata identitaria nei versi del 28 aprile del '34, a oltre

un mese di carcerazione, in forma di epitaffio *ad memoriam*, di essenziale ironia:

Qui Carlo Levi
giace, a Torino
presso Parigi nato.
Pace: il destino
di troppo brevi
diede al suo lungo fiato.¹⁸

«A Torino / presso Parigi nato»: l'identità nordica è propriamente politica, in questa immaginaria anagrafe del pittore torinese antifascista, che va e viene da Parigi sin dal 1925, e che nel 1934, privato della libertà dal regime al potere, sposta in Francia la sua città natale: come a rinnegare la cittadinanza nazionale, per proiettarsi su quella europea, che meglio si addice agli intellettuali antifascisti e specificamente al pittore dei "sei di Torino".¹⁹

«Per non cercando noi, noi ritrovare»: la montagna dell'ethnos piemontese, 1920

L'altera rivendicazione antifascista del 1934 va oltre i numerosi richiami alle radici torinesi e all'amata *forma urbis* delle architetture dello Juvara, che leggeremo a esempio negli scritti su giornali piemontesi intensamente affettivi degli anni Cinquanta – la stagione appunto delle identità rinnovate, grazie all'aprirsi finalmente del ciclo politico democratico.²⁰ Nei primi anni Venti, viceversa, era apparsa invecchiata l'identità dell'antica capitale, dove si parlava francese, ma la piccola borghesia aveva votato per Mussolini e la turba operaia era confinata in periferia, nello scritto del 1924 tutto sommato freddo *I torinesi di Carlo Felice*, commissionato da Gobetti per "La Rivoluzione liberale"²¹. Per questi stessi anni sono invece le

tensioni della scrittura in versi a restituirci una problematica identità nordica.

Precede l'antifascismo, ma è già del periodo delle frequentazioni gobettiane e può anticipare la sociologia critica dei «torinesi di Carlo Felice», una poesia che, a quanto pare, è tra le prime conservate e oggi fortunatamente edite: *E domani si va sulla montagna!*, del 1920, che richiama, con spiccata personalità, insieme aspetti identitari e una vivace tensione esistenziale io/noi. Per riprenderla nei passaggi essenziali, vediamo come il lungo e originale componimento racconti il rito identitario maschile/alpino della gita in montagna, con lo sguardo irridente del diciottenne studente di Medicina che frequenta a Torino la Società di Cultura, e dunque snobba «la montagna maschia tutta neve / [...] la montagna maschia tutta roccia»²² dell'*ethos/ethos* piemontese. Sulla meta elevata di pace e silenzio, i giovani intellettuali torinesi possono acutamente ironizzare:

Ne la montagna c'è tutta la forza
Che esulta in una sola direzione
A l'infinito, e non c'è più nel dubbio
Nostro vivente di contraddizione.

C'è la franchezza del «pensiero solido conciso [...] / Sano come la pietra in cui è inciso / Il pensiero chiaro che non soffre velo». Laddove, invece, «nel dubbio nostro vivente di contraddizione», immaginiamo in città,

Qui, amico, di retorica si vive.
Retoricheggi, Carlo, e ciò che pensi
Tu non esprimi. Ciò che dico è falso.
Solo è silenzio negli spazi immensi.

La tensione ironica verso questo vero *topos* popolare/borghese della razionalità concisa e della sana vita alpina nel «silenzio negli spazi immensi», lascia poi spazio alle tracce di sofferenza di questi giovani intellettuali, a loro volta

comunità che ha bisogno di coesione per vivere, che è alla ricerca di un’“anima”:

Ma qui siamo nel piccolo, e parliamo.
Ma qui c’è ancor la lampada ed il tavolo
Su cui la notte stupidi scriviamo.
Chè qui vive la nostra piccola anima.

L’anima che si cerca e non si trova
E si chiama e dispera, e piange persa.
L’anima che si crede fatta nuova
ad ogni svolta di strada diversa.

A fronteggiare l’insicurezza di un io/noi acerbo nelle possibilità in realtà ignote dei tempi moderni, viene nei versi finali l’eventuale recupero – enigmatico – dell’identità etnica intrinseca nella vita sociale:

Ma domani si va sulla montagna.
Per tacere e marciare e non pensare
A chi noi siamo: là sulla montagna
Per non cercando noi, noi ritrovare.

Quest’ultimo verso si può dire un passaggio acuto sulla tematica dell’identità, che nella vita corrente gli individui ritrovano senza dover cercarla, poiché l’identificazione viene a specchio di un *ethos* trasmesso dalla condivisione della cultura in cui si nasce.

Non a caso, la meta della gita in montagna, che il giovane del primo dopoguerra sembra rifiutare come ideologia del “carattere piemontese” in conflitto con la *vogue* intellettuale, resta, in realtà, una pratica niente affatto abbandonata dal *milieu* in cui Levi vive e si riconosce ancora a lungo. La biografia, cui Gigliola De Donato e Sergio D’Amaro hanno dato titolo *Un torinese del Sud*, attesta la vera passione familiare e amicale per la montagna: la madre di Vittorio Foa ricorda Courmayeur, il «villaggio alpino pieno di boschi, di camosci e di antifascisti»;

Giorgio Bocca parla del vero valore di quella comunità che si ritrova in montagna, «dove “le idee e l’amicizia erano dei beni esaltanti”, diceva Carlo Levi», probabilmente nel secondo dopoguerra.²³

Il monte metafora della parte segreta introversa

Nel fluire della dimensione lirica che le poesie leviane ci restituiscono, «la montagna maschia tutta neve» del 1920 trova un passaggio intertestuale interessante in una poesia del marzo 1935, lungo quell’“intermezzo” tra le due reclusioni, che anche in altre rime esprime la forte tensione tra l’amore per una donna, che lo porta nella vita, e l’impressione di solitudine, perdita, chiusura, lontananza di Carlo. È un versante esistenziale, sicuramente aderente a quello politico di un antifascismo quanto mai minoritario, perseguitato e incapace di ricostruire nell’esilio una comunicazione sociale aperta. La poesia molto bella racconta la relazione tesa tra i due amanti, nello snodo tra il chiudersi di lui e la capacità della bella di sedurlo:

Il tempo è come un monte
compatto e chiuso nei ghiacci:
aspetto che tu mi chiami
e sciolga col fiato quei lacci.

Tu balli e ti volgi, varia
come l’ombre sulla tua fronte
fatta di riccioli, d’aria
bionda, di bosco e di fonte.

Dura la morte precaria
ristretta agli attesi richiami
finché tutto s’apre: m’abbracci
e mi dici che m’ami.²⁴

Il gioco amoroso ha dunque dovuto sciogliere una resistenza ad accogliere la tenerezza, che l'autore eccelso di autoritratti sofferenti racconta, pur in questa poesia positiva, con espressioni alquanto cupe: la «morte precaria» che fronteggia i pur attesi richiami; la vita come «un monte compatto e chiuso nei ghiacci». La dimensione esistenziale/filosofica di un tempo della propria vita, in realtà bloccato, perché chiuso al fluire degli affetti, un paesaggio addirittura di ghiaccio – che al poeta del 1934 può venire evocato dalla familiarità con il paesaggio alpino, si staglia netta nei versi, che trovano poi le parole sciolte della bellezza femminile colorata, della natura dolce di bosco e di fonte. Però, la poesia sull'amore che svola e cattura si è aperta con una rappresentazione particolarmente dura di sé, della sua struttura caratteriale rigida e autoreferenziale, protesa verso un'altezza che è lontana dalla vita.

Questa struttura sotterranea arroccata si sarebbe svolta diversamente tra l'esperienza comunicativa coinvolgente del confino e i «sette anni di stragi e di guai» della guerra, che avrebbe evocato la prefazione del 1946 a *Paura della libertà*. Nel percorso attraverso parole e immagini, la particolare autopercezione del 1934 come un monte ghiacciato ci richiama le parole molto ricche con cui Natalia Ginzburg avrebbe ricordato l'incontro con Carlo a Firenze nel 1944. Lui le parve un'altra persona:

In passato egli sembrava dimorare o su vette di montagne, o negli abissi marini. Era stato lontano e diverso dalla gente che camminava per strada. Adesso, sembrava mescolarsi alla gente [...] non avrei dovuto stupirmene, dato che le sventure di guerra avevano operato trasformazioni in ognuno [...] al suo desiderio di stravaganza era venuto ad accoppiarsi un desiderio di rassomigliare a tutti.²⁵

Gli anni di Firenze sono, infatti, uno spartiacque nella biografia di Levi per l'intensa socialità politica/intellettuale che la Resistenza riapre anche per l'ospite clandestino della casa di Piazza Pitti,²⁶ dove tra il dicembre 1943 e la primavera 1944, nella situazione “confinaria” che produce pensiero profondo,

arriverà, non a caso, la scrittura del *Cristo*. Memoria distillata dell'estraniante viaggio nel Sud di otto anni prima, ma ottimista nella cruciale svolta del '43: la scrittura come «una difesa attiva che rendeva impossibile la morte».²⁷

Il germoglio sotto la scorza

La scrittura confinaria del *Cristo* riceve oggi una particolare attenzione negli studi, per l'intrigante analogia con altre scritture antropologiche della diversità culturale, che si giocano tra comunicazione e traduzione,²⁸ distanziandosi dunque definitivamente dalle letture del bestseller sul Sud del 1945 in chiave di realismo etnografico, ovvero politico.

Nella raccolta delle poesie che Levi progetta intorno al '46, non ci sono pressoché testi dei mesi di piazza Pitti, ma alla scrittura confinaria ci avvicinano, per cronologia e non solo, i nove componimenti che Levi stesso aggregò, come *Il bosco di Eva*. Si collocano tra fine settembre e metà novembre – mesi cruciali com'è noto per l'Italia attraversata dopo il ciclone dell'armistizio dalla doppia occupazione militare e, quindi, dall'organizzazione del CLN. Carlo, che fin dal '42 ha riattivato relazioni politiche, partecipando alle riunioni di fondazione del Partito d'Azione e ha subito tre mesi di arresto tra aprile e luglio del '43, dopo l'8 settembre vive in semiclandestinità ospite di amici intellettuali, tra Firenze e le colline di Fiesole. Se l'intensa socialità di questi anni fiorentini si esprime nella stessa ricca pittura di ritratti, che insieme a straordinari quadri di natura morta e al saggio *Paura della pittura* vedono il pittore al clou della sua creatività,²⁹ nelle poesie dell'autunno del '43 la dimensione esistenziale lascia tracce importanti di un senso di morte che viene dalla più lunga percezione di solitudine nella vita e che gli anni di guerra certo hanno acuito.

Nella sequenza per contrasto della natura e della morte incombente, che si svolge in termini più o meno drammatici, si può dire che il rombo della guerra arrivi da lontano a turbare una

vita per lo più vegetale, una natura protettiva tenuamente colorata.³⁰ La dominante percezione vegetativa del proprio vivere trova una complessa elaborazione nella prima poesia del gruppo, *Bosco di Eva*, che apre a mo' di idillio su un paesaggio boschivo, e viene, quindi, al nodo consueto della vita che si perde, sottraendosi al richiamo dell'amore:

Nel bosco pieno di ciclami
scherza il sole con gli uccelli,
si stendono trepidi i rami
sullo scosceso verde.

Tu vuoi ch'io rinnovelli
la mia vita che si perde
e ai tuoi dolenti richiami
metta nuove foglie.

Una donna in questo bosco
i fanciulleschi sentieri
cercava: i ciclami di ieri
le suggerivano amore

forse, ove io senza voglie
giaccio al sole ottobrina
e quello che pur conosco
abbandono al destino.³¹

Nelle ultime due strofe, l'ambiente boschivo dove l'io inerte ha trovato rifugio dalla guerra minacciosa, diventa lo spazio/tempo di una più enigmatica fuga sotterranea, in luoghi oscuri e nel silenzio degl'inferi:

Tra i rami portan l'ore
un rombo di mine e di guerra
ma un muro di foglie chine
pel vento mi cela alla terra.

Celato rimango, come

un germoglio sotto la scorza
dell'albero, che una forza
oscura apre in silenzio.³²

Questa poesia del 15 ottobre 1943 fa, dunque, da rilevante intertesto al passo molto famoso del *Cristo*, che, appunto nei mesi seguenti, Levi scriverà rievocando la morte di un contadino, nel quale analogamente un sé interiore misterioso prende il sopravvento sulle percezioni reali della casa dove il drammatico evento si svolge e il rito di separazione ha i suoi attori. Nel racconto della morte che è nella casa contadina, la percezione già forte della poesia sui confini ambigui tra la materia inerte e vitale – nella polarità tra il celato e il silenzio, le forze oscure e il germoglio – si arricchirà dell'afflato di «una felicità immensa [...] il senso fluente una infinita pienezza»: esplicita evocazione, secondo la lettura del *Saggio su Carlo Levi* di Gigliola De Donato, di quell'«indistinto originario» che *Paura della libertà* aveva detto «comune a tutti gli uomini, natura di ogni aspetto del mondo [...] memoria di ogni tempo del mondo».³³ Nell'analisi di De Donato, la pienezza di «essere entrato nel cuore stesso del mondo» dice il recupero di un tempo perduto, idea forza del mondo leviano che potrà riaprirsi alla storia dopo la crisi del Levi decadente degli anni Trenta/Quaranta.³⁴ Evitando le etichette e le interpretazioni per fasi³⁵ della vicenda dell'intellettuale politico, da storica, avverto come il diverso svolgersi della metafora della vitalità arborea che si cela alla terra trovi, nella lirica dell'ottobre '43, la sua corrispondenza esistenziale nitida con la scelta della semiclandestinità del dopo 8 settembre. All'immagine del silenzio e della vita annidata nel chiuso dell'albero mentre sulla terra la guerra imperversa, fanno da intertesto alcuni bellissimi quadri di funghi dipinti in quei mesi, natura morta parassita del bosco: la poesia e questi quadri richiamano la sospensione del tempo che nell'esperienza di guerra è dimensione ricorrente,³⁶ ma raccontano propriamente la percezione di separatezza di Levi nella semiclandestinità, rispetto alla possibilità pur esistente di

entrare nelle formazioni partigiane che lo stesso giovane Partito d'Azione organizzava. Il tema lirico della natura protettiva, svolgendosi nel rifugio esistenziale di una nicchia per l'esistente, trova il suo versante politico nella scelta di Levi di restare nascosto durante l'occupazione nazista di Firenze. Antifascista non combattente, a differenza dei molti giellisti seguaci di Lussu e Rosselli – antimilitarista la sua famiglia nella guerra di venticinque anni prima –, nel '43 Levi fa la scelta dell'intellettuale puro: prende la penna e non il fucile. I versi malinconici di *Bosco di Eva* anticipano la separatezza che nella casa di piazza Pitti ispirerà la scrittura confinaria del Cristo: racconto antifascista di un'esperienza liminare nel Sud del 1935, percepito – da Levi *nato a Torino presso Parigi* – come oscuro mondo primigenio, secondo una sensibilità che lo stesso confino lucano aveva lasciato decantare in *Paura della libertà* e che torna nella fuga esistenziale del «germoglio sotto la scorza». La scrittura confinaria che vuole consegnare all'umanità la memoria della grande esperienza del viaggio nell'arcaico, mentre la Resistenza ormai è partita e la guerra si sta vincendo, include, alla fine del *Cristo*, la speranza politica nell'autonomia del comune rurale, che è già nel programma di Giustizia e Libertà e poi del Partito d'Azione, e che tornerà centrale nei discorsi dell'intellettuale meridionalista almeno a tutti gli anni Cinquanta.³⁷

Il monte che frana

L'io/noi inquieto che mi sono qui proposta di rintracciare nei versi leviani, tra dimensione esistenziale e istanze politiche, trova un'espressione particolarmente drammatica in un componimento del 1948 che Levi esclude dal gruppo delle nove *Poesie dell'Orologio*, pubblicate nel marzo del 1950 in "Botteghe oscure", ad accompagnare l'imminente edizione dell'ambizioso romanzo sterniano/proustiano. Non a caso, nella prima ampia pubblicazione a cura di Silvana Ghiazza, *Ciottolo*

trova posto per l'appunto immediatamente prima del gruppo curato da Levi nel 1950, versi ora a commento di passi del libro, ora dell'io interiore caotico che incrocia continuamente gli esterni de *L'Orologio*. Le escluse rime di *Ciottolo* richiamano il «detrito della memoria» di *Non sei nel libro, non nell'Orologio*,³⁸ di cui nel nostro Convegno ci parla Nicola Longo. La prima immagine è infatti la frana:

La frana mi tolse dal fianco
del monte staccato³⁹ sul letto
bianco del ruscello
in un tempo così lontano
che è perduto alla memoria.
Piogge d'autunno e geli
innumerabili, piene furiose
mi trascinaron per secoli a valle.
Al principio della mia corsa
parevo un piccolo monte
aspro di creste e di spigoli duri
ma tanta acqua è trascorsa
che son diventato un altro.
Rotondo ora, morbido e liscio
sul fondo del fiume, nel piano
dove brillano le città
(la mia impassibile rotondità
fatta è di tutti i passati dolori)
mi avanzo alla foce del mare.

In questa poesia del 23 ottobre 1948, dunque, l'intensità della memoria incalza una originale quanto dolorosa rappresentazione di sé cui Levi perviene: della propria vita a metà strada – a 46 anni – come metamorfosi di una materia inanimata, propriamente un'erosione, dalla compatta montagna già ricorrente nel suo rimeggiare, all'insignificante ciottolo che avanza verso una foce del fiume, che viene detta del mare.

Un lapsus psicoanalitico, per inversione del rapporto mare/fiume, cioè madre/figlio? Per restare al taglio politico della biografia di Levi, il mare sembra essere per antonomasia il mare

del Sud: quel Mezzogiorno dove già il regime nel '35 lo aveva confinato⁴⁰ e dove, nel '48, il successo del *Cristo* lo portava bensì a nuove stagioni di impegno politico-intellettuale, tuttavia smussato a fronte del duro antifascismo tra Torino e Parigi. Se una lettura di *Ciottolo* come percezione ambivalente dei propri stessi successi si addice al percorso dell'intellettuale spaesato, impegnato negli anni de *L'Orologio* nel forte discorso di antipolitica circa il ritorno al potere dei partiti "luigini", la poesia traccia un più profondo percorso personale critico. Il dolore è immediato nell'avvio, che non parte con una similitudine come nei versi del 1935 già letti, «il tempo è come un monte», ma attraverso l'identificazione brutale con la materia della montagna che frana, lo stacca, rovina. Dolorosa è l'evocazione di uno spazio/tempo originario (il primo letto del ruscello perduto alla memoria), e altrettanto quella, dilatata all'infinito, di un susseguirsi di geli di piene di frane che lo hanno in qualche modo violentato e snaturato. *Ciottolo* fa riconoscere una biografia di esule di là dalla stessa vicenda del confino, passata dalle tensioni esistenziali del giovane altero che abbiamo già letto (il piccolo monte è aspro di creste e spigoli duri, via via aggrediti dall'acqua...), all'angoscia della deriva, approdata a un'età matura che ha condensato in sé tutti i dolori della vita.

Di particolare interesse è il polisenso che nell'esordio va alla metafora della nascita, dietro la frana che si stacca dal monte, ovvero dal «fianco materno del monte»⁴¹. Se la variante svela la metafora e addolcisce l'immagine di una scena primaria traumatica, il più brutale «mi tolse dal fianco/dal monte staccato», trova un possibile intertesto nel passo di *Quaderno a cancelli*, in cui alla memoria di Levi bendato affluisce un flash di probabili racconti di famiglia sulla gravidanza di sua madre, e sulla nascita col forcipe:

[...] una donna camminava in un autunno dell'inizio del secolo, vagamente pensando al bambino che portava nel suo grembo, e che tra poco sarebbe nato, una notte di novembre, alle una meno un quarto

(con il forcipe) (origine forse del rifiuto di ogni autorità esterna, di ogni violenza paterna e benefica, del piacere dell'autonomia).⁴²

Esito di una nascita come distacco traumatico dal corpo materno, alla percezione della vita come misera riduzione a *ciottolo*, possiamo associare, infine, un'ultima inquietante citazione di *Quaderno a Cancelli*, nel momento della più dura crisi esistenziale dominata, siamo nella vecchiaia di Levi, da un'incomprensibile *Futilità*. La parola "ciottolo" (molto rara nella scrittura leviana, a fronte della più consistente 'pietra') ricorre in questa poesia senile come possibilità arcaica che giace nelle stratificazioni geologiche più profonde, residuo di pietra lavorata nei secoli da fiumi preistorici:

Sui colli da ogni parte, se scavi
[...] ogni pietra è un frammento di qualcosa
il cui nome si è perduto
[...] Ma se scavi ancora
ancora sotto dove non ci sono più
nemmeno i morti
né i più antichi avi dei più antichi morti
e non trovi che terra non cotta e silice e rocce
e sabbia o ciottoli o residui di glaciazioni
troverai forse la Futilità?⁴³

Diversamente dalla poesia del '48, che evocava un movimento progressivo, dal monte verso il mare, nel contesto esistenziale del '73 il tema dominante è la stasi: una situazione ormai di stallo, di vana sospensione. Lì il ruscello ha un letto bianco e le città brillano, la luce illumina il percorso, qui domina l'oscurità. Nel '48 Levi si percepisce come un ciottolo ormai insignificante, un sé ridimensionato dalla vita; un quarto di secolo dopo è divenuto

[...] un sé stesso liquefatto, sanguificato, sudorizzato, un sé stesso che si è steso nel concavo della terra, nel cavo dei buchi, nel negativo

delle forme, per riempirle, e nel quale anche il suo corpo immerso rischia di dissolversi.⁴⁴

Con queste immagini di annullamento dell'individuo nella terra primigenia, la sopraggiunta vecchiaia concludeva per Levi quella fuga delle età della vita che veniva già evocata con angoscia nell'esperienza cruciale della prima carcerazione. Di questa fuga, negli anni delle battaglie politiche/antipolitiche pure appassionate dell'intellettuale impegnato, il ciottolo che si perde nel mare confessa un percorso di delusione profonda: che – alla nostra sensibilità di storici – si fa leggere certo in relazione alla crisi delle attese libertarie della Resistenza, quando di nuovo si andava complicando la politica come dimensione esaltante dell'io/noi.

Note

¹ M. ISNENGI, *A egregie cose...*, in M. ISNENGI, E. CECCHINATO (a cura di), *Fare l'Italia. Unità e disunità del Risorgimento*, Torino, Utet, 2008, pp. 53-59; P. GINSBORG, *Romanticismo e Risorgimento: l'io, l'amore, la nazione*, in A.M. BANTI, P. GINSBORG (a cura di), *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, (*Storia d'Italia*, Annali, 22), pp. 5-68.

² La storia del sodalizio gobettiano e la ricezione dell'eredità di Gobetti sin dagli anni Trenta sono ben ricostruite da M. GERVASONI, *L'intellettuale come eroe. Gobetti e le culture del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000. Per un profilo d'insieme dell'intellettuale politico, mi permetto di rinviare a M. MARMO, *Riletture di Carlo Levi*, in *Carlo Levi: riletture*, "Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali", n. 53, 2005.

³ Ormai si utilizza per Levi la categoria coniata da Dino Cofrancesco a proposito del *Mite giacobino* di Alessandro Galante Garrone: cfr. D. BIDUSSA, *Prima di Eboli. La riflessione civile e politica di Carlo Levi negli anni del fascismo e dei totalitarismi*, intr. a C. LEVI, *Scritti politici*, Torino, Einaudi, 2001, p. VIII.

⁴ C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1946, p. 116.

⁵ I successivi svolgimenti del riferimento identitario comunitario si seguono in M. MARMO, *L'Italia dei valori premoderni*, in G. DE DONATO (a cura di), *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, Roma, Donzelli, 2008, p. 63.

⁶ C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009 (Collana *meminisse Juvabit* Fondazione Carical), p. 76.

⁷ C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Roma, Donzelli, 2008, p. 279.

⁸ *Ivi*, p. 22.

⁹ M. MARMO, *L'Italia dei valori premoderni*, pp. 59-60.

¹⁰ D. BIDUSSA, *Prima di Eboli...*, pp. V-XXXIII.

¹¹ Leggiamo tutta la sofferenza della separazione da Torino e il peso della memoria nel ricordo degli avi «incatenati a questa terra [...] non si può essere spaesati»: *Commiato*, “Il Baretto”, 16 marzo 1926 (cit. in D. Bidussa, *Prima di Eboli...*, p. VI). Nel passaggio di Gobetti è evidente la percezione psicologica e insieme politica di uno sradicamento innanzitutto dall'*ethos* della terra dei padri, componenti che aiutano a distanziare anche per Levi le letture dell'intellettuale decadente nella civiltà della crisi.

¹² C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1963, p. XIX.

¹³ Cfr. l'intervista radiofonica a Walter Mauro riedita in C. LEVI, *Un dolente amore per la vita. Conversazioni telefoniche e interviste*, a cura di L. Lombardi Satriani e L. Bindi, Roma, Donzelli, 2003, p. 66.

¹⁴ C. LEVI, *Poesie*, p. 7.

¹⁵ Il testo di un *Quaderno della prigionia*, rimasto tuttora inedito nella sua interezza e conservato presumibilmente nel fondo di Pavia, si diffonde sul tema della memoria e anticipa i giochi esistenziali del tempo poi com'è noto ricorrenti, da *L'Orologio* a *Quaderno a cancelli*: «Ma posso realmente parlare di un passato, di un presente, di un futuro? Tutto è qui ristretto in un punto: sono rotte le leggi e l'idea stessa del tempo [...] A qualunque oggetto mi volga, mi si palesa senza corpo, le cose stanno là, una vicina all'altra, in una pallida contemporaneità. Ripensare ad esse è come accingersi, senza ramo d'oro, a un viaggio nei paesi grigi dei trapassati: dove non è mai giorno né notte, ma un eterno crepuscolo, e non v'è spazio reale [...] Mi parve altra volta che la prigionia fosse quasi un ritorno all'infanzia [...] Ma può dirsi che vi sono tutti i segni della vecchiezza [...] Pure vi si può trovare il mondo della giovinezza: dello spirito che è ancora

tutto potenza, e non può sopportare alcuna determinazione, che sta tutto in sé e fugge dalle cose». Cito da G. DE DONATO, *Condizione carceraria e mito della rinascita*, in *Carlo Levi al confino 1935/36*, numero speciale di “Basilicata. Rassegna di politica e cronache meridionali”, 1986, 3, pp. 39-40. Di questo prezioso scritto (già parzialmente citato da Aldo Marcovecchio, che lo aveva avuto in visione dallo stesso Levi nel 1967 per il suo contributo all’omaggio all’autore di “Galleria”, fascicolo speciale dedicato a Levi), parla anche Maria Antonietta Grignani nella introduzione a C. LEVI, «È questo il “carcer tetro”?». *Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di D. Ferraro, Genova, Il melangolo, 1991, p. 14.

¹⁶ Dalla lettera ai famigliari del 19 luglio 1935, ivi, pp. 129-30.

¹⁷ «[...] Tal, prigionie, mista / di vuoti e fermi inganni / è la vecchiezza», 20 marzo 1934. 23 marzo: «fissati si vive al passato / privi di vita presente» (C. LEVI, *Poesie*, pp. 11-12).

¹⁸ Ivi, p. 26, 28 aprile 1934.

¹⁹ Il gruppo (1929-1931) è fortemente influenzato dalla Scuola di Parigi e, pertanto, attaccato come cosmopolita ed estraneo a una supposta tradizione pittorica italiana, cfr. G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, in *Carlo Levi: riletture*, p. 78.

²⁰ Cfr. le numerose riedizioni in *Le mille patrie*, riprese da M. MARMO, *L’Italia dei valori premoderni*, p. 70 e ss. Per l’identità torinese vedi in particolare: *Periferia di Torino* (“La Nuova Stampa”, 23 agosto 1955), in C. LEVI, *Le mille patrie*, p. 75; Torino 1911, (“La Nuova Stampa”, 16 maggio 1961), ivi, p. 83.

²¹ Riedizione in C. LEVI, *Scritti politici*.

²² *E domani si va sulla montagna!* (1920) in C. LEVI, *Versi*, pp. 76-77.

²³ G. DE DONATO, S. D’AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, pp. 21-22.

²⁴ 10 marzo 1935: C. LEVI, *Poesie*, p. 37.

²⁵ N. GINZBURG, *Ricordo di Carlo Levi*, “Corriere della Sera”, 8 gennaio 1975, ripreso nell’esergo a C. LEVI, *La strana idea di battersi per la libertà. Dai giornali della liberazione (1944-1946)*, a cura di F. Benfante, Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2005.

²⁶ Cfr. l’ampia ricerca che rielabora la tesi di dottorato presso l’Istituto Universitario Europeo, di F. BENFANTE, «*Risiede sempre a Firenze*». *Quattro anni della vita di Carlo Levi (1941-1945)*, in P.

BRUNELLO, P. VIVARELLI (a cura di), *Carlo Levi. Gli anni fiorentini*, Roma, Donzelli, 2003.

²⁷ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, p. XVII.

²⁸ Per i rilevanti contributi antropologici dell'ultimo ventennio su *Cristo si è fermato a Eboli*, rinvio alla rassegna curata in M. MARMO, *Riletture di Carlo Levi*, pp. 35-40.

²⁹ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud*, pp. 150-155; G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconosclasta*, pp. 78-83, 102-103.

³⁰ Ad esempio: «Felci e castagni, sole / pallido tra le fronde / azzurre di nebbia, forse / son questi gli ultimi giorni? // [...] Odor di terra e di funghi / foglia che pendi a un filo / di ragno dorata, verde / eternità vegetale // siamo dunque giunti all'Ilo / dei tempi, ove non vale / volgere i pensier lunghi / a quello che si perde?», 21 ottobre 1943, C. LEVI, *Poesie*, p. 139.

³¹ *Bosco di Eva*, 15 ottobre 1943, *ivi*, p. 137.

³² *Ibidem*.

³³ G. DE DONATO, *Saggio su Carlo Levi*, Bari, De Donato, 1974, p. 97.

³⁴ Secondo la pertinente citazione della lettera a Einaudi del 1963: «drammatica e pericolante liberazione [...] nera adolescenza dei secoli pronti ad uscire e a muoversi, farfalla dal bozzolo», *ibidem*.

³⁵ Lettura secondo la quale, alla prima istanza gobettiana all'azione, passando per la crisi esistenziale/decadente che si esprimerebbe in *Paura della libertà* e nello stesso *Cristo*, Levi approderà alla riscoperta della storia grazie all'incontro con la democrazia reale della Resistenza e della Repubblica, cfr. M. MARMO, *Riletture di Carlo Levi*, pp. 21-22.

³⁶ Per la più ampia letteratura sulla dimensione esistenziale lungo la Grande Guerra, cfr. E. LEED, *Terra di nessuno*, Bologna, il Mulino, 1985 (ed. inglese 1979); D. LEONI, C. ZADRA (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, il Mulino, 1986.

³⁷ Cfr. la discussione a più voci *Discutendo di autonomia, da Carlo Levi a oggi*, in *Carlo Levi: riletture*.

³⁸ «Non sei nel libro, non nell'Orologio / non sei nel tempo smarrito / del bosco nero, ché forse / qui c'è solo il detrito / della memoria, e l'elogio / senza rimedio, dell'ore trascorse» (C. LEVI, *Poesie*, p. 283).

³⁹ Diverse varianti si segnalano per il sofferto esordio di questa poesia dura di memoria della vita, in data 23 settembre 1948: 1)

cassato il titolo *Ciottolo*; 2) l'immagine della frana per la nascita viene resa esplicita: «la frana mi tolse dal grembo»; 3) un'altra variante addolcisce la nascita come frana: «la frana mi spinse dal fianco / materno del monte», cfr. C. LEVI, *Poesie*, p. 279; C. LEVI, *Versi*, p. 125.

⁴⁰ Prigione secondo periodo, 26 maggio 1935: «Addio Torino mia cara città / noi ci dobbiam lasciare / par che quest'oggi la romanità / voglia condurmi al mare», in C. LEVI, *Poesie*, p. 47.

⁴¹ Nella variante citata nella nota n. 39.

⁴² C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979, p. 118.

⁴³ Ivi, p. 23.

⁴⁴ Ivi, p. 162.

Le poesie dell'Orologio

Nicola Longo

Premessa

All'interno del volume di *Poesie*, in cui Silvana Ghiazza ha raccolto la produzione poetica di Carlo Levi,¹ si trova un piccolo insieme di nove componimenti che vanno sotto il titolo di *Poesie dell'Orologio* (1950) e che saranno oggetto di questa analisi. Il riferimento, evidentemente, è al romanzo leviano *L'Orologio*, pubblicato da Einaudi proprio nel 1950.

Il cuore dell'opera in prosa, per usare un'espressione calviniana, sta nella «compresenza dei tempi»,² che vuol dire – come spiega sempre Calvino nel corpo dello stesso scritto – «la presenza d'un altro tempo all'interno del nostro tempo».³ Il profondo senso antistoricistico di Levi pervade tutta la sua scrittura ed è determinato dalla consapevolezza della coesistenza «della contemporaneità dei tempi e della eternità dei miti», secondo un'espressione che si trova nello scritto *La vita dei piccoli*.⁴ La stessa idea trascendentale del tempo è quella che domina nei versi che ci accingiamo a leggere, strettamente legati al progetto di poetica che presiede alla scrittura de *L'Orologio*.

Diciamo subito che le trentotto pagine dell'*Introduzione* al libro di *Poesie* sono di tale acutezza e profondità interpretativa da togliere ogni necessità a un ulteriore intervento sui testi. Infatti, l'esauriente quadro storico di riferimento, unito all'analisi dei contenuti e delle forme (metriche e retoriche) dei brani, le riflessioni sui nessi intertestuali che caratterizzano molte pagine della raccolta, le notazioni circa il loro legame con il linguaggio pittorico leviano, offrono la possibilità di entrare nel *corpus* poetico con tutti gli strumenti necessari per comprendere e apprezzare il lavoro di Levi poeta. Sicché, sembra superfluo appulcrare altre argomentazioni alla chiarezza del discorso poetico leviano.

Leggendo la piccola silloge, è parso quasi inevitabile riandare alle note pagine che George Steiner ha scritto «contro la cultura del commento».⁵

Come è vero che solo la letteratura è la migliore interprete della letteratura; come è vero che la *Commedia* «in quanto lettura dell'*Eneide*, vi si trova tecnicamente e spiritualmente “di casa” e “autorizzata”, nei vari sensi interattivi della parola, più di ogni altro commento estrinseco da parte di chi poeta non è»;⁶ altrettanto vero è che, di fronte ai versi leviani che prendono il nome dal romanzo, bisognerebbe accettare che il silenzio dell'interprete sia la sola scelta che lascia spazio all'unica “vera presenza” che queste poesie ammettono e che è quella del loro autore.

Pur con alcune contraddizioni del suo discorso, Steiner ha ragione quando dice che l'interpretazione di Joyce dell'*Odissea* omerica, rispetto a tutte le opere di critici professionisti, almeno si gioca la propria responsabilità perché rischia «la statura e il destino della propria opera».⁷ Così come ha ragione nel considerare *Anna Karenina* «una “revisione” di Flaubert».⁸ Né della sua lezione dobbiamo dimenticare il pensiero di fondo secondo cui «l'enunciazione di un'opinione su un pittore, un poeta o un compositore *non è una procedura falsificabile*».⁹

Se è vero che la modernità è cominciata dalla crisi dell'identità dell'io espressa da Rimbaud (*Je est un autre*) e dall'affermazione di Mallarmé secondo cui la vera purezza della lingua sta nella sua non-referenzialità, se ne deduce l'inconciliabile separazione fra le parole e le cose, fra la parola e il mondo. Non solo la parola cane non abbaia, ma «la parola *fiore* non ha né stelo né foglia né spina».¹⁰ Da questa consapevolezza deriva l'idea (forse puramente ipotetica) che

solo quando capiamo che le parole si riferiscono ad altre parole, che ogni atto linguistico riferito all'esistenza è sempre un 'dire con altre parole', possiamo tornare a una vera libertà. Solo all'interno del sistema linguistico possediamo una libertà di costruzione e di decostruzione, di ricordo e di previsione, così infinita, così dinamica,

così appropriata all'evidente unicità del pensiero e dell'immaginare umani che, in confronto, la realtà esteriore, qualunque essa possa essere, è poco più di una brutta intrattabilità e privazione.¹¹

Nel momento stesso in cui si perde l'illusorio legame tra letteratura e mondo, si conquista in maniera definitiva quello della letteratura con la letteratura. Ma qual è il posto dell'interpretazione, entro questo nesso fra l'opera letteraria e la sua tradizione?

Siamo al centro di una questione sempre, e sempre volutamente, trascurata: l'operazione della critica letteraria, cioè il processo interpretativo di un testo (ma anche di un brano musicale o di un'opera visiva), così come conduce alla formulazione del cosiddetto giudizio estetico, è priva di uno statuto epistemologico fondato su postulati o almeno su procedure dimostrative che ne garantiscano la differenza fra definizione scientifica e opinione (*episteme* e *doxa*, per dirla in altri termini). Potremmo affermare, semplificando, che l'atto del giudizio critico è la conseguenza di un procedimento né deduttivo, né induttivo, ma abducente, nel senso che, da una premessa maggiore certa e da una minore incerta, si ricava una conclusione altrettanto incerta.

Se assumiamo il discorso critico come "allegoria" del testo su cui si esprime, e che è quindi il suo oggetto di riferimento primario, possiamo ipotizzare la critica come strumento conoscitivo del testo (e non solo), pur con tutta l'approssimazione soggettiva di cui s'è detto (come *doxa* e non come *episteme*). Così è possibile affermare che la critica è un discorso conoscitivo, tanto quanto la metafora possiede potenzialità gnoseologiche profonde, rispetto al termine proprio di cui è spostamento.

Ma non basta: l'operazione ermeneutica, «secondaria, soggettiva e intuitiva»¹² (per dirla ancora con Steiner) attinge al suo scopo ogni volta che, consapevole dei suoi limiti, si fa narrazione di un'esperienza intellettuale. Ed è questa narrazione, come si impara e si sa leggendo i grandi maestri della critica, da

De Sanctis ad Auerbach, da Croce a Curtius, da Russo a Spitzer, che costituisce il viatico essenziale per lettori che vengono dopo, aiutati e guidati nel loro cammino da chi quella strada aveva saputo percorrere lasciando i segni del suo passaggio. Possiamo noi leggere i versi danteschi dedicati a Francesca, trascurando la passione con cui furono a suo tempo percorsi da De Sanctis?

Le *Poesie dell'Orologio* da un lato suscitano, in maniera speciale, esattamente la diffidenza di cui si diceva verso il «discorso secondario», verso la critica al testo; e forse il motivo sta nel loro essere il risultato di un rapporto composito fra due modalità di espressione: quella in versi e quella in prosa, di cui la prima sembra poter essere la sintesi assoluta (la proiezione fuori del tempo) della seconda; da un altro lato, proprio perché si presentano così inesorabilmente legate all'esperienza scrittoria ed esistenziale del loro autore, sembrano più che mai disponibili a suscitare racconti di esperienze letterarie capaci di essere, insieme, a fianco al testo e dentro al testo, intelligenza del testo e confronto col testo.

Voglio dire che sembra superfluo accentuare il valore della forte presenza del romanzo nei versi in questione, perché proprio la contiguità testuale fra le due opere consente di coglierne (non già di *interpretarne*) il senso vero e profondo, in quanto esse si fronteggiano e si illustrano reciprocamente in un gioco complesso e ambiguo, in cui persino stabilire la precedenza cronologica diventa un'operazione difficile e inutile.

Se mai si potrà verificare se, una rilettura de *L'Orologio*, alla luce delle *Poesie dell'Orologio*, possa contribuire a cogliere nelle sue pagine ulteriori significati.

È per questo che, di fronte alle *Poesie dell'Orologio*, escluderei la possibilità di svolgere un'indagine simile a quella che è stata condotta mettendo a confronto il *Cristo* con le poesie del confino (1935-1936),¹³ alla ricerca di un rapporto intertestuale che è tanto naturale quanto solo in parte produttivo, ai fini della conoscenza ulteriore sia di un testo che dell'altro.

Riassumendo, la raccolta leviana è l'esito di un tempo in cui le conseguenze dell'ormai remota crisi d'identità dell'io, di

matrice romantica, si coniugavano con il divorzio fra parola e mondo. Sicché, l'autore è autorizzato a costruire la pagina rimanendo strettamente legato all'universo della lingua letteraria, pur volendo esprimere in forma poeticamente atteggiata, secondo le regole della retorica e della metrica, una vasta gamma di vicende e situazioni esistenziali e intellettuali che discendono dal suo rapporto col mondo e, in particolare, con quel mondo appena uscito dalla guerra, segnato dalla morte, dalle stragi e dagli stermini (come ripeteremo più avanti), dalla fame e dalla intollerabile sofferenza.

Il critico che voglia comprendere il prodotto letterario del *poiein*, del fare versi, leviano, deve accostarsi ai testi con la piena consapevolezza del limite soggettivo del proprio intervento, "narrando", a sua volta, la reazione, emotiva e intellettuale, avvertita di fronte a quanto ha letto. Solo così, sapendo di non poter contare su presupposte, quanto improbabili, garanzie teoriche ed epistemologiche, l'esito del suo impegno potrà essere riconosciuto come un tentativo onesto, se non utile, di "dire" la letteratura senza pretendere di spiegarla.

Un'ultima notazione, proprio nel romanzo del quale queste poesie riprendono il titolo, si legge una breve riflessione relativa all'idea leviana di poeta, esposta attraverso le parole di Andrea,¹⁴ l'amico a cui è affidato il compito di manifestare, come se fosse la voce del "vento del nord"¹⁵ (espressione resa popolare in quel periodo travagliatissimo della storia d'Italia, da Pietro Nenni, per indicare la spinta innovatrice che veniva dall'insurrezione dell'Italia settentrionale nelle prime settimane dell'aprile del '45), la delusione per la resistenza incompiuta, se non tradita, di cui le dimissioni del governo Parri sono l'ultimo sintomo. Dice Andrea: «sapete che su, da noi, chiamano "poeta" in tono dispregiativo, la gente stravagante, con la testa nelle nuvole, che non combina nulla di serio».¹⁶ Non è difficile pensare che Levi sia stato da sempre condizionato da questa idea popolare e diffusa del "poeta" come colui che esprime sregolatezza di idee e di comportamenti. Ma è altrettanto vero che, di fronte alla vera poesia, incarnata nella figura di Umberto

Saba, egli nutra un rispetto altissimo per l'attività più raffinata e nobile dell'uomo. E sono entrambe queste contraddittorie immagini che lo condizionano fino al punto di farlo esitare per tanto tempo di fronte al progetto del proprio libro di poesie. Non voleva diventare oggetto di ludibrio e non si sentiva all'altezza della vera grande poesia.

«Ruggito dei leoni nella notte»

La prima composizione (un sonetto, dallo schema ABAB CDC) è così definita da Levi: «l'indice del libro, e di quella che mi pare essere Roma, e la vita infinita e infinitamente individuata che vi scorre come un fiume ininterrotto».¹⁷

La raccolta, così, si apre con lo stesso riferimento sonoro («Ruggito dei leoni nella notte / del profondo del tempo alla memoria»¹⁸ (vv. 1-2)), con cui incomincia il romanzo: «La notte, a Roma, par di sentire ruggire i leoni».¹⁹

Solo che, quel ruggito nel sonetto non rinvia semplicemente alla natura forestale (di foresta) e selvaggia (di selva) della città – tema questo ampiamente sviluppato nelle pagine seguenti del romanzo –, perché viene situato in un tempo senza dimensione, esso è ricavato dalla memoria che ritrova e cataloga pezzi sparsi il cui insieme rappresenta e definisce Roma e l'Italia, traumatizzate dalle indicibili sofferenze della guerra, cosicché il componimento riassume *L'Orologio*, tentativo, questo, attraverso la scrittura, di preservare il ricordo, ma anche di testimoniare la veridicità, di esperienze e di dolori.

Quali sono gli oggetti dell'elenco di questi pezzi sparsi? Sono «gufi, Madonne, simboli, interrotte / vicende giustapposte e senza storia, // [...]» (vv. 3-4). Quasi che quanto è accaduto non ha avuto una successione di giorni, non ha prodotto l'illusione di un domani meno feroce dell'oggi, e sia stato, invece, scandito solo da gufi e Madonne, da elementi simbolici ermetici che, comunque, rinviano alla sfera del bene e del male.

E poi: «selve di case, uccelli, rami, grotte, / corti dei topi e disfatta gloria» (vv. 5-6). Ecco il richiamo alla città foresta,²⁰ le cui case si equiparano alle grotte, mentre gli uccelli continuano indifferenti il loro canto. I cortili vibranti di topi, al di là dell'ovvio rinvio alla scena descritta ancora da un insieme di case della Garbatella,²¹ richiamano il crollo definitivo non solo della gloria fittizia della Roma del regime di cartapesta, ma di tutta la grande gloria che Roma da secoli porta, pesante fardello sulle spalle e che non è servita a salvarla dall'inumana tragedia della guerra.

L'elenco continua: «ed occhi, e voci, e gesti, ed oro, e scoria, / verde ritorno delle età corrotte, // briganti al bosco, serpi alla mammella, /» (vv. 7-9). Qui, gli elementi, accostati per esaltare l'equivalenza degli opposti (oro/scoria; umano/disumano), richiamano la presenza di esseri umani che le condizioni di vita riportano a uno stadio primordiale di corruzione e di violenza, fino a trasformare la donna in involontaria nutrice di serpenti. Anche quest'ultima immagine è ricavata da una storia raccontata dai giornali e ripresa in una pagina del romanzo:²² il serpente, nutrito da latte umano, che pure nella prosa assume una dimensione magica di protezione e buona fortuna, resta comunque segno di questa condizione dell'esistenza, da un lato, degradata dalla miseria e dall'altra elevata a una condizione mitica assoluta.

E ancora: «re veri e finti, ministri e pezzenti, / contadini alla vanga e vermi in sella, / compianto antico e funerario elogio, / coraggio, e fame, e uomini pezzenti, //» (vv. 10-13). Nel marasma della storia²³ appaiono sul palcoscenico re veri (in fuga vile) e re finti (che sono in luogo di quelli); come fianco a fianco convivono ministri e pezzenti, mentre il contadino continua il suo eterno lavoro di vanga e a cavallo si trovano, come sempre, i soliti vermi: l'uno meritevole solo di un arcaico compatimento e gli altri che, morti, ricevono pure l'elogio funebre. Per sopravvivere non resta che il richiamo al coraggio e alla pazienza ancestrali, che nei secoli hanno accompagnato l'umanità nella lotta contro la fame.

Ed ecco l'*explicit*: «e Roma, e Italia: questo è l'Orologio» (v. 14). L'intera poesia si presenta alla maniera di una consapevole sintesi, fortemente connotata di simboli (non sempre di facile comprensione, come dimostra il debole tentativo che s'è fatto sopra), di ciò che era la realtà di Roma e dell'Italia nel primo periodo del dopoguerra, perfettamente e letterariamente rappresentata nelle pagine de *L'Orologio*.

Come si vede, i riferimenti al testo in prosa sono numerosi, precisi quanto espliciti. Il sonetto, dunque, aprendo la raccolta, predispone a un ascolto particolare dei testi: non si possono leggere se non avendo sullo sfondo il ricordo del romanzo. Resta alla sensibilità del lettore scoprire quanto di più sia presente nel messaggio dei versi.

Per concludere, direi che in questa prima composizione, rispetto all'andamento della prosa che, inevitabilmente, si fonda su una considerazione storica e quindi narrativa dei fatti esposti, la poesia consente di assumere una valenza fortemente emblematica, situando il catalogo dei simboli in una dimensione fuori del tempo; il che contribuisce certamente a un ulteriore arricchimento semantico del discorso.

«C'è chi muore perché l'amico è morto»

Si tratta di una poesia composta di tre strofe, ciascuna di ventitré endecasillabi sciolti; la seconda strofe è legata alla prima attraverso il meccanismo dell'antica lirica provenzale della *coblas capfinidas* («[...] / orme di passi in vergine foresta. // Orme di passi in vergine foresta [...] /» (vv. 23-24).²⁴

Il testo si presenta assai complesso, in forma di vero e proprio poemetto, caratterizzato da un *cursus* volutamente difficile e denso di significati simbolici di non immediata decifrazione. Volendo anticipare degli elementi complessivi di valutazione, per la chiarezza di quanto si dirà in seguito, si potrebbe sostenere che il tema essenziale che Levi svolge in questi versi riguarda una visione palingenetica del mondo, quale

doveva essere ritenuta indispensabile a chi, uscito sostanzialmente indenne dal tempo delle stragi e degli stermini, avendo percorso le vie segnate dalla fame, dall'umiliazione e dalla disperazione, ha bisogno di vedere come nulla ci sia di nuovo sotto il sole: alla morte segue una nuova vita e anche lì, dove tutto sembra essere assolutamente nuovo e sconosciuto, ci sono i segni di un passato ineludibile, che affanna e che consola.

Palingenetica è l'energia che ti spinge a cercare di riparare in ogni modo l'orologio, quell'orologio, perché possa segnare le nuove ore proprio lui che aveva scandito le tue ore vecchie.

Palingenetica è la violenza con cui, per costruire edifici nuovi, si strappavano materiali ai monumenti antichi.

Palingenetico è tutto ciò che è nuovo, ma ha radici antiche.²⁵

L'*incipit* della composizione contiene l'affermazione di un legame vero, profondo e forte con l'altro (sia esso amico, amante, madre o moglie): la cui malattia mortale («lebbra o cancro» v. 4), dice il poeta, produce un dolore mortale («smorto / s'assottiglia» vv. 4-5). Eppure, di fronte alla morte, evento quotidiano e straziante, la vita continua nella seguente immagine lieve, introdotta da un violento e "lentissimo" «ma» (v. 6): «a nuove fanciulle il petto sboccia / ingenuo e gonfio, e avanzano gloriose / d'antichissimi sensi nuovamente / sentiti, in frotte per le strade» (vv. 6-9).²⁶

Le nuove fanciulle in fiore, che percepiscono per la prima volta sentimenti sconosciuti ai loro sensi, non fanno che rinnovare nel proprio animo le antichissime emozioni di sempre.

Così, le «piante novelle»²⁷ (vv. 10-11) portano un verde nuovo, identico a quello di sempre; come sui rami del roseto, il nuovo bocciolo spunta a fianco alla rosa sfiorita; come la nuova generazione, sostituendo i morti, «contempla le cose / la prima volta, con occhio innocente» (vv. 14-15); le case appena inaugurate sono state costruite sui cimiteri; l'uccello prova il primo volo cadendo «dal vecchio nido» (v. 18) «nell'aria accogliente» (v. 19).

E siamo all'immagine principale del tema dominante. Dice il poeta: è strano «trovare tante / orme di passi» (v. 22-23),

attraversando la «vergine foresta» (v. 23), «certo d'esser solo» (v. 21), «tra rocce e foglie e tronchi e le infinite / ombre degli altri» (vv. 20-21). I versi bellissimi, nella loro perfetta cadenza quasi di canto e nel non comune ordine del discorso, cadenza e ordine che ogni perifrasi tradisce, sono i seguenti:

Tra rocce e foglie e tronchi e le infinite
ombre degli altri, certo d'esser solo
ti meravigli di trovare tante
orme di passi in vergine foresta.

Il problema, evidentemente, consiste nel cogliere l'identità della vergine foresta.

Questa, stando al retrotesto de *L'Orologio*, non può che essere la città di Roma, più volte indicata con l'appellativo di foresta, di selva e simili. Valga come prova, per tutte le altre citazioni possibili, quella dell'ultima pagina del libro: «La città si stendeva e viveva, e respirava, nel vago della luna, con il brusio indistinto di una foresta d'alberi antichi, appena mossi dal fiato leggero del vento».²⁸

Il secondo problema, subito dopo, consiste nella contraddizione, difficile da risolvere, fra la certezza di essere solo e la presenza di infinite ombre degli altri (che, evidentemente, non sono solo persone, ma certo esseri viventi). E, dunque, se nella foresta ci sono «le infinite ombre / degli altri» (vv. 20-21), perché meravigliarsi di trovare tante «orme di passi»? Forse la risposta sta in quella qualificazione che definisce la foresta come una realtà incontaminata a cui si contrappone l'inattesa presenza di altri. Anche qui si manifesta il contrasto fra ciò che mantiene la freschezza di cosa appena giunta all'esistenza (ci si può riferire alla verginità riconquistata dalla città dopo il processo sterminatore della guerra?) e ciò che porta con sé il fardello dell'esperienza del doloroso e tragico vissuto («orme di passi»).

La seconda strofe, dopo aver ripreso l'ultima immagine della prima, vi aggiunge la poetica visione del tempo che, nel tronco,

incide ciascuna delle «verdi²⁹ ore» (vv. 25-26) trascorse, fino a giungere all'ultima corteccia che già si trova nelle condizioni di essere superata da nuova corteccia. Si tratta, esplicitamente, di un segno simbolico dello stesso poeta, collocato così, come l'ultimo esito di una linea filogenetica³⁰ che si snoda fino al presente, dalla profondità dei secoli e nella quale solo è possibile cercare la propria identità, trovarla e poi disperderla. In questa condizione primordiale e primitiva egli si trova di nuovo – per la prima volta, come il primo uomo – a rinominare le cose,³¹ a riscoprire la realtà appena uscita dalle mani del «fattore / nascosto fra le piante» (vv. 34-35) e può, dunque, ascoltare l'usignolo e il lupo, come egli ascoltava, nella prima pagina de *L'Orologio*, il rumore della città, il suono che nasce «dal fondo [...] della memoria, quando fra il Tevere e i boschi, sulle pendici solitarie, si aggiravano le belve, e le lupe allattavano ancora i fanciulli abbandonati».³²

Nei cerchi del tronco, come nel rumore primordiale della città, diventa concreta quella compresenza dei tempi, di cui si diceva, che è, insieme, l'anima e il motore sia del romanzo, che delle poesie. Né credo che nulla sia tanto vivo nel presente quanto il suo passato, nella città di Roma.

Proprio in quella condizione, ripeto, primordiale e primitiva, è possibile esperire l'immagine di sé alla fonte e godere e soffrire dell'amore narcisistico. Anche questo tema³³ appartiene all'universo fantastico leviano che, nei suoi quadri³⁴ aveva evocato la figura del figlio di Cefiso e Liriope amato da Eco.

Ancora un'immagine poetica di straordinaria forza espressiva è quella del boscaiolo che, con grande abilità, adopera l'ascia e rinvia simbolicamente all'ineluttabilità del tempo che, passando, disbosca e rinnova; ma il boscaiolo è anche «gli altri» (v. 42), persone e piante, come il «ricino» (v. 20) che nasce e muore in poco tempo, la cui scomparsa produce sofferenza come se fosse la morte di un amico. Ed ecco che la seconda strofe si chiude con un richiamo all'inizio della prima. Il verso «C'è chi muore perché l'amico è morto / [...]» (v. 1) è ripreso in «[...] / e vuoi morir perché l'amico è morto» (v. 46).

La terza strofe sembra portare il ragionamento su di un piano più alto, vorrei dire metafisico, se l'aggettivo non stridesse con il costante attrito della scrittura leviana, e quindi della sua visione del mondo, con la ruvidità del mondo materiale. Intanto, si fa riferimento all'ipotesi di un Dio che, col sorriso sulle labbra, fra «ironico e bonario» (v. 49), scenda a rivelare alla stupidità umana come ogni cosa mortale sia indegna della nostra passione, del nostro affetto. Anche in questo passaggio, l'uso dell'iperbato esalta il contenuto del discorso, spostandolo, appunto, dal piano filosofico a quello metafisico: «[...] a mostrar quale / sia vano affetto [...] ogni cosa mortale» (vv. 49-51). Mentre, lo stesso Dio non scende a fermare l'errore o far tacere la falsità, lasciando che «il batter matematico del cuore / [...] segni un tempo ad ogni ora più corto / quanto è più presso al termine del testo» (vv. 54-56). L'orologio, dunque, nella sua corsa meccanica sempre costante, indica come il tempo a disposizione diventi sempre meno, man mano che s'avvicina l'ultima pagina del libro dell'esistenza.

A questo punto, il ritmo si fa esortativo, il discorso trova un interlocutore in un «tu» (v. 57) al quale, a certe condizioni (per esempio, di sottrarsi al ricatto cupo del tempo che passa;³⁵ di non accettare ciò che c'è di sbagliato in una vicenda; di evitare di pensare che il senso delle cose sia solo uno) apparirà chiaro come il rapporto con il poeta rimanga intatto anche nella lontananza; come il tempo stesso sia un costante presente che non cancellerà mai i segni della tragedia trascorsa: «nel vicolo, nel muro / diroccato alla luna, anche nel mesto / sguardo pieno di lacrime, nel ramo / spezzato in terra, come un senso oscuro» (vv. 64-67).

Si giunge, così, all'epifania del testo: gli ultimi due versi risolvono il nodo centrale della composizione (a cui si era tentato fin qui di dare un senso razionale). «Lasciò l'amico che tu piangi morto / l'orme dei passi in vergine foresta» (vv. 68-69). Quando la bufera è passata e il mondo (la città) sembra aver recuperato la verginità perduta, restano le tracce indelebili di tutti i morti a cui si era affezionati come a un amico. Il ripristino

delle condizioni antecedenti si compie a patto di non perdere il senso del legame forte di cui si diceva nell'*incipit* del componimento. Solo così, solo attraverso il ritmo naturale e non meccanico del cuore umano, attraverso le sue sacrosante intermittenze e oscillazioni, fra guerra e pace, fra dolore e riconquista della vita serena, e quindi fra passato e presente, si attua la dimensione del tutto umana dell'esistenza e del suo senso non alienato.³⁶

«*Passa il vento fra le case*»

Molto accentuato e non banale è il ritmo di questa composizione di quattro quartine di ottonari con schema: ABBC, DCCB, EFFC, ECCF.

La memoria acustica, per usare un'espressione di Ghiazza,³⁷ contribuisce alla costruzione del primo verso per mezzo di una citazione montaliana:³⁸ «Passa il vento fra le case» (v. 1), vento che attraversa case, balconi e cornicioni, «come dentro una conchiglia» (v. 4)³⁹, producendo un suono familiare e riconoscibile, proprio come il rumore del mare sembra essere ritrovato nella cavità di una conchiglia.

Nella seconda strofe si gioca, in maniera molto originale, con il tempo dei verbi (un presente che ha conseguenze in un passato remoto) in maniera da fornire l'idea straordinaria secondo cui tutto ciò che fu, piuttosto che scomparire, secondo l'opinione comune, si trova costantemente nel presente: «quel che passa qui rimase» (v. 5), sicché tutto il tempo può essere riconosciuto come risolto nella solita metafora del «ruggito di leoni». Mi pare che, ancora una volta, grazie alla mediazione de *L'Orologio*, si affermi la presenza dell'antico nel mondo nuovo, appena rinato dal disastro bellico.

La terza strofe esplicita questo processo inesorabile e misterioso del tempo che ugualmente trascorre, giorno o secolo che sia. Così, persino la lacrima che sta appena sgorgando

contiene in sé misteriosamente «tutto il pianto [...] versato» (v. 11).

Infine, l'ultima strofe ribadisce come ciò che è appena nato «in memoria si attorciglia» (v. 18), cioè diventa subito memoria, oltre ad assumere le forme di ciò che appartiene al mondo dei ricordi; come il verde dell'erba che sta spuntando «sul selciato» (v. 16) porta con sé il calore del sole di tutti i tempi trascorsi.

Non è difficile collegare il tema di questa composizione a quello che abbiamo esaminato nella precedente. Il poeta sembra dominato da questa necessità di collegare il mondo nuovo al mondo vecchio. Ha bisogno di essere certo che, nel rinnovarsi radicale e tragico del mondo, a cui ha la ventura di assistere, nulla dell'universo dei sentimenti sia andato perduto. Sembra, questa sua, una condizione esistenziale che ha a che fare stranamente con una visione mistica dell'universo, in cui la funzione del tempo (una specie di dimensione eterna del passato nel presente) garantisce la continuità dell'esperienza umana, al di là del succedersi delle generazioni e delle contingenze storiche e materiali.

«Non sei nel libro, non nell'Orologio»

Questi sei versi liberi, dal quinario all'endecasillabo, hanno un sottinteso "tu", interlocutore di difficile identificazione; come, altrettanto indecifrabile sembra essere il «qui» del quarto verso.

Perciò, procediamo per ipotesi, pur non escludendo del tutto quella che identificherebbe l'interlocutore di questi versi in Umberto Saba la cui presenza ne *L'Orologio* è in una posizione del tutto privilegiata,⁴⁰ caratterizzata dall'assenza anche di un nome fittizio. Il "tu", dunque, si riferisce, probabilmente, alla donna amata.⁴¹ Lei non appare nella raccolta poetica e «non nell'Orologio» (v. 1) perché, spiega il poeta, «non sei nel tempo smarrito / del bosco nero» (vv. 2-3); quasi a volerla preservare dalla stagione in cui la foresta era contaminata dal dolore e dalla

strage. Mentre, continua il poeta, «qui» (v. 4), cioè nelle *Poesie dell'Orologio*, di tutto ciò che è accaduto, è presente solo ciò che resta nel ricordo, insieme all'«elogio, / senza rimedio, dell'ore trascorse» (vv. 5- 6).

Il testo, secondo questa lettura, dimostra di essere un metadiscorso intorno alla natura e alla definizione della raccolta («il detrito della memoria» vv. 4-5): essa contiene la contrapposizione fra il passato «nero» (v. 3) come il bosco, che è simbolo della città (delle città), perseguitata dalla distruzione e dalla morte, e il presente, in cui si conserva, attraverso la mediazione della memoria e la conseguente elaborazione formale della poesia (le Muse sono figlie di Mnemosine!), quanto è accaduto, senza che ciò sia in grado di porre riparo al male e alla sofferenza «dell'ore trascorse» (v. 6). Ancora una volta sarebbe opportuno richiamare la differenza proustiana fra ricordo e memoria involontaria.

«Resta in me, resta in me! Perché vuoi nascere?»

I quattro endecasillabi di questa poesia sembrano costruiti per inseguire un pensiero che s'è fatto sentimento appassionato. Le parole che «dice la donna» (v. 2) preparano l'espressione di una inaccettabile condizione primordiale di solitudine, di una incerta radice dell'essere in cui si trova il seme del grumo doloroso dell'esistenza.

Il grido di ogni donna, che sta sul punto di vedere infrangersi per sempre lo straordinario e speciale rapporto col suo portato, ha come rovescio l'angosciosa, universale e assoluta solitudine che ogni essere avverte, senza saperlo, nel distacco dal grembo materno. La nascita si identifica con l'essere solo e questo sentimento universale segna costantemente i giorni della vita.

La composizione vive, evidentemente, d'una sua autosufficiente referenzialità; è difficile immaginare un qualche nesso intertestuale o intratestuale perché questo intaccherebbe la

tetragona e raffinata manifestazione di quel sentimento assoluto della vita, dominato dalla solitudine.

«Una strada, un balcone, un po' di gente»

A questa poesia (di due strofe, la prima di sette la seconda di tre versi tutti endecasillabi tranne il terzultimo che è un quinario) si può attribuire «la singolare anomalia di una scrittura il cui carattere complesso e ambivalente sfugge a univoche definizioni, perché è insieme realistico e lirico».⁴²

Potremmo dire, volendo banalizzare il contenuto, pur senza farsene sfuggire la complessa profondità, che questa è una poesia d'amore la cui interlocutrice, assente, è naturalmente la donna amata.

Il quadro realistico delineato nei primi versi costituisce il catalogo di elementi consueti, semplicissimi e perciò importanti, che sono «il dono» (v. 7) concesso al poeta in quanto egli è capace di apprezzarne il valore.

Si tratta di «una strada, un balcone, un po' di gente / ferma ad ascoltare la partita, il suono / della macchina espresso, ed una coppia / che si tengon per mano alla parete / coperta di cartelli» (vv. 1-5).

Sembra quasi la scoperta compiuta da colui che, uscito da una condizione straordinaria di privazione e di sofferenza, ritrovandosi entro la normalità di fatti e di cose quotidiani, è in grado di ritrovarne e apprezzarne il senso forte che essi hanno.

Lo scarto che subisce questa scena di ordinaria serenità sta nel richiamo (quasi associazione d'idee) al «tu» (v. 8) che, ove fosse accanto al poeta, non solo parteciperebbe al sentimento suscitato in lui e da lui avvertito come una specialissima occasione, ma sarebbe in grado di raddoppiare la sua gioia perché alla propria si aggiungerebbe quella di lei.

«Coi grandi occhi trasparenti»

Questa poesia è composta di tre quartine di versi di misura varia che presentano il seguente schema: ABAB; ACDE; EDDC.

Il testo mostra una prevalente connotazione simbolica: il soggetto è il gufo che si trova come titolo nella pubblicazione in “Il Ponte” e nel dattiloscritto.

Lo stesso componimento apre la raccolta di scritti leviani, a cui s’è già fatto riferimento, intitolata *Le ragioni dei topi*. In questo volume, il secondo testo, pure dal titolo Il gufo, contiene una dichiarazione di poetica esplicita che può risultare importante nell’analisi del rapporto fra *L’Orologio* e le *Poesie dell’Orologio*. Scrive Levi:

[..] ho sempre associato l’immagine del gufo a quella del tempo, a quella dell’origine del tempo, per la sua antichità senza limite, a quella della fine dei tempi, per il suo carattere di giudice finale. E per questo il mio libro *L’Orologio* è nato sotto l’immagine notturna del gufo, eterna come la città di Roma, e come la povertà, come il coraggio di vivere, come i santi, i briganti, e gli Dei. Il gufo Graziadio è il più bello di tutti i gufi che abbia mai visto o immaginato: il più araldico, il più antico, il più senza tempo, il più divino.⁴³

Torna, così, attraverso il richiamo all’immagine simbolica del gufo, il tema della compresenza dei tempi. Levi sa bene che *L’Orologio* (e le poesie che ne conseguono) non è che l’espressione di questo assioma secondo cui tutti i tempi, passato presente e futuro, sono presenti perché, se non fosse così, la vita mancherebbe di qualcosa per sempre, sarebbe una povera mendicante alla ricerca del passato perduto. Sicché, la letteratura (*L’Orologio* in particolare, ma accanto a tutti gli scritti di viaggi) compie il miracolo di preservare nelle sue mani, nell’ordine delle sue parole, l’esperienza trascorsa e non perduta e di fissarla per tutto il tempo futuro.

Di qui, la necessità (proustiana) di distinguere il ricordo dalla memoria involontaria che sola è l'autentica ispiratrice della vera poesia.

Al gufo, in questa poesia, il poeta si rivolge con il «tu», volendo esprimerne lo stato d'animo e rivelandone il forte significato allegorico: il gufo è segno stilistico d'altro, forse, della donna amata che vive la condizione del nobile animale.

Il vocativo di riferimento si trova nell'ultimo verso della seconda strofe: «tu, gufo reale». La descrizione, direi il ritratto, di questo che possiede tutti i caratteri dell'animale di antica e venerabile aristocraticità, si trova nei seguenti versi: «coi grandi occhi trasparenti / neri [...] al batter rosato dei cigli / di trina [...] apri araldico l'ali / alle sbarre» (vv. 1-2, 7-8 e 9-10).

A proposito del gufo, non si possono trascurare le parole che Levi gli dedica in una pagina in cui racconta del soggiorno a Kiev:

Ci danno due camere al pianterreno; ritrovo le tende, i pizzi, i tappeti, i velluti, le frange, i quadri, le nappine, i soprammobili, ma, meraviglia e delizia, sul comodino da notte vedo, girando attorno lo sguardo, un oggetto che mi riempie di piacere. È un gufo, un grande gufo d'alabastro con un lume dentro che si accende come lampada notturna, che manda luce dagli occhi gialli e rotondi e da tutto il corpo traslucido: il gufo che avevo visto in tutte le vetrine del *Gum*, degli *Univermag*, che mi ero chiesto tante volte chi mai avesse il coraggio di tenerlo nella sua casa, assai più straordinario di tutte le Torri Pendenti, di tutte le gondole, di tutte le cupole di San Pietro [...]. Mi affrettai ad accendere il lume dentro il gufo commosso da quella sua toccante goffaggine, da quel suo romanticismo burocratico, che ne faceva veramente un uccello simbolico e araldico.⁴⁴

L'aspetto antropomorfo del gufo sta nel suo collocarsi «sotto la lampada»⁴⁵ (v. 3) a percepire, «nell'ombra» (v. 2), il peso enorme del tempo che trascorre «vuoto» (v. 4), inutile (lontano da chi ama?). Questo «tempo / vuoto» (vv. 4 e 5), nella ripresa dall'inizio dell'ultimo verso della prima strofe, all'inizio del primo della seconda, in questa sorta di impropria *coblas*

capfinidas, o anche di altrettanto impropria anadiplosi o iterazione, dimostra la sua centralità nel discorso svolto dal poeta.

A quel «tu», infatti, si riconosce una virtù di angelica pazienza con cui, battendo le ciglia rosate, misura «l'inferno» (v. 6) che, evidentemente, indica, con una qualificazione forte, quello stato di passività, di non-esistenza, in cui il tempo trascorre invano. E questa non può che essere la condizione generale del mondo percorso dalla bufera, ma soprattutto, la soggettiva situazione esistenziale del “gufo”, imprigionato nella lontananza della sua solitudine.

La terza strofe ci dà l'idea della resistenza, della reazione a quella condizione insopportabile, infernale. Quando il gufo apre le sue ali, in un gesto di regale affermazione di sé, si trova impigliato alle sbarre (della sua prigione, evidentemente) e gli artigli, stringendosi in un'espressione di insofferenza contenuta, si fanno «pugno crudele e fraterno» (v. 12). Dove i due aggettivi indirizzano l'atto verso due obiettivi differenti.

Nel caso di questo testo si rende evidente (come anche accade, a un livello minore, in occasioni precedenti) come l'interpretazione attinge, come si accennava in apertura di questo lavoro, a un giudizio *non falsificabile*; il discorso critico affida la sua plausibilità alla coerenza interna al suo stesso argomentare. Questa condizione soggettiva dell'analisi da un lato ne intacca in profondità la scientificità, dall'altra garantisce la necessità del moltiplicarsi di esercizi ermeneutici ulteriori, il cui insieme solo può contribuire ad avvicinarsi al reale senso del testo poetico esaminato.

«Il vento muove le conchiglie bianche»

Questo componimento contiene un solo endecasillabo che dice:

Il vento muove le conchiglie bianche.

Diversamente da quanto si è letto nella *poesia III*, in questo caso il vento non è dentro ma fuori delle conchiglie ed è così forte da provocarne il movimento. Probabilmente, Levi intendeva collocare qui la poesia che si legge nella sezione *Varie. Poesie, traduzioni, epigrammi (gennaio 1944-luglio 1947)* e che presenta lo stesso verso come *incipit*.

In quest'ultimo testo le conchiglie sono definite «foglie secche del mare».⁴⁶

«*Come un uccello nell'aria che imbruna*»

La poesia (quartina di endecasillabi dallo schema ABBA) è tradata da un dattiloscritto delle *Carte Levi* della Fondazione. Certamente, la lezione a testo corrisponde a quanto si legge nell'originale. Mi piacerebbe, tuttavia, proporre, per il secondo verso, un'ipotesi di variante che contribuisca alla sua decifrazione. Poiché il complemento di specificazione “delle altane” non si può immediatamente e facilmente riferire né ai “campi violetti” né alle “storie vane”, si potrebbe leggere il secondo verso come segue:

sopra i campi violetti, dalle altane.

In questo modo, il senso del testo sarebbe: come un uccello, dall'alto del suo volo nell'aria che imbruna sui campi resi di colore violetto per la luce dell'ultimo sole, così il poeta, dall'alto della sua altana, ha potuto contemplare le storie vane degli uomini, nel corso della sua vita, affidata, con fatalismo e distacco, al vento e alla fortuna, buona e cattiva.

Si capisce che compito del lettore è di operare su quanto ha a disposizione e non di modificare la realtà su cui deve intervenire.

Un'altra possibilità di leggere questi versi mi pare che possa consistere nel pensare a un fortissimo iperbato che possa far attribuire il genitivo di altane all'uccello, allora si conferma,

attraverso un diverso “giro” del discorso, che esso è il simbolo del poeta. Il quale, come un uccello che nell’aria della sera sorvola i campi dal colore cangiante, può contemplare «a volo» (v. 3) dall’altana, la vanità del mondo, solo affidando se stesso «al vento e alla fortuna» (v. 4).

Infine, una terza, remota ipotesi sarebbe quella di assegnare alle altane le «storie vane» (v. 3) da raccontare; il che, non senza qualche forzatura, rimanderebbe alla contrapposizione – non difficile da immaginare, del resto – fra le vicende (contemplate dall’alto e con distacco) legate all’inutile ricerca della gloria inconsistente e vacua che caratterizza l’ambiente dei pittori delle altane, e il poeta pittore che invece affida se stesso (e il futuro della sua opera) al vento e alla sorte.

Tuttavia, non si può trascurare – nell’esaminare questo testo con l’aiuto di altri testi poetici dello stesso autore – che in un sonetto dell’aprile del ’56, che comincia col verso «In quest’aria che è piena di campane» (dove il riferimento è, come si comprende, alla città di Roma), si legge, nel terzo e quarto verso della prima quartina, la medesima immagine «[...] di sospiri sciroccali / sopra i prati violetti delle altane, // [...]».⁴⁷ Richiamo, questo, che, confermando il legame di specificazione, negherebbe non solo la necessità dell’ipotesi variantistica, ma anche le altre due interpretazioni proposte.

Sicché, dobbiamo pensare che i tetti delle altane assumano, agli occhi di Levi pittore, il colore violetto a causa della sovrapposizione di una leggera patina di verde del muschio prodotto dall’umidità, sul colore rossastro delle tegole.

C’è da aggiungere che “altana” è un sostantivo che appartiene alla storia urbanistica italiana, essendo una costruzione (anche di legno, come a Venezia) che, in forma di loggiato o di torre, veniva sovrapposta al tetto di un palazzo, fin dal XIV secolo (il termine è un derivato di “alto”). A Roma se ne contano un centinaio, fra cui vale ricordare quella di palazzo Altemps, sormontata da un ariete rampante e quella di palazzo Blumensthal, a ponte Cavour, in perfetto stile di tempio neoclassico. Si ricordi che, ad esempio, Via Oslavia fu edificata

con palazzi che avevano altane (amplissimi locali sopra l'ultimo piano abitato, con soffitti molto alti e finestroni ampi sui quattro lati) per il lavoro dei pittori; celebre rimane, al numero 39 di quella via, lo studio in cui lavorò, dal 1929, Giacomo Balla.⁴⁸

Ho sempre immaginato che lo studio dell'appartamento di Palazzo Altieri (dove Levi ha abitato e lavorato dal '46 al '54) fosse un'altana da cui egli contemplasse il paesaggio romano⁴⁹ con occhi di pittore. Una delle tante scene colte dalle finestre di questa casa è la seguente:

[...] aspettando la venuta di Moneta, restai seduto a rileggere i giornali e a guardare distrattamente fuori dalla finestra. Gli uccelli volavano bassi, in stormi rotanti, che si aprivano, si scioglievano, si ricomponavano, slanciati per l'aria in uno slancio perpetuo di cerchi senza fine. I preti neri e silenziosi camminavano sotto le tettoie rugginose. Il cielo si chiudeva, le nuvole si stringevano l'una all'altra, come grige [sic] pecore infreddolite; i raggi obliqui del sole, tra le fessure sempre più strette, si assottigliavano, impallidivano, si spegnevano, e già erano scomparsi. Il livido colore dell'inverno tingeva uniforme i tetti e le terrazze, dove la biancheria stesa si muoveva alle folate ininterrotte di un vento leggero, annunciatore di pioggia. Più lontano, sull'ultimo scalino di una scala altissima, un operaio, aggrappato a una gronda, armeggiava paziente attorno a un filo.⁵⁰

Conclusione

La scelta di esaminare questa sezione delle *Poesie* leviane, finalmente raccolte in una edizione filologicamente accurata, è risultata vincente perché ha potuto evidenziare come questo piccolo insieme è latore di una visione del mondo ben radicata nell'esperienza esistenziale, prima ancora che nell'opera letteraria e pittorica di Levi.

Si tratta di quel rapporto fra passato e futuro che egli si porta con sé dalla formazione torinese e che gli ha consentito di leggere il presente che stava attraversando come l'esito di una

vicenda dal profondo, lontanissimo e ricco passato, a cui, non solo non si può, ma non si deve rinunciare per evitare il rischio di rimanere privi di quell'esperienza che sola ci consente di avere un progetto per il futuro.

Insomma, torna qui ciò che abbiamo incontrato tante volte nella sua scrittura. Non ultimo il giudizio formulato sulla cultura statunitense priva di storia e perciò fragile e disarmata di fronte alle necessità del presente.⁵¹ Se la fine della guerra consentirebbe, per colpa delle distruzioni e delle stragi, l'avvento di un mondo del tutto nuovo (il bosco vergine, della seconda poesia), per fortuna anche in questo sono rimaste le orme degli antichi affetti che potrebbero contribuire ad evitare quegli errori possibili, ove si procedesse senza la bussola dell'esperienza passata e sofferta, senza la memoria costante dei morti.

In questo senso, ancora una volta, non solo Levi ma la poesia stessa dimostra di essere tale solo se e quando è capace di coniugare insieme la ricerca estetica (del ritmo prima di tutto e poi dell'ordine retorico del discorso) con le istanze etiche che la fanno essere frutto del tempo che la genera e lievito del tempo che la fruirà.

Note

¹ C. LEVI, *Poesie*, intr. e cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008. La raccolta *Le poesie dell'Orologio* si trova alle pp. 280-285.

² Con questo titolo ha inizio l'*Introduzione* di I. Calvino in C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1990, p. IX.

³ Ivi, p. X.

⁴ C. LEVI, *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di G. De Donato, intr. di F. Cassano, postfazione di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2004, p. 33. La stessa citazione è nell'*Introduzione* (ivi, p. XXII). Questa «compresenza dei tempi» è definita nella *Postfazione*, «l'elemento dell'ideologia di Levi poeticamente più fertile e più utile per interpretare realtà storicamente stratificate» (ivi, p. 101).

⁵ G. STEINER, *Vere presenze* (1989), Milano, Garzanti, 1992.

⁶ Ivi, p. 25.

⁷ Ivi, p. 26.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ Ivi, p. 45. Corsivo mio. In altro luogo, esprimendo un concetto simile, Steiner dice: «nessuna affermazione nel campo della poetica e dell'estetica può essere refutata (sic, per “confutata”?) con rigore» (Ivi, p. 74). È superfluo ricordare come il principio di falsificazione risalga a Karl Popper.

¹⁰ Ivi, p. 97.

¹¹ Ivi, p. 99.

¹² Ivi, p. 89.

¹³ Mi riferisco al lavoro di Maria Antonietta Grignani, che si legge come *Introduzione* a un libro che raccoglie oltre alle poesie del confino (per le quali vedi C. LEVI, *Poesie*, pp. 67-122), alcune lettere ai famigliari e che ha questo frontespizio: C. LEVI, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo* si è fermato a Eboli, a cura di M.A. Grignani, Alessandria, dell'Orso, 1998.

¹⁴ Come accade a molti altri personaggi del romanzo, anche questo che corrisponde a Leo Valiani appartiene alla cronaca politica e poi della storia di quel periodo. Per questi riferimenti si veda il saggio di C. GADDES DA FILICAIA, *Carlo Levi giornalista nella trasposizione romanzesca dell'Orologio*, in *Scrittori e giornalismo. Sondaggio sul Novecento letterario italiano*, a cura di M. Dondero, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2009, pp. 97-109.

¹⁵ “*L'Orologio di Carlo Levi*” e il “*vento del nord*” è il titolo di un saggio di C. PAVONE, in “*L'Orologio*” di Carlo Levi e la crisi della Repubblica, a cura di G. De Donato, Manduria-Bari-Roma, Laicata, 1996, pp. 27-32. Colgo l'occasione per segnalare qui almeno due altri contributi utili al presente lavoro, contenuti in questo volume: la testimonianza di C. Muscetta dal titolo *La splendida prosa anacronistica di Carlo Levi* (pp. 119-121) e il saggio di G. Ferroni, *Per una politica al di là della politica* (pp. 147-153).

¹⁶ C. LEVI, *L'Orologio*, Torino, Einaudi, 1989, p. 165. Adopero le due maiuscole nel titolo come risulta dall'edizione consultata ed è confermato dall'uso critico. A proposito dell'idea che Levi aveva della poesia, Ghiazza scrive: «[Levi non] si riconosceva nello *status* di poeta, lui che della poesia aveva un'idea altissima, in cui s'intrecciavano tensioni ideali e motivazioni estetiche dal respiro più

latamente etico» (S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, p. XXII; si veda anche la n. 3 a p. LI).

¹⁷ In un documento del Fondo appartenente alla Fondazione Levi di Roma; cfr. *Cronologia*, in C. LEVI, *Poesie*, p. 336.

¹⁸ C. LEVI, *Poesie*, p. 280.

¹⁹ C. LEVI, *L'Orologio*, p. 3.

²⁰ Dò, qui di seguito, un riferimento fra i tanti possibili. Arrivato alla Garbatella, egli scrive: «è ancora la città, un bosco di mattoni e di calce e di fili elettrici» (C. LEVI, *L'Orologio*, p. 113).

²¹ «La finestra dava su [...] un cortile coperto [...]. Il terreno era tutto coperto da uno strato [...] di rifiuti, di sterco [...] a monticcioli separati da pozze di liquido nerastro [...]. Su quella superficie ondulata si muovevano, lenti e tranquilli, delle centinaia di animali neri. Guardai: erano enormi topi» (C. LEVI, *L'Orologio*, pp. 116-117).

²² «Una donna, avevano raccontato i giornali, viveva in una capanna, in una delle borgate. Aveva avuto da poco un bambino, e lo allattava: ma il bambino stentava a crescere, e lei si sentiva sfinita, come se il piccolo le succhiasse la vita. [...] faceva strani sogni che l'empievano di dolcezza e di spavento e da cui si risvegliava spossata, come se l'avesse toccata la morte. Un giorno, che si era assopita nuda, e stava immersa in questo vago e piacevole terrore, il bambino si mise a piangere così forte che la svegliò. La donna aprì gli occhi pieni di sonno, si volse per prendere il figlio, e farlo tacere dandogli il petto; e, nella nebbia del risveglio, vide una cosa lunga e grigia, che le stava attaccata alla mammella sinistra, e aveva una piccola testa piatta, con due occhi fermi che parevano fissarla, e una lingua sottile e fredda che le toccava il capezzolo, e succhiava. Era un serpente. La donna rimase immobile per l'orrore. Il latte le usciva dal seno, entrava nella bocca del serpente, si spargeva sulla pelle: ma già, prima che ella potesse urlare, la bestia [...] s'era dileguata sotto il saccone. Soltanto allora la donna svenne. [...] Un giorno [...] la capanna saltò in aria: quattro persone morirono. Ma la donna e il bambino rimasero, essi soli, incolumi: non ebbero neppure la più piccola ferita» (Ivi, pp. 111-112).

²³ Il periodo è quello della storia d'Italia immediatamente seguente la liberazione e che ha al suo centro il 24 novembre del 1945. In questo giorno si svolge la Conferenza stampa di Parri che annuncia le dimissioni del suo Gabinetto, sotto la spinta di ciò che egli definisce «colpo di stato del partito liberale» (G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, XI, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 34-54: 53). L'avvenimento

di quel giorno diventa materiale del racconto in cui la frase pronunciata dal primo ministro viene giudicata «la grande parola» (C. LEVI, *L'Orologio*, cap. VII, pp. 142-151: 150). Da lì, come è noto, avrà inizio quel processo storico di restaurazione che si concluderà con la vittoria dei partiti moderati e la sconfitta del fronte popolare, nelle elezioni politiche del 18 aprile 1948.

²⁴ A questi elementi della tecnica versificatoria fa riferimento l'*Introduzione* (in C. LEVI, *Poesie*, pp. XLII-XLVIII).

²⁵ *Il futuro ha un cuore antico* non è uno dei bellissimi titoli dei libri di Levi?

²⁶ L'elegante iperbato (figura che consente di collocare lontano fra loro parole costituenti un unico sintagma) non riesce a nascondere il richiamo che «fanciulle [...] in frotte» possiede con una simile dittologia leopardiana, ugualmente con iperbato, di *Il sabato del villaggio*: «I fanciulli gridando / su la piazzuola in frotta» (vv. 24-25). Una delle tante prove, questa, di come la letteratura si costruisca con gli stessi materiali della sua tradizione. Sulla presenza frequente, nel tessuto della scrittura poetica leviana di riferimenti a passi ricavati da altri scrittori, amati e rimasti nel magazzino della sua memoria, è difficile non concordare con quanto scrive Ghiazza: «La presenza di richiami a una cultura ricca e varia è un dato pressoché costante nella scrittura leviana che nelle poesie si manifesta spesso come memoria, più o meno fedele, di luoghi letterari; [...] numerose citazioni disseminate e talora dissimulate nei suoi versi [...] si configurano come un modulo ricorrente nell'*usus* stilistico dell'autore» (S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, nota 34, pp. LIII-LIV).

²⁷ In questo caso, la dittologia possiede l'eco del dantesco «piante novelle [...] di novella fronda» che si legge nell'ultima terzina del *Purgatorio*: «Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come piante novelle / rinnovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle» (XXXIII, 142-145). Inutile aggiungere come la citazione avvalori il senso del brano leviano, esaltandolo nella direzione di un processo di purificazione e comunque di trasformazione che avviene alla luce dell'esperienza attraversata.

²⁸ C. LEVI, *L'Orologio*, p. 312.

²⁹ Il colore dominante di questa composizione è il verde, insieme alle varie sfumature dei colori del bosco. Ma di quel verde speciale che ha in sé la connotazione di ciò che è appena nato (come le ore che una a una il tempo incide nel legno) contrapposto a ciò che ha fatto

esperienza dell'esistenza ed è sul punto di finire. Il colore, perciò, usato come aggettivo, appartiene allo stesso campo semantico di "novello", detto delle piante che «verdeggiano» (v. 10); di "nuovo", adoperato per qualificare le fanciulle e, subito dopo, le rose in boccio; di "fresco", attributo delle cose appena create.

³⁰ «L'ontogenesi ricapitola la filogenesi!» Era una delle tante espressioni laicamente sapienziali del lessico familiare di casa Levi [...] ad ammonire che lo sviluppo del bambino per tappe durante la gravidanza ricapitola lo sviluppo della specie nel corso delle ere» (G. SACERDOTI, *Postfazione*, in C. LEVI, *La ragione dei topi*, p. 101).

³¹ Scrive in proposito Cassano: «La civiltà contadina è all'inizio del tempo dell'uomo, e per suo tramite l'uomo sembra nominare per la prima volta il mondo» (F. CASSANO, *Introduzione*, in C. LEVI, *La ragione dei topi*, p. XIX).

³² C. LEVI, *L'Orologio*, p. 3.

³³ Per questo tema, profondamente leviano, si veda quanto scrive Ghiazza in proposito: S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, p. XXX.

³⁴ Ricordo almeno il *Narciso. Ovvero fusione, effusione, confusione*, disegno dell'ottobre del '47; il *Piccolo Narciso*, del 1965.

³⁵ L'immagine con cui è indicato il trascorrere del tempo: «l'orologio dal cuore d'insetto» (v. 58) si trova identica nel romanzo: «egli [l'orologio, appena ricevuto in regalo dal padre] comincerà la sua vita nella liscia oscurità del taschino, appiattato e nascosto nel buio come un cuore d'insetto, un cuore senza intermittenze, spietato, che non pompa nelle vene il caldo sangue ma che batte tuttavia come una essenza intellettuale e senza corpo, e tirannico cerca di trascinare con sé il nostro cuore» (Ivi, p. 12). Non sfugga un richiamo a *Le intermittenze del cuore* di proustiana memoria, per indicare, proprio in opposizione alla tesi esposta nella *Recherche*, come il ritmo dell'orologio è sottratto alle contraddizioni fra sensibilità e memoria, fra sopravvivenza e dolore per la morte di una persona cara. Così sembra più chiaro il dettato del testo poetico, l'invito a evitare di soggiacere all'errore del sentimento. Si ricordi che in un importantissimo capitolo, intitolato *Le intermittenze del cuore*, della sezione *Sodoma e Gomorra II* (M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, II*, trad. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1986, p. 910 e ss.), lo scrittore, che finalmente è tornato a Balbec per la seconda volta, è in grado di accettare il dolore per la scomparsa della nonna,

distingue il ricordo dei fatti, dalla memoria involontaria che «opera imprevedibili resurrezioni del passato», come si legge nel commento a p. 1210.

³⁶ A questo proposito, mi sembrano molto opportune le parole di De Donato quando, a proposito di ciò che lei definisce la «bipolarità del mondo leviano», richiama «il sentimento dell'immobilità dentro l'indifferenziato [...] e il sentimento, dentro il fluire del tempo, di momenti di energia vitale, di molteplicità» (G. DE DONATO, *Il gufo graziadio nella notte dei leoni*, in "L'Orologio" di Carlo Levi, pp. 131-138: 135).

³⁷ S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, p. XL.

³⁸ «Ma nulla paga il pianto del bambino / a cui fugge il pallone tra le case» (da *Ossi di seppia, Felicità raggiunta*).

³⁹ Nel saggio *Quando le pietre diventano parole. Roma raccontata da Carlo Levi* ("Studi romani", L (2002), 3-4, pp. 334-363), offrendo un catalogo dei luoghi in cui è presente il lemma, mi sono soffermato in maniera particolare sull'immagine della conchiglia adoperata da Levi, con costanza, nella elaborazione letteraria della città.

⁴⁰ C. LEVI, *L'Orologio*, p. 192.

⁴¹ La quale non può essere Paola Olivetti, con cui la relazione sentimentale s'era interrotta nel '47 (*Cronologia*, in C. LEVI, *Poesie*, p. 336. Ma per notizie più precise sulla vita di Levi è ormai fondamentale il lavoro di G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini e Castoldi, 2001; *Addio a Paola* è il titolo di un capitolo della terza parte del libro in cui l'evento è situato nel '48 (pp. 192-194).

⁴² S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, p. XL.

⁴³ C. LEVI, *La ragione dei topi*, p. 5.

⁴⁴ C. LEVI, *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 253-254. Si ricordi che questo viaggio si svolge fra ottobre e novembre del '55 (G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud*, pp. 247-250). In parte questa citazione si trova anche in G. SACERDOTI, *Bestiario leviano*, in C. LEVI, *La ragione dei topi*, pp. 150-151. All'esperienza del medesimo viaggio è legata la poesia *Tornano i tempi dell'infanzia* (il testo mi è stato segnalato da Silvana Ghiazza, che ringrazio, e si trova ora in C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, *Prefazione* di G. Sacerdoti, *Paratesti* di G. Raffaele, Bari, Wip, 2009, p. 559), il cui l'*explicit* è composto di questi quattro versi fortemente legati alla pagina citata: «Sul

comodino, pallido astro, / le serve il gufo materne accendono; / serie e felici guardano, attendono / che batta il suo cuore di alabastro». In un altro componimento dal titolo *Scherzo amoroso abcasso* (C. LEVI, *Versi*, p. 373) si legge il seguente *incipit*: «Gufo, figlio del sole / in esilio, / figlio lasciato dal padre / alle notti».

⁴⁵ Anche poco dopo il brano citato sopra e tratto da *Le ragioni dei topi*, si legge: «Lo rividi [...] spesso col viso corrucciato *sotto la lampada* [corsivo mio] come se quella luce gli riempisse il capo di dolore e di fastidio» (C. LEVI, *Le ragioni dei topi*, p. 6).

⁴⁶ C. LEVI, *Poesie*, p. 182.

⁴⁷ C. LEVI, *Versi*, p. 180.

⁴⁸ Le Edizioni dell'Altana, il cui nome deriva proprio da uno studio di Via Oslavia 30, rientravano nelle attività culturali promosse da Giuseppe Dall'Ongaro, fra le quali si ricorda la rivista "L'Almanacco dell'Altana".

⁴⁹ Sul rapporto fra la scrittura leviana e l'urbanistica di Roma, mi sono soffermato nel citato articolo *Quando le pietre diventano parole*. Si racconta che la casa studio di Levi consisteva in un ampio locale collocato al penultimo piano dell'ala destra del palazzo Altieri (con ingresso da via degli Astalli 19). Le finestre s'affacciavano sul secondo cortile (a destra di quello d'entrata da piazza del Gesù) e consentivano la vista di un panorama molto vasto, grazie al fatto che l'ala di fronte aveva i tetti più in basso. L'edificio più alto che si scorgeva in lontananza era quello del palazzo di Montecitorio. Invece si legge che «in una specie di altana [del palazzo] abitò per più di vent'anni fino al 1974, Anna Magnani» (G. CARPANETO, *I palazzi di Roma*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 36).

⁵⁰ C. LEVI, *L'Orologio*, p. 234.

⁵¹ Su questo punto, mi sia permesso di rinviare al mio saggio *Carlo Levi cittadino del mondo*, in *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 101-111.

Levi e la Francia

Giovanni Dotoli

Carlo Levi in Francia

Il 17 aprile 1955, Carlo Levi annota nella rivista "L'Automobile": «La Francia è come una stella, dalla periferia al centro tutto diventa più leggero, più elegante, più vivo, fino al profondissimo argento che copre la Senna»¹. Un brevissimo componimento poetico scritto in prigione, datato 28 aprile 1934, così recita: «Qui Levi / giace, a Torino / presso Parigi nato. / Pace: il destino / di troppo brevi / diede al suo lungo fiato».² Levi vede la Francia come un mito, fino al punto che considera Parigi non lontana da Torino.

Ci spieghiamo così, facilmente, il rapporto profondissimo tra Levi, la Francia e Parigi. Pur messo in pratica anche e soprattutto dalle note circostanze di ordine politico, credo che tale rapporto abbia radici molto più profonde che nascono dalla formazione dello scrittore, dalle sue letture d'infanzia e giovanili, dal ruolo che dopo la prima guerra mondiale esercitano Parigi, come centro mondiale della cultura e della modernità, e la Francia come terra d'asilo dei politici italiani dissidenti, di qualsiasi appartenenza politica.

Levi è naturalmente attratto dalla Francia e da Parigi. Cercherò di delineare taluni assi portanti di questo legame che tocca il cuore dell'opera di Levi, letterato e pittore, ma anche politico. Ma di questo terzo aspetto non spetta a me parlare.

Rimaniamo per il momento sul piano strettamente biografico e cronologico. Ripeterò alcune cose notissime agli studiosi di Levi, ma mi è indispensabile farlo per andare avanti.

1925. Il neolaureato in Medicina (1924) Levi compie il suo primo viaggio nella capitale francese, «nel segno – scrive Gigliola De Donato – di quell'ideale supremo di libertà che egli aveva messo al centro della sua vita»³. Ci va quindi certamente

per ragioni politiche, per incontrare e programmare il futuro con gli esuli italiani, ma anche e soprattutto «per entrare in contatto con l'ambiente degli artisti francesi», come annota giustamente Silvana Ghiazza⁴.

Tra il 1927 e il 1932, compie frequenti viaggi a Parigi, dove, tra l'altro, si innamora della "belle rousse", Vitja Gurevič, che chiama così riecheggiando il titolo di una famosa poesia di Apollinaire. A Torino, tra gli altri, è in contatto con celebri francesisti come Mario Bonfantini e Ferdinando Neri. Spesso, nel quartiere latino, Levi incontra Aldo Garosci, Leo Ferrero e Giansiro Ferrata. Passeggia a lungo nei giardini del Luxembourg e sugli Champs-Élysées.

Nel 1933-1934, va e viene da Parigi, frequentando pittori, letterati, esuli e anche concerti e librerie. Ama «andare a zozzo, abbandonandosi allo spettacolo che era sempre Parigi».

Dopo la detenzione di quasi due mesi che dura dal 13 marzo al 9 maggio 1934, Levi torna a Parigi all'inizio del maggio 1935. Ma il 15 maggio viene arrestato a Roma. Libero il 25 maggio dell'anno seguente, dopo il confino di un anno in Lucania, il 20 giugno 1939 fugge da Torino per la Francia. Le leggi razziali del 1938 e l'odore della guerra lo spingono ancora verso la "Ville Lumière". In settembre, dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, si rifugia a La Baule, sulla costa di fronte al Canale della Manica, con la compagna Paola e la figlioletta Anna.

È a La Baule che scrive di getto, in «compagnia di Vico e della Bibbia», dirà un giorno, il suo primo libro *Paura della libertà*⁵. Nel febbraio del 1940, da La Baule Levi torna ancora a Parigi, ma qualche tempo dopo è costretto a spostarsi a Marsiglia e poi a Cannes, a causa dell'invasione tedesca. Nell'aprile del 1941, dopo aver trascorso ben due anni in Francia, Levi torna in Italia, stabilendosi a Firenze.

Il resto è noto. *Cristo si è fermato a Eboli* avrà un grande successo in Francia. "Le Monde" e la rivista di Jean-Paul Sartre, "Les Temps Modernes", ne pubblicano alcuni estratti

significativi. La compagna di Sartre, Simone de Beauvoir, fa questo bel grande ritratto dell'amico italiano Levi:

Ci si sentiva in presenza di uomo libero per il quale il rifiuto della vane convenzioni era un fatto naturale. Libertà di vedute, di giudizio, di linguaggio, di condotta. Questo mi colpì subito quella sera: e un'altra sera ancora, in cui grandi fuochi crepitavano nei giardini di Villa Medici. Politicamente impegnato, cosciente del proprio posto in questa società, e rivolto al futuro, sicuro delle sue amicizie, delle sue ripulse e delle sue scelte, convinto d'una verità, Levi salvaguardava con la stessa fermezza la propria indipendenza spirituale. Le sue certezze gli fornivano la chiave per comprendere il mondo, senza fargli tuttavia da schermo o da paraocchi. Posava sulle cose lo sguardo ingenuo, come fosse lui a vedere per la prima volta. E non cessava di interrogarle e di scoprirle.⁶

Levi torna a Parigi nel 1948 per il Congresso degli scrittori, incontrando gli amici francesi più cari, Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Breton.

Queste brevi annotazioni biografiche ci aprono un mondo. I legami di Levi con la Francia, con Parigi, con i pittori e con gli scrittori francesi, e anche con la lingua francese, risulteranno di primaria importanza.

Levi, la pittura e la letteratura francese

Levi si scopre pittore intorno al 1920, a diciotto anni. Segue la rivista di Ardengo Soffici, Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis e Felice Casorati "Valori plastici" (1918-1922). Da notare che sono tutti pittori formati soprattutto a Parigi, in particolare Soffici, Savinio e De Chirico.

La prima pittura di Levi è di origine cubista ed è noto che il cubismo è scuola prettamente francese, come dimostra Apollinaire nel suo celeberrimo studio dell'arte cubista *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913).

Ed è proprio a Parigi, nel 1925, al momento del suo primo viaggio in terra di Francia, che Levi decide di dedicarsi totalmente alla pittura, a contatto con i grandi movimenti pittorici di Montparnasse e di Montmartre. Così, apre il suo primo studio parigino, in rue de la Convention, come ricorda Remo Garosci in una lettera del 16 maggio 1933.⁷

La pittura leviana nasce tra riflessione socio-politica con gli esuli e profonda convinzione del ruolo di questa arte nell'avanguardia di quel tempo.

Tra politica e pittura, i soggiorni parigini si rivelano una manna. Levi affina la sua arte e coniuga le linee della modernità pittorica con la sua lucida capacità di leggere la realtà.

Nel 1931, espone alla Galerie-Librairie Jeune Europe, al 46 della rue Vavin, dietro la Biblioteca Nazionale, sulla Rive Droite. Da Parigi, Levi scrive ai suoi della Biennale di Venezia e dell'Esposizione dell'Incisione a Firenze, sempre con uno sguardo internazionale, tra Italia e Francia.

Nel maggio del 1932, espone due dipinti al Salon des Tuileries Néo-Parnasse. Conosce Stravinskij, Prokofev, Severini e Braque. A giugno, realizza un grande sogno: la prima mostra personale a Parigi, ancora alla Galerie-Librairie Jeune Europe, diretta dal giornalista italiano Antonio Aniante. Espone 35 opere. Nel catalogo di presentazione della mostra, Carlo Aniante scrive che Levi «dipinge in europeo, cioè da uomo che conosce tutte le esperienze che in Europa muovono e turbano gli spiriti e le maniere». Egli aggiunge: «[La pittura di Levi] non ha nulla a che fare con certo neoclassicismo sedicente italiano; e la sua italianità non si esplica con una concezione della nazionalità artistica come un incancellabile carattere razziale o psicologico».

Eppure, uno scrittore come Malraux, dopo aver visitato lo studio parigino di Levi in questo periodo, scrive: «Je n'ai jamais vu rien de si italien que ça»⁸. Anche i grandi possono fortunatamente sbagliare. Malraux non si rende conto che nella pittura di Levi c'è tutta la lezione di De Chirico, Savinio, Chagall, Soutine e di molti pittori ebrei in esilio a Parigi.

Vi leggiamo il suo impegno politico, la sua lotta contro ogni forma di dittatura, il suo dolore per la tragedia in cui versano alcuni paesi europei, compresa la sua patria. Annota giustamente Mario De Micheli: «Ogni immagine è [...] metafora di un dolore, di un'ansia e di una passione per qualcosa che sta accadendo [...] per la tragedia che è cominciata e che porterà alla guerra»⁹.

Dal 23 maggio al 6 giugno 1933, Levi ha una seconda importante personale alla Galerie Bonjean. Vittorio Foa ricorda di questo periodo parigino: «Carlo era un pittore affermato e molto amato dai giovani [...]. Non si presentava [...] come un umanista predicatore, ma come uomo legato a interessi vivi e concreti, artistici e scientifici».¹⁰

Ora Levi ha un nuovo studio a Parigi, al numero 6 di Villa Chauvelot, in cui continua a produrre una lacerante pittura che tutto esprime della sua condizione di esule, tra rinnovamento, contemporaneità e senso del passato. In un appunto scrive di «una serie di centri di attenzione, da cui partissero e si intrecciassero e si frapponessero, in cerchi successivi, le vibranti onde della pittura e che solo più tardi chiamai “pittura detta contemporaneità o del giudizio”»¹¹. Levi vive ormai tra «politica e pittura, politica e bohème, angoscia per il corso impazzito della Storia e speranza proiettata fino al limite dell'utopia»¹².

Forse non si è ancora sottolineata tutta l'importanza dell'appello di alcuni pittori parigini che sono al centro della rivoluzione artistica del Novecento, in favore della liberazione di Levi, in carcere, pubblicato da “La Stampa” il 26 aprile 1934. Vi leggiamo nomi come Léger, Paul Signac, Chagall, Derain, Zadkine, Ozenfant, Lhote, Friesz. La crema della nuova pittura parigina si schiera contro l'arresto di Levi!

Tra febbraio e marzo 1935, troviamo dipinti di Levi in varie mostre itineranti tra Italia, America e Parigi. Con Casorati, Campigli e Carrà, lo troviamo alla mostra del Jeu de Paume, intitolata *Art italien des XIX^e et XX^e siècles*.

Tornato a Parigi da La Baule, Levi apre un ennesimo studio parigino, al 39 della rue de Boissonade. Nel 1939, scrive: «*J'ai*

toujours eu les yeux de Renoir»¹³. Ma non è tempo di arte. Ora occorre lottare per la liberazione del proprio paese dalla follia del fascismo e del nazismo. E siccome la follia non ha mai limiti, nel 1943 Levi è arrestato con la motivazione assurda dei «miei rapporti con la letteratura ermetica e con la pittura picassiana [...]. Sono abbastanza maturo per non stupirmi delle cose più incredibili»¹⁴.

Si comprenderà allora che non sia un caso che Levi dedichi un poema a Braque e uno a Picasso, come vedremo. In fondo, la pittura leviana è per larga parte di derivazione francese ottocentesca e soprattutto novecentesca, a partire da Renoir, passando per Cézanne¹⁵, Manet, Dufy, Matisse, Soutine, fino a Léger e a Picasso.

A Parigi, a Montmartre, a Montparnasse, nel Quartiere Latino e sulla Rive Droite, Levi trova le linee portanti della sua pittura. L'ascendenza francese della pittura di Levi si conferma fino agli ultimi suoi scritti poetici. Due poesie datate 1972, la prima 2 marzo e la seconda 1 giugno, lo confermano.

Una lettura attenta di *Cristo si è fermato a Eboli* conferma una fortissima influenza della pittura francese sulla scrittura leviana, come intuisce Michel Arouimi¹⁶.

Sul versante letterario, scopriamo in Levi un lettore straordinario della letteratura francese, che è a monte della sua formazione di scrittore. Non è un caso che egli ammiri l'energia di Stendhal, quello dei romanzi e dei viaggi in Italia, e l'opera di Proust, Baudelaire e Valéry¹⁷ – Edoardo Persico stigmatizza l'amore per questi ultimi due scrittori –.

Il 9 aprile 1953, a proposito della traduzione in francese de *L'Orologio*, Jacques Lanchampt parlerà di “un Proust italiano”, sulla rivista “J.M.F.”. Non è dunque affatto un caso che Levi firmi per l'editore Parenti la prefazione di due celeberrimi viaggi in Italia di scrittori francesi, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, del presidente Charles de Brosses, un testo della seconda metà del Settecento, e *Roma, Napoli e Firenze*, di Stendhal.¹⁸ Il viaggio è tematica essenziale dell'estetica di Levi. E avanzo l'ipotesi che la stessa struttura di *Cristo si è fermato a Eboli*

abbia un'ascendenza in alcuni testi dei viaggiatori in Italia, tra i quali, appunto, quelli del Presidente de Brosses e di Stendhal. Non scrive egli nel suo intervento su Stendhal: «Chi ha scoperto una verità, capisce, o è in grado di capire, insieme, tutte le verità»¹⁹? E ancora, non apre l'intervento su De Brosses nel modo seguente: «I racconti, le relazioni di viaggi in paesi lontani e sconosciuti, ci trascinano altrove, ci forzano fuori delle cose note, in un'altra realtà, esente da confronti, che è virtù dell'autore rendere credibile. Ma le narrazioni di viaggi nel nostro paese che ci vengono dal passato, ci gettano invece nel tempo, in un altrove che è già nostro e non più nostro, che partecipa, per così dire, di una doppia natura, e che si rivolge al mondo vago e stratificato della memoria»²⁰. Sembra quasi un commento del *Cristo* e del suo tempo "immobile", «fuori del corso vivo della storia»²¹.

E non è nemmeno casuale che, per la Stamperia Foglio di Pollenza, preparerà una cartella di dieci lito-serigrafie, con introduzione di Sergio Miniassi, in cui interpreta *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire, «in maniera sensuale e naturale»²².

Guido Sacerdoti riferisce che Levi conosce a memoria i testi poetici di Baudelaire!²³

Il primo libro di Levi, *Paura della libertà*, è arricchito di citazioni di versi in francese. Sono quasi tutti del poeta progressista Eluard, l'autore del famoso poema *Liberté*, soprattutto nell'ultimo testo, *Paura della pittura*, in cui lo scrittore ha paura di un mondo ormai senza Dei, tutti morti, e senza Eros: «*Un monde dont je suis absent*»²⁴, grida. Eppure, conclude, ci dovrà pur essere «l'amoroso sorgere di una pittura senza terrore»²⁵. È quella che di lì a poco egli ritornerà a dipingere.

Levi conosce la lettura di Bachelard della pittura di Chagall, uno dei suoi maestri: «*La peinture est une source de paroles, une source de poèmes*»²⁶. Michel Arouimi coglie profondamente questo aspetto di Levi, cioè il legame tra pittura e letteratura, che forse gli deriva ancora una volta dalla frequentazione del mondo francese, a partire dalle avanguardie storiche.²⁷ La pittura di

Levi, quella dei quadri e quella delle sue pagine – *ut pictura poesis* –, è un lungo viaggio verso il primitivismo delle origini e il principio della creazione del mondo, per un nuovo domani, quasi si trattasse di un redivivo paesaggio dantesco.²⁸

Levi è un maestro di esistenzialismo, di riflessione sull'uomo, nella visione del suo essere costantemente in esilio, esteriormente e interiormente. C'è qui, nella sua pienezza, la lezione della pittura e della letteratura francese.

Levi, poeta di lingua francese

Sapevo dei rapporti pittorici appena descritti. Ma non avevo nessuna cognizione che Levi scrivesse in francese e che fosse autore di numerosi componimenti poetici in lingua francese. Quale sorpresa, dunque, vedere inanellarsi, l'una dopo l'altra, numerose poesie nella lingua d'Oltralpe, che sono talvolta autentici capolavori.

Per la maggior parte, questi testi coincidono con il periodo francese, ma ci sono anche incredibili scoperte. Per esempio, le più remote, portano la data "Parigi 1932", e sono dedicate la prima al pittore Braque²⁹, la seconda a Thomas Edward Lawrence, detto Lawrence d'Arabia.³⁰ Con i poemi che dedica a De Chirico e poi a Picasso, dovrebbero trattarsi di frammenti di «un'intera storia dell'arte moderna, sotto forma di una serie di epigrammi», che aveva progettato: «Ne avevo scritti parecchi. In buona parte in francese».³¹

Del febbraio dello stesso anno è un poema pieno di humour tipicamente di ispirazione francese³² (per esempio i versi: «*La banane s'épanche, je la mange / comme dans un rite orphique*»). La data del 3 di questo stesso mese è in calce a un poema d'amore dedicato alla "belle rousse", Vitja Gurevič.³³

Il 21 marzo 1933, altro poema zeppo d'ironia, *Petite histoire ou Le sérieux en amour*, a partire dall'amore di Tristano e Isotta.³⁴ Nel 1934, Levi si chiede in maniera accorata: «*Serons-nous capables / à [sic] vivre parmi les morts?*», come se

sentisse il dolore immane dei milioni di morti della guerra che verrà e la tragedia della *Shoah*.

Due poesie portano la data del 29 marzo e del 14 maggio 1936. Levi le ha dunque composte in Lucania! Forse già premedita di andare in esilio nella terra di Mallarmé e Rimbaud – non cito a caso questo poeta, come vedremo nel prossimo paragrafo –. Nel poema datato 29 marzo 1936, Levi guarda leopardianamente l'infinito dei monti lucani.³⁵ In quello datato 14 maggio 1936, si paragona a uno sparpiero che vorrebbe volare via dai monti della Lucania verso la sua donna e il “monde naissant” che già intravede.³⁶

Ma l'1 aprile precedente si era già ricordato di una passeggiata al quartiere parigino di Auteuil, ai margini del Bois del Boulogne.³⁷ Dello stesso anno 1936, ma senza giorno né mese, sono due altri poemi inondati di tristezza, sull'amore per la sua bella, dai «cheveux d'orfèvre»³⁸.

Del 1939 sono due poemi essenziali, il primo dedicato a Picasso – Levi cita questo pittore qua e là nei suoi poemi, anche in quelli in italiano –, a conferma del rapporto tra i due pittori, il secondo scritto a La Baule, proprio nei giorni dell'invasione di Danzica da parte delle truppe di Hitler.³⁹ Del 1940 sono due poemi, il primo ancora su un amore triste,⁴⁰ il secondo ancora di tipo pittorico, con un paragone tra Picasso e Carrà.⁴¹ Nel 1943, ancora un poema di tipo ironico, *Plainte de la Plante ou Plante de la Plainte*.⁴²

Infine, gli ultimi componimenti poetici in francese sono datati 1946. Uno è dedicato al poeta Umberto Saba, paragonato a Sandro Penna, che «écrit et adore»⁴³. Altri sette sono veri e propri epigrammi di ordine politico, che portano come titolo: *PLI, DC, Togliatti, PSIUP, Politique de Winston Churchill, Unité d'action, Le malate imaginaire*. Gli ultimi due mi sembrano particolarmente interessanti per comprendere la posizione politica di Levi, subito dopo la fine della guerra.⁴⁴

Da questi componimenti in lingua francese abbiamo conferma del legame fortissimo di Levi con la Francia e con la sua letteratura e cultura. A volte trattasi di appunti da sviluppare,

ma più spesso di capolavori satirici o di impegno all'Apollinaire o alla Verlaine. Riconosco anche l'influenza della poesia di Rimbaud dissacratore, che agisce su Levi in profondità.

«Una costante tensione all'unità»⁴⁵, per dirla con Silvana Ghiazza, attraversa questa attività poetica in altra lingua. Abbiamo conferma di come Levi veda la poesia:

La poesia è l'invenzione della verità. La poesia, non solo naturalmente quella in versi, ma in prosa, in pittura, in forme plastiche, in note, in spazi: l'arte, in tutte le sue multiformi e infinite manifestazioni, è il linguaggio stesso.⁴⁶

Una forte intertestualità attraversa la poesia di Levi, non solo di ordine letterario, ma direi artistica, dalla pittura alla letteratura e viceversa, «nella contemporaneità di un intreccio di radici e rami», annota lo stesso scrittore.⁴⁷

C'è, dunque, un filo rosso che unisce testo in francese e pittura francese, poesia, pittura e soggiorni in Francia, in unione con la formazione generale di marca francese cui ho già accennato. Si pensi, per esempio, che in carcere, nel 1934, Levi chiede di leggere l'opera di Diderot, accanto a quella di Dante, Goldoni – un autore a metà strada tra Italia e Francia – e Goethe.

Tappe ideali e circostanze concrete si incrociano: ancora una connotazione all'Apollinaire, come se Levi volesse produrre dei poemi/conversazione, di cui la tradizione francese è molto ricca. Tra vita politica, impegno letterario e pittorico, prigionia, confino ed esilio, abbiamo qui dei quadri commoventi di alcuni momenti della vita del nostro intellettuale.

Tutto appare leggero, lieve, sospeso nell'incanto del verso, come risposta alle difficoltà della vita e alla tragedia che incombe, in una intensità prodotta da versi semplici e che vanno diritto al cuore. Anche l'amore, pur talvolta sublime, segue il ritmo dello humour e del riso. Levi è in posizione di attesa certa. Sente che il cambiamento giungerà a prezzo di una tragedia senza fine, i cui effetti viviamo ancora oggi.

Queste poesie rivelano un poeta/pittore/poeta, nello stile di un pittore che legge il mondo in poesia, per memorie di uomini, donne e popoli. Tra rime e verso libero, egli spazia per giochi di raffinato conoscitore della lingua francese, tra grottesco e surreale, incanto e grido, in una leggerezza che ti sorprende soprattutto negli *enjambements*.

La chiave ironica sembra quella più a portata di mano. Levi ha bisogno di sorridere per essere al mondo, per poi passare al sarcasmo durissimo contro i mostri e le storture di questo nostro pianeta.

Occorrerebbe ora parlare dell'influenza di Rimbaud e di Alain su Levi, e delle pagine scritte su di lui dal mio amico Dominique Fernandez, ma lo spazio a disposizione non me lo consente.

Per una nuova ricerca

Da quanto ho esposto, credo che emerga l'urgenza di una nuova ricerca intorno all'opera di Levi, di quella pittorica e di quella letteraria.

Occorre ricostruire con esattezza tutti i viaggi in Francia, gli uomini che ha incontrato, non solo gli italiani, ma anche i francesi. Penso che la stampa del tempo potrebbe darci un aiuto. Vi ho sempre fatto scoperte di prima mano e di straordinaria importanza. Ci sono scritti di Levi in giornali e riviste francesi?

Il rapporto con la pittura francese va meglio messo a fuoco. Non si tratta di una semplice e vaga ispirazione. C'è qualcosa di più profondo. Levi assimila e fa proprio, analizza e trasforma, tutto adattando alla propria visione delle cose.

I componimenti poetici in francese confermano la natura dell'impianto dell'opera di Levi, ma ci aprono anche ulteriori prospettive, di lingua, di cultura, di struttura, di linguaggio. Si pensi che l'ultima poesia in francese a noi nota porta la data del 1974, cioè appena un anno prima della morte. I componimenti in francese a noi noti attraversano, dunque, l'intera avventura

poetica matura di Levi, dagli inizi degli anni Trenta alla fine della sua vita, in un arco di quasi mezzo secolo.

Il rapporto con Alain è solo accennato. Occorrerebbe fare verifiche puntuali, vedere fino a che punto l'ispirazione si rifà allo scrittore francese, percorrendone l'intera opera che offre similarità impensabili a larghissimo spettro, come suggerisce lo stesso Levi.

E che dire poi della forza di Rimbaud, fortemente presente nell'opera di Levi? Scopriamo un rapporto profondo tra arte e sacro, il senso dell'Apocalisse, l'ideale unitario legato a un mondo che viene dalla notte della storia.

Rimbaud si ritira in Oriente, suo malgrado, a cercare l'armonia dell'universo. Levi è confinato in Lucania e scopre il senso delle origini, del primitivismo, della natura, di una diversa forma di cultura.

Ambedue si rivelano erranti della memoria, alla ricerca di un'armonia del Creato, per ridare un senso alla storia dell'Occidente, per ritrovare il filo della bellezza. Esilio come catarsi dunque, esilio come rinnovamento e rinascita, e come nuovo punto di partenza, verso un cielo senza limiti.

Il senso di Apocalisse collega Levi a una lunga tradizione, come dimostra Michel Arouimi.⁴⁸ Forse vanno meglio individuati i percorsi che in questo senso legano Levi alla Francia. Non credo che basti pensare soltanto a Rimbaud e a Baudelaire. E Mallarmé, e Verlaine, e Apollinaire, e Valéry, e lo stesso Hugo?

Arte e sacro, arte e natura, arte e impegno, arte come parola divina: questi sembrano essere i percorsi che legano Levi alla Francia.

Non più una pittura della paura – la pittura di Picasso sarebbe una pittura della paura, per Levi –,⁴⁹ ma una pittura della gioia infantile, non più «un'arte barbara e religiosa», ma una nuova arte, da leggere «sul viso e nei gesti degli uomini».⁵⁰

Ora mi è chiara la ragione dell'apertura di *Paura della libertà*, e del richiamo così alto al senso del sacro e al sacro stesso⁵¹. È una pagina che sembra dettata da Rimbaud, che

ritroviamo in tutto il libro, accanto naturalmente ad Alain. Un capitolo, “Sangue”, riecheggia il titolo di un poema di Rimbaud, *Mauvais sang*⁵².

Come Rimbaud, e come tanti altri poeti di Francia, Levi cerca l'ideale dell'ignoto, il nuovo, l'assoluto. Si è giustamente parlato di marxismo di Levi, ma forse occorre andare al di là. Levi dà un senso altissimo di ricerca della verità al suo linguaggio. L'arcaico si collega in lui alla tradizione francese della ricerca dell'Uno, che attraversa tutta la poesia d'Oltralpe, a partire da Baudelaire.

L'autore di *Cristo si è fermato a Eboli* è anche un grande poeta e un saggista di valore. In questo riecheggia la tradizione francese, che è già in Baudelaire, e che ritroviamo in Mallarmé, Verlaine e Apollinaire.

Con il suo maestro Alain, Levi avrebbe potuto scrivere: «*Percevoir c'est toujours se représenter. Il y a donc dans notre perception, si simple qu'elle soit, toujours une mémoire qu'on peut appeler implicite. Toutes nos expériences sont ramassées dans chaque expérience*»⁵³.

Esperienza e poesia, esperienza e pittura, esperienza e arte, sembra essere questa la linea dell'intenso rapporto di Levi con la Francia. Questo rapporto ci aiuta a illuminare l'intera opera di questo straordinario intellettuale del nostro paese.

Note

¹ Cit. in G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 139.

² C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008, p. 26.

³ Ivi, p. 44.

⁴ C. LEVI, *Poesie*, p. 314.

⁵ C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 9-10.

⁶ Cit. in G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 180.

⁷ Ivi, p. 88.

⁸ Cit. in Ivi, p. 85.

⁹ M. DE MICHELI, *Levi pittore*, in *Carlo Levi. Autoritratto*, a cura di D. Javarone, Roma, Carte Segrete, 1970, p. 13.

¹⁰ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 90, n. 40.

¹¹ Ivi, p. 91.

¹² Ivi, p. 95 e C. LEVI, *Poesie*, p. 316, *Cronologia*.

¹³ Ivi, p. 329, *Cronologia*.

¹⁴ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 157.

¹⁵ In *Paura della libertà*, Levi paragona Paul Cézanne a Francesco Petrarca, C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1946, p. 44.

¹⁶ M. AROUIMI, *Magies de Levi. L'expérience picturale et littéraire de Levi confrontée aux leçons de Rimbaud, Melville, Tolstoï, Jean de Patmos et Xue Xiake*, Fasano-Paris, Schena-Lanore, 2006, pp. 59-80.

¹⁷ In una poesia manoscritta, datata 3 luglio 1950 (ora in C. LEVI, *Versi*, Bari, Wip, 2009, p. 138), «sulla parte superiore del foglio, isolati da una riga orizzontale, compaiono due versi dei Frammenti di Narciso di Paul Valéry: *'Et qui, du verge sable osant battre la couche / composeront d'amour un mostre qui se meurt'*». Devo a Silvana Ghiazza questa preziosa notizia, fondamentale per questa mia proposta di ricerca. In un'altra poesia datata 11 novembre 1952 (ivi, p. 157) gli ultimi versi sono di chiara derivazione valeriana: «quando l'io solitario è fatto noi / nel plurale del verde paradiso / dove non sembra ci sia un prima e un poi / ed il tempo si ferma sul bel viso, / finché cupa non s'apra e non ingoi / l'acqua di morte il duplice Narciso».

¹⁸ Questi due testi saranno poi raccolti in C. LEVI, *Prima e dopo le parole*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001, rispettivamente pp. 125-131 con il titolo *Il "Viaggio in Italia" di De Brosses*, e pp. 133-145, con il titolo *"Roma, Napoli e Firenze" di Stendhal*. In questo stesso libro troviamo anche due altre note di sapore francese, una dedicata a *Théophile Gautier* e al suo *Capitan Fracassa* (p. 163) e una seconda intitolata *Tolstoj e Renoir*, in cui Levi fa un paragone tra lo scrittore russo e il pittore francese.

¹⁹ C. LEVI, *"Roma, Napoli e Firenze" di Stendhal*, in ivi, p. 135.

²⁰ C. LEVI, *Il "Viaggio in Italia" di De Brosses*, in ivi, p. 125.

²¹ Ivi, p. 131.

- ²² G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 333.
- ²³ In S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, p. XVII.
- ²⁴ C. LEVI, *Paura della libertà*, p. 130.
- ²⁵ Ivi, p. 134.
- ²⁶ G. BACHELARD, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 16.
- ²⁷ M. AROUIMI, *Magies de Levi*, p. 45.
- ²⁸ Si veda *Ibidem*.
- ²⁹ C. LEVI, *Poesie*, p. 187.
- ³⁰ Ivi, pp. 187-188.
- ³¹ Ivi, p. 315, *Cronologia*.
- ³² Ivi, p. 211.
- ³³ Ivi, p. 212.
- ³⁴ Ivi, p. 196.
- ³⁵ Ivi, p. 113.
- ³⁶ Ivi, p. 119.
- ³⁷ Ivi, p. 115.
- ³⁸ Ivi, p. 199 e 239-240.
- ³⁹ Ivi, p. 249.
- ⁴⁰ Ivi, p. 155.
- ⁴¹ Ivi, p. 253. La data di questo poema non è certa.
- ⁴² Ivi, p. 146.
- ⁴³ Ivi, p. 186.
- ⁴⁴ Ivi, pp. 179-180.
- ⁴⁵ S. GHIAZZA, *Introduzione a Ivi*, p. XXIV.
- ⁴⁶ C. LEVI, *Prima e dopo le parole*, p. 51.
- ⁴⁷ C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, pp. 35-36.
- ⁴⁸ M. AROUIMI, *Les apocalypses secrètes. Shakespeare, Eichendorff, Rimbaud, Conrad, Claudel, Tchekhov, Ramuz, Bosco, Levi*, Paris, L'Harmattan, collection "Littératures comparées", 2007.
- ⁴⁹ C. LEVI, *Paura della libertà*, pp. 133-134.
- ⁵⁰ Ivi, p. 134.
- ⁵¹ C. LEVI, *Paura della libertà*, p. 21. Da notare che un capitolo di *Paura della libertà* è intitolato *Storia sacra*.
- ⁵² A. RIMBAUD, *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et

bibliographie par P. Brunel, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 1999, pp. 412-418.

⁵³ ALAIN, *Eléments de philosophie*, Paris, Gallimard, 1941, collana «NRF», p. 63.

*«Non perdo la calma fra' ceppi
o gli allori»: ambiguità metastasiane in Levi*

Maria Pagliara

Per chi abbia avuto dimestichezza con gli scritti leviani, il verso che dà il titolo a questa breve comunicazione potrebbe essere letto come espressione indiretta dell'ottimismo dello scrittore, di quella olimpica inclinazione del suo carattere alla serenità, tanto invidiata dall'amico Saba e spesso divenuta oggetto di benevola ironia da parte di Calvino che ne registrava gli effetti sul pubblico, visibilmente insofferente per la lunga attesa in varie occasioni di incontri per conferenze o dibattiti.

E tuttavia, pur riscontrandosi in quei versi la manifestazione conforme alla disposizione fondamentale del suo carattere, può suscitare qualche meraviglia se la loro olimpica serenità è da attribuirsi a un autore cronologicamente distante da Levi, vissuto in un'epoca lontana almeno due secoli. I versi, infatti, appartengono a un'opera di Pietro Metastasio, un poeta che, non tanto per la distanza temporale, quanto per la temperie in cui la sua poesia è nata e si è dispiegata, parrebbe lontano da qualsivoglia affinità con lo scrittore contemporaneo. Eppure, scorrendo le pagine della produzione poetica leviana, ormai edita nella sua completezza grazie al lavoro instancabile di Silvana Ghiazza, autrice delle recentissime consistenti pubblicazioni a riguardo, inaspettatamente troviamo una non sporadica presenza del poeta settecentesco, concentrata soprattutto nelle poesie scritte nel periodo del carcere, sia come "prelievo" di versi utilizzati in funzione di "mascheramento" del proprio pensiero, sia come modello della struttura dei propri componimenti poetici.

Una tale presenza suscita curiosità e sollecita a indagare, tenuto conto che il Levi che la maggior parte dei lettori conoscono è quello che la critica nel corso degli anni ci ha consegnato: lo studioso formatosi nella severa atmosfera della

cultura torinese dell'era gobettiana, il collaboratore, insieme con Rosselli, Lusso, Salvemini, del programma rivoluzionario di Giustizia e Libertà, l'antifascista, l'organizzatore politico del partito d'azione, lo studioso del Mezzogiorno, il militante, il giornalista, lo scrittore. In una siffatta versatilità di pensiero e di azione, la cui natura è da inquadrarsi certamente nella sfera di una cultura severa, in cui l'impegno etico sottende o condiziona anche l'espressione, la presenza di un poeta come Metastasio, connotato nella vulgata come poeta frivolo e dunque lontano dalla fisionomia di poeta "impegnato", trova difficoltà a essere collocata accanto all'immagine di Levi invalsa tra gli studiosi ma anche tra il pubblico. Appunto per questo, facendosi più impellente il bisogno di indagare per tentare di trovare il filo di un rapporto così inopinato, si scopre che "sotto la scorza", per ripetere un'espressione leviana, il germoglio si nutre di una linfa che produce frutti inaspettati, una linfa che contagia, a tratti, l'"impegnata" materia in cui si condensa l'attività letteraria, politica, civile, giornalistica di Carlo Levi.

A quanti da tempo si stanno occupando di Levi o a chi, come me, ha avuto modo di raccogliere aneddoti e curiosità su una personalità così poliedrica dalla voce di persone che lo avevano conosciuto da vicino, forse l'immagine di un altro Levi, meno pensoso e più goliardico, che si intreccia con l'altra, più nota e problematica non giunge nuova, e tuttavia giustifica solo in parte la presenza o il ricorso alla fonte settecentesca.

I versi citati da cui siamo partiti e che leggiamo in una lettera dal carcere del 28 aprile del 1934, inviata da Levi alla sorella Lelle, recitano al completo così:

Non perdo la calma fra' ceppi o gli allori;
Non va fino all'alma la mia servitù
Combatte i rigori
Di sorte incostante in vario sembiante l'istessa virtù.

Essi sono tratti dall'*Attilio Regolo*, che Pietro Metastasio compose per la corte di Vienna tra il 1738 e il 1740. Considerata

una tra le sue migliori, questa è una tragedia di contenuto eroico, in cui si esaltano le antiche virtù romane del personaggio leggendario. Essa rispondeva in pieno agli ideali di esaltazione di un'umanità superiore, di celebrazione solenne degli stessi, di un mondo, insomma, cui il poeta aspirava ma che era inattuabile, così come traspare dalla convenzionalità con cui è rappresentata tutta la storia. L'elemento forte è la constatazione che gli antichi ideali avevano ormai lasciato il posto a una concezione della vita decorosa, cui corrisponde questa tragedia, che pare appunto una solenne cerimonia, un divertimento fastoso.

Il tempo in cui Levi scrive la lettera è quello del primo arresto e del primo soggiorno nelle carceri di Torino; un'epoca, quindi, in cui la fiducia in una soluzione rapida e positiva della sia pur tragica vicenda sembra prevalere su qualsiasi altra considerazione di natura pessimistica o disperata. La breve lettera, infatti, offre materia e forma non relazionabili a una condizione di considerevole gravità quale può essere quella di una prigionia, alla quale indirettamente e con atteggiamento scherzoso l'autore fa cenno di seguito e, ancora una volta, con un altro lacerto metastasiano, un verso ottonario con il quale si apre la lettera.

«Serenate il mesto ciglio»¹, a cui seguono le parole dello stesso Levi: «non ti affliggere a mia cagione», composte secondo l'identica struttura dell'ottonario e con la medesima accentazione delle sillabe che prolungano il flusso musicale e ritmico iniziale dell'ottonario metastasiano.

Il richiamo del verso metastasiano, con le sue cadenze ben ritmate, sembra trascinare Levi in un gioco di parole, in un esercizio compiuto per puro divertimento, così come si evince da quanto successivamente egli afferma, sempre nella stessa lettera, quando dichiara di essere «in vena di strofette armoniche».

Levi, è noto ormai, trova conforto alla solitudine di una cella nutrendosi di molte letture, secondo un percorso di pensiero e di temi non determinato, con una spiccata differenza, tuttavia, tra il

primo soggiorno in carcere occupato dalla lettura di testi preferibilmente, diciamo, più di intrattenimento (anche se poi potevano considerarsi tali solo tenendo conto della disposizione con cui Levi, anche in uno stato di così grave disagio, li leggeva), che per un verso e, paradossalmente, ben si legavano all'eccitante senso di novità e di curiosità, oltre che di straordinarietà, con cui agli occhi e alla sensibilità leviani appariva la condizione del carcere, ritenuta, per quanto eccezionale fosse, un'esperienza di vita. Il secondo periodo è caratterizzato da un senso di distacco da tutto più estraneo e indifferente – egli confessa – e perciò, forse, «meno armato contro la noia» (lettera del 16 maggio 1934)².

L'ozio forzato è colmato da letture «libresche e riflessive»:

Come vi ho detto la volta scorsa, i miei gusti sono assai cambiati dall'anno passato. L'altr'anno, entrando in prigione, pensavo, chissà perché, al Cervantes, quest'anno mi veniva in mente, per ragioni altrettanto incomprensibili, Spinoza. E, così, mentre l'anno scorso preferivo la lettura di versi e di libri di poesia, quest'anno mi sono tutt'immerso in meditazioni filosofiche, e le mie ore se ne vanno tra S. Agostino, Descartes, Rosmini e Giovanni Gentile,³

e l'animo di Levi sembra abbandonarsi senza più resistenze al flusso negativo delle circostanze, come dichiara alla madre in una lettera del 1935, ricorrendo ai versi presi in prestito da Gongora:

Ogni catena che per mia speranza
la sorte foggerà, trascinerò
nel canto espresso, e la sua risonanza
sarà strumento cui mi accorderò.⁴

La curatrice delle *Lettere dal carcere*, Daniela Ferraro, suggerisce, in una nota alla lettera da cui sono stati tratti i versi «Serenate il mesto ciglio», che gli stessi possono essere stati dedotti da sintagmi e lessemi presenti in autori che vanno da Dante a Metastasio e, poiché in carcere – ella afferma – Levi

leggeva Metastasio, non è improbabile che conoscesse versi metastasiani come quelli citati.

La letteratura del Settecento, e non solo quella, di cui si ha un ampio campionario nelle *Lettere dal carcere*, si impone negli scritti di Levi per la presenza massiccia dei suoi rappresentanti, ma Levi non fa mai esplicito riferimento ad alcun testo di Metastasio in suo possesso nel periodo del carcere, anche se ne riporta, all'occorrenza, i versi e li cita. A mio parere, la ripresa dei versi metastasiani può giustificarsi con l'intento di inviare all'esterno l'immagine di una persona che non è angustata per la propria sorte, attenuando in tal modo l'apprensione delle persone care che soffrono per la sua reclusione; e, in secondo luogo perché, l'esercizio delle canzonette, questa naturale predisposizione alla musica e alla musicalità di cui Levi fa mostra in più occasioni, si offre come utile schermo alle proprie ansie, controllabili più facilmente se incanalate nell'armonia del canto e del ritmo, cioè in quelle «piccole strofe liete» per la composizione delle quali Natalia Ginzburg si rallegrava, compiacendosi con l'amico che riusciva in tal modo ad allietare i suoi giorni anche nelle condizioni estreme a cui il carcere lo costringeva.⁵ La reazione leviana agli accadimenti della vita qui segue percorsi molto lontani, da quello petrarchesco, ad esempio, sostanziato di solitudine, di pensoso turbamento, che affidava all'elegia più che al canto l'espressione del proprio dolore. Il modo di porsi di fronte alle cose da parte di Levi, come anche la sua condizione spirituale, è più vicino al modo d'essere di Metastasio, al suo trovare consolazione nel canto più che nel pianto o nel lamento, alla sua tendenza a smorzare le tensioni nell'autoironia. Ed è una constatazione confortata anche da quanto dice Vittorio Foa nel suo ricordo di Carlo Levi a proposito del suo atteggiamento mai appesantito dall'angoscia dell'esistenza.⁶

Non possiamo essere certi, ma, tenuto conto della curiosità con cui Levi si lascia catturare dal piacere della conoscenza in qualsiasi campo, si può ipotizzare che sia stato condizionato dalla lettura de *La vita di Metastasio*, scritta dal suo amato

Stendhal,⁷ in cui si afferma che la musica deve produrre voluttà, e Metastasio, secondo Stendhal, è il poeta della musica. Il suo genio, afferma lo scrittore francese, l'ha portato a fuggire tutto ciò che potesse procurare allo spettatore un qualche senso di pena, suscitargli emozioni troppo forti o presentargli la visione di tristi realtà della vita. In altri termini, la musica doveva essere una dimostrazione, una spinta a sognare ciò che si ama, ciò a cui si aspira.

Leggendo tra le carte di Levi, si scopre che la domestichezza con il Metastasio non è da attribuirsi a conoscenza tarda, cioè al periodo del carcere. La natura del suo utilizzo, specie in un momento estremamente doloroso, denuncia ben altra origine e un'antica assimilazione che, probabilmente, risaliva quasi sicuramente agli anni dell'adolescenza, quando la madre e la sorella Luisa si adoperano a far circolare nella cerchia familiare letture varie (come leggiamo nella biografia a cura di Gigliola De Donato): Dante, Ariosto, Leopardi, per citare solo alcuni degli autori italiani, nonché i classici francesi, recitati a Carlo e a Riccardo «per sensibilizzarli alla maestria del verso, al viaggio dell'immaginazione, a una prosa fluida in funzione di una cultura forte, di un gusto estetico che forma sentimenti nobili»⁸.

E non dimentichiamo che all'educazione al ritmo e alla musica non concorrono solo i classici, ma anche lo studio dello spartito, coltivato anch'esso all'epoca della sua fanciullezza. Un'innata predisposizione sembra poi accompagnare l'educazione a quel ritmo e a quell'armonia, se ancora fanciullo Levi dice di averli individuati nel movimento dell'altalena del giardino nella casa di via Bezzecca, ritmo e armonia che, comunque, egli troverà e amerà sempre poi nella musica di Rossini, del primo Rossini, quello in cui essa si rivela come esplosione di energia vitale, più che espressione di gioia. È un ritmo assoluto e selvaggio, diabolico e angelico, un'armonia che egli incontrerà in Ariosto per la «felice velocità, quel movimento quasi materiale [che] ricorda quelli di Stendhal e Rossini»⁹ e anche in Mozart, nella grazia sublime dell'espressione che osserverà poi anche nella pittura degli

impressionisti, che, negli anni del regime, a suo parere, aveva significato un inno alla gioia di vivere.¹⁰ E questo stile così fortemente ritmico è, secondo una testimonianza rilasciata a Glauco Pellegrini,¹¹ un'aspirazione a cui Levi pittore tende a inseguire anche in quest'Arte, quando cerca di esprimersi con un ritmo rossiniano, perché – egli afferma – «è proprio di questa pittura corrispondere più che a una forma, ad un ritmo, ad un'energia vitale che si esprime»¹².

La pregevole biografia della De Donato mette in luce gli elementi di una formazione intellettuale ed estetica che va di pari passo con le varie fasi della sua crescita e sottolinea il clima di fervida cultura che Levi respirava in famiglia, nella quale, accanto a una condotta severa di comportamenti e di pensieri, non mancano anche espressioni o manifestazioni di assoluta ilarità e di spensieratezza che Carlo assimilerà e porterà con sé anche negli anni bui della sua vita. Lo spirito di una siffatta allegria che risale ai tempi della sua infanzia, grazie a un'educazione che tendeva a tenere agile la mente accanto allo sviluppo del corpo, lo si rintraccia nelle elementari, ingenue, insensate filastrocche di cui Carlo si mostra orgoglioso nella competizione con gli altri: «*C'era una volta un uovo, minuovo, bufovo, compirampurumpovo. Poi vennero i Fanti Minanti Bufanti ...*»¹³. Tale spirito giocoso si registra anche lungo il corso degli anni, quando ormai gli impegni culturali civili e politici lo catturano monopolizzando completamente la sua mente e il suo intelletto. Anche allora, tra gli altri impegni, la consuetudine si ripete e la goliardia – come si evince dalle testimonianze non solo dello stesso Levi ma anche degli amici – rende meno pesanti le impegnate discussioni attraverso le forme dell'ironia, delle “recite” con le quali si “degradano” personaggi e opere, come avviene per la famosa *Faida di Comune* del Carducci, presa in giro della lirica famosa ridotta a una lirica «scanzonata e turbinosa».¹⁴ Il piacere della parodia risale agli anni successivi alla laurea, quando Levi era già dedito alla pittura, ma è una pratica che si replica negli incontri avvenuti negli anni Cinquanta, ad esempio con Calvino (l'amicizia tra i

due si rafforza specie negli anni in cui Calvino è redattore dell'Einaudi)¹⁵ a Torino, ad Alassio, a Roma. L'atmosfera che si respira durante questi incontri è all'insegna del fanciullesco e del ludico: «si giocava a sonetti – scrive il nipote Guido Sacerdoti – seduti intorno alla tavola e ai partecipanti venivano date a turno le parole terminali dei versi di un sonetto secondo le regole classiche dell'organizzazione delle rime»¹⁶.

E prima ancora, negli anni Trenta, un'identica atmosfera briosa e gaia connota il rapporto con Mario Soldati, per il quale Levi disegnò la copertina del libro *America, primo amore* (1935). Levi così ricorda le serate trascorse con Soldati, suo ospite a Torino, a inventare canzonette¹⁷

[...] Io a quel tempo non potevo uscire da casa perché avevo già delle limitazioni da parte della polizia. Ricordo che passammo la serata improvvisando canzonette al pianoforte e in particolare una che si adattava molto bene alla situazione che si presentò all'alba del giorno seguente, quando fui arrestato. Era una canzonetta che diceva: «Le speranze se ne vanno con le rondini a fin d'anno e così via»... Era una canzonetta inventata lì per lì che corrispondeva, mi pare, a un momento e a uno stato d'animo.

Qualche ora dopo veniva arrestato dai funzionari dell'OVRA.¹⁸

Si può dedurre che la predisposizione al ritmo, al di là dell'uso a cui Levi lo destina, o al di là della fonte da cui lo ricavi, diventa quasi una piacevole ossessione se lo scrittore – così come egli stesso racconta in un'intervista¹⁹ – sentirà il bisogno di cercare anche per i propri libri titoli con un numero di sillabe uguali per tutti e per *La doppia notte dei tigli*, egli ricorda di averne scelti seicento. Inoltre, compone poi una poesia formata di soli titoli²⁰ che recita così:

Verità felici e tetre
Dei destini innumerevoli
Se vi narro, se vi dico
Le parole sono pietre

Cristo si è fermato a Eboli:
Il futuro ha un cuore antico.

Rimane il fatto che l'esprimersi spesso in versi, anche con una forte carica ironica della quale si serve, come abbiamo visto, per distanziare da sé la materia, sembra connaturarsi al carattere di Levi e il gioco ritorna forse anche in quello pseudonimo, Pietro Trapassi, con cui Levi scelse di chiamarsi in un periodo non certo felice della sua vita, quello della clandestinità, e con il quale firmò nel 1934, una volta tornato in libertà, gli articoli su "Casabella" e "La Cultura"; una scelta che conferma ancora una volta la consolidata presenza di Metastasio nella sua vita, o forse di quella inclinazione alla musicalità e al ritmo che costituivano la forza interna del lessico con cui erano strutturate le brevi canzonette metastasiane.

Metastasio lo soccorre ancora una volta in un momento di *défaillance* psicologica (era in carcere da poco, nell'aprile del 1934), allorché, scrivendo alla madre, Levi ha il timore di aver lasciato trasparire il "grigio" dei suoi pensieri e con apparente calma, ma con una buona dose di ironia, utile prima di tutto a cancellare l'impressione di tristezza data all'esterno e anche per consolare se stesso, dice che «la vita di prigionia ispira di per sé una gran calma e serenità (un po' come le malattie): la causa delle pene è tutta esterna e allora esse diventano indifferenti». Subito dopo, Levi, però, cambia registro e invita i familiari a non ridere per «le briciole di morale stoica» di cui ha fatto sfoggio, mentre ride pensando a se stesso come a un Seneca condannato a bere, innocente, un veleno o a svenarsi in un bagno. Scrive, dunque, riprendendo un brano di Metastasio:

Non vorrei fare la figura di un eroe di Metastasio, e cantare, come quello, *Meco solo è l'innocenza che mi porta a naufragar*, non foss'altro che – aggiunge – perché non ho la minima intenzione di naufragar.²¹

I versi citati sono gli ultimi quattro dell'aria che chiude il primo atto, scena XV, dell'*Artaserse* metastasiano e che per intero suonano:

Vo solcando un mar crudele
Senza vele e senza sarte:
freme l'onda, il ciel s'imbruna,
cresce il vento e manca l'arte,
e il voler della fortuna
son costretto a seguir;
meco solo è l'innocenza
che mi porta a naufragar.

La metonimia e i due chiasmi mettono a nudo squarci di cupi e inquieti stati d'animo e le schegge della sua condizione, dissimulate dalle veloci note metastasiane, vengono restituite come un'apparente calma dello spirito che sembra controllare la realtà circostante.

Non soltanto i versi, ma l'“eroe” metastasiano, come schermo per qualcosa di diverso da quello a cui rimanda il modello, è già presente nei primi anni Trenta, nel corso del soggiorno a Parigi, quando ormai gli «anni gobettiani della giovinezza» – come sostiene De Donato²² – sono passati e i tempi bui che si stanno addensando sono espressi da Levi nella pittura, ad esempio, con un'esasperazione cromatica rivelatrice di una svolta nel suo pensiero, di una rivoluzione profonda densa di implicanze politico-ideologiche.²³ Siamo alla metà degli anni Trenta, quando comincia a manifestarsi questo nuovo percorso che sconvolge la sua pittura dal profondo²⁴ e che lo porta alla idealizzazione dei personaggi di punta della resistenza clandestina e alla proiezione, nei “coraggiosi” per eccellenza, delle urgenti aspirazioni di quella particolare congiuntura storica. *L'eroe cinese* (dietro cui è raffigurato Aldo Garosci) è, appunto, l'opera chiave di un momento delicato e particolare della coscienza di Levi, testimonianza ed espressione, insieme con gli altri numerosi ritratti di quegli anni, di qualcosa di cui si avvertiva il bisogno di esprimere. I ritratti si configuravano, per

quanti avessero saputo interpretare quel messaggio, «anche [come] discorsi, affermazioni, paradossi [...], – come sostiene Garosci: – un modo per concentrare e affermare le nostre convinzioni»²⁵. Una protesta radicale che si realizza anche nel passaggio dall'adesione ai valori plastici, alla ricerca dei valori storici. Si trattava di un momento personale e storico quanto mai delicato e critico, un momento in cui i tempi della resistenza diventavano impellenti a causa del fascismo e Levi e il gruppo dei "Sei" si formò in questa lotta, in questa intransigenza morale e politica, nel rifiuto della servitù e del conformismo.

La protesta radicale si può leggere, appunto, nel quadro in cui Garosci è rappresentato – fra le tante trasfigurazioni a cui si era prestato: *Uomo rosso*, *Figura retorica* – come *L'eroe cinese*, il ritratto simbolo che prefigura già un'età difficile, «di angoscia, di esilio, di ritorno»²⁶, «l'immagine dell'uomo liberata nel vortice dello spazio storico che si caricava di una certa visionarietà simbolica»²⁷. Ed è questa una caratteristica su cui ritorna anche Antonio Del Guercio, quando, riferendosi ai quadri di quegli anni e in particolare all'*Eroe cinese*, sostiene che «il clima dell'espressionismo si rifletteva in una versione realisticamente circostanziata e al tempo stesso fantasticamente liberata» e il colore che articolava lo spazio diveniva «cassa di risonanza dei fantasmi mitopsicologici che abitano i personaggi»²⁸. Per Del Guercio le figure dipinte risentono del clima europeo che va da Weimar alla rivoluzione di Canton, in cui il lontano eroe immaginario si fa portavoce ed emblema di riscossa.

Il contenuto e il timbro dell'*Eroe cinese*, secondo Nicola Carducci, si ispirano al celebre romanzo dell'amico André Malraux, *La Condition humaine* e agli eventi sanguinosi della rivoluzione cinese. L'argomento trae spunto dall'antico dramma cinese *L'Orfano della famiglia*, di Hi Him Siang, tradotto poi in francese e da cui Voltaire prenderà ispirazione per la sua opera, *L'orphelin de la china* (1755). Ma è solo un caso che anche questo personaggio rinvii ancora una volta a Metastasio?

Nelle sue memorie inedite Garosci definisce *L'Eroe cinese* l'ultimo e più ideologizzato dei suoi ritratti e annota quanto segue:

Lo battezzammo l'eroe cinese per una mescolanza di idillico, di esotico, di grandioso che ci vedevamo, e anche perché l'eroe cinese è il titolo di un melodramma di Metastasio, e Carlo aveva come pseudonimo di vita clandestina e di collaborazione ai *Quaderni di Giustizia e Libertà*, il nome di Pietro Trapassi, cioè il nome di Metastasio prima della traslazione in greco. Così in qualche modo nella fantasia del titolo entra anche il legame della cospirazione che era tra il pittore e il suo modello.²⁹

Nell'eroe cinese, insomma, si fa riferimento a una realtà che solo superficialmente il richiamo alla fonte metastasiana può caricare della patina di scarso impegno, mentre le troppe coincidenze che il contenuto dell'opera mette in evidenza, come ad esempio l'esaltazione della virtù e dell'eroismo incarnati dall'eroica fedeltà del reggente cinese Leango nei confronti dell'imperatore, rivelano una concezione "coraggiosa" della vita e mostrano l'eroe come uomo straordinario, cioè colui che, malgrado tutto, si fa creatore di nuovi valori. Figura di eroe che Levi riconosce negli amici e compagni che hanno dimostrato con il loro carattere la fede nella libertà.³⁰

Concezione del coraggio che ritroviamo espressa in un altro momento della vita di Levi, – siamo quasi alla fine degli anni Cinquanta (1958) – quando in lui si fa più pressante l'esigenza di individuare nelle opere lette «le parabole della storia guardate dall'alto e insieme da vicino per quel bisogno di scoprire la sua consanguineità con quel mondo, la sua simpateticità con certe opere, guardandole al presente, cointeressarle a una vicenda ancora in atto»³¹. Nella prefazione al *Tristram Shandy* del 1958, soffermandosi sulla modernità di Sterne che ha saputo contrapporre al tempo e alla morte – che il mondo, a suo parere, non è stato in grado di decifrare – «la pagina marmoreggiata, labirintica, il simbolo caotico di una durata prenatale», Levi afferma che nel «labirinto della durata» Sterne porta tutto se

stesso e il mondo e richiama ancora una volta Metastasio: «Come un puro eroe di Metastasio, che anziché coprire la tragedia di canti, la copre di sorrisi e di digressioni, egli vi sta, armato di chapliniana ostinazione, di umano coraggio. Il suo rifiuto non è mai una rinuncia»³², ma invito a non cedere alle avversità della vita, al «non mollare» rosselliano, come riporta Nicola Carducci³³.

Insomma, Metastasio, richiamato più spesso di quanto il pensiero e l'attività di Levi potrebbero giustificare, sembra soccorrerlo a coprire con le sue ariette o strofette musicali, trasalimenti, emozioni improvvise, ad alleggerire quasi sempre una serietà tematica che viene resa lieve grazie alla fluidità della forma. Potrebbe ritornare utile a questo riguardo una riflessione di Levi a proposito della poesia di Saba nella quale – egli dichiarava – sotto l'aspetto dello scherzo e del gioco appaiano, come lampi improvvisi, sconosciute verità: dette col tono e col canto di un antico lamento.³⁴

Le forme e il ritmo dell'opera di Metastasio potrebbero rappresentare il veicolo attraverso cui passa, ma ormai resa meno avvilente per la trasfigurazione poetica, «la superbia della disperazione»³⁵, quella tensione alla purificazione che dall'angoscia porta alla lirica serenità, come si ravvisa nella poesia di Saba³⁶.

Siamo ancora in un periodo della vita in cui la lotta e l'azione sono segno di speranza e allora la musica e il canto, già esercitati in gioventù, non sono fuori luogo. La musica e il canto che si rinnovano sul movimento delle strofette, essendo fondate sull'eleganza dei ritmi e sull'esile fluidità dei metri, sull'esempio dei quali spesso Levi modula la struttura dei suoi versi.

Sotto il gran cielo profondo, ed oscuro
Come i silenzi dell'anima mia
Scorre una fonte dall'acqua di canto
Lento e solenne, di pura armonia.

Io sulla fonte che mormora e piange
spargo il mio capo: Mi guardo e sorrido.
Canta la fonte l'eterno suo canto
Ma chi in lei mormora e piange, son io! (s.d.)

L'andamento strofico, l'adozione prevalentemente di una lingua media, la frequenza delle rime in funzione melodica e non semantica rivelano il contagio di un'atmosfera settecentesca. La conferma dell'insistita imitazione delle strofe metastasiane è siglata anche dal titolo dato ai versi, che è appunto quello di "canzonetta", a volte seguito anche dall'aggettivo di relazione "metastasiana", come quella qui riportata, (senza data), giocato sulla presenza di due quinari che chiudono due settenari tronchi nei primi quattro versi e si alternano negli ultimi due:

(Canzonetta metastasiana)

Se tu ti chiami...
non ci possiamo amar
poiché per altro ancor
ho scritto questo: se ti dovessi amar
sarebbe incesto.

O una canzonetta che risale al 15 ottobre del 1922, una delle prime esercitazioni in cui le rime alternate, di facile fattura e direi di puro esercizio, che chiudono i settenari danno un suono cantilenante più che armonioso.

Canzonetta
Voluttuosa, molle
come un nastro di seta
calda e tanto innocente
la mia piccina mi bacia, lieta.

Ella non pensa a niente;
ride oppure sospira:
come il vento che folle

di gioia, o triste, languido spira.

Tien gli occhi dolci chiusi
trepida sul mio braccio
che la vita le cinge;
mi chiede allegra perché io taccio:

mentre ella a me si stringe
dico: Cara, non so;
lascio i pensieri astrusi
e un silenzioso bacio ti do. (15 ott. 1922)

in cui i settenari piani delle prime tre strofe sono alternati, nell'ultima, ai versi tronchi, sull'esempio del modello metastasiano. Del 1935 è una canzonetta in cui con ironia viene trattato il tema della composizione poetica strettamente condizionata dai ritmi del carcere.

Questi versi sono stenti
dalla noia son tarlati
ad inganno dei di lenti
di memoria figli ingrati.

Con i suoi passi di velluto
spia la guardia dall'uscio
m'interrompo ed incompiuto
resta e fiacco e pigro il volo.

Così il ritmo si fa breve
ed il canto si frantuma
come sotto il vento, greve
l'onda rompe la sua spuma.

Ai segnali della spia
il mio verso qui s'adegua
e la libera poesia
mi s'inceppa e si dilegua.
Così, rotto, aspro, costretto,
segno e voce qui si sparte:

o che questa, Benedetto,
sia la tecnica dell'arte?

Oppure,

Il tempo è come un monte
compatto e chiuso nei ghiacci:
aspetto che tu mi chiami
e sciolga col fiato quei lacci

Tu balli, e ti volgi, varia
come l'ombre sulla tua fronte
fatta di riccioli, d'aria
bionda, di bosco e di fonte.

Dura la morte precaria
ristretta agli attesi richiami
finché tutto s'apre: m'abbracci
e mi dici che m'ami (marzo 1935)

in cui è visibile il ritmo cantabile ottenuto dagli accenti che si corrispondono con cadenza alternativamente giambica e anapestica.

Più numerose sono quelle composte nell'anno 1939, tra le quali spicca un gruppo intitolato proprio *Canzonette nel rapido*, datate due 23 febbraio '39 e la terza 23 marzo '39, in cui l'indicazione del luogo di composizione, il "rapido Napoli Roma", rivela l'intreccio tra sensazioni di natura estetico-sociale suscitate dal soggiorno napoletano e sensazioni declinate nella forma di un sentimentalismo ingenuo e a volte banale.

1) Caro paese
Patria del Telesio e del Telese
ermafrodito steso fra le chiese
golfo di povertà tutte distese
occhiate nere di sé stesse accese,
se non ti intende il nordico borghese
e ti fraintende timido l'ingles

vorrei restare in te con la cortese
donna un secolo un anno un giorno un mese
perché m'hai preso il cuor, Napoli bella.

2) La comunanza delle nostre vite
ci ha portati di Napoli nel golfo:
fin nella luna andrei, novello Astolfo
per riportarti le cose smarrite.

La comunanza delle nostre sorti
ci ha condotti ai misteri di Pompei:
sotterra andrei, come gli antichi Orfei
per non lasciarti sola in mezzo ai morti.

La comunanza dei nostri destini
ci porterà domani in terre ingrato:
le rose belle che abbiamo lasciate
ritroverò nei tuoi occhi divini.

3) Cara Madonna dai sette dolori
sono legati i nostri due cuori
se sette spade si toccano a sangue
di sette ferite il mio cuore langue
se sette fonti di lacrime versi
e se tu piangi è poco io non mi uccida.
Ma perché il pianto cessi e le ferite
e sette rose sboccino fiorite
basta che tu una volta sorrida.

Di fattura più sorvegliata è una canzonetta, senza titolo, del 1949, in cui anche la tematica affrontata è spia di un pensiero e di una poetica più maturi e più complessi: tempo e memoria, due elementi fondamentali del pensiero di Levi, qui vengono esposti attraverso la forma poco seriosa del ritmo e la musicalità dei versi.

Passa il vento fra le case
e risveglia antichi suoni
tra balconi e cornicioni

come dentro una conchiglia.
Quel che passa qui rimase
una ferma meraviglia:
ogni tempo si assotti.

Ecco un giorno, ancora un giorno
ecco un secolo passato:
tutto il pianto fu versato
che ancor brilla tra le ciglia.

Quel che nasce, in suo ritorno,
in memoria si attorciglia:
spunta l'erba, ancor vermiglia
di altri soli, sul selciato. (1949)

Una diversa maturità, sia nel contenuto che nell'espressione, troveremo nei versi, a tratti ironici, di *Quaderno a cancelli*, allorquando la consapevolezza di essere giunto a uno stadio non più suscettibile di cambiamento, all'approdo in direzione di una nuova dimensione del reale, farà procedere il verso secondo la forma del parlare piuttosto che del cantare, in cui è difficile, se non impossibile, trovare suggestioni e modelli specifici come dice Angelo Jacomuzzi.³⁷

Note

¹ Le parole possono essere state tratte da un'altra opera metastasiana: *Ezio*, Atto II, scena, IV, aria che recita: «E tu serena il ciglio, /se l'amor mio t'è caro: / L'unico mio periglio sarebbe il tuo martirio». Cfr., per questo, C. LEVI, *È questo il "carcer tetro"?* *Lettere dal carcere 1934-35*, Genova, Il Melangolo, 1991, p. 66.

² La lettera porta un'indicazione sbagliata, in quanto dovrebbe essere il 1935. Cfr. Ivi, p. 80.

³ Ma sulla reale fedeltà di questa affermazione, come per altre, è bene andare cauti, perché Levi spesso poi si contraddice su quanto precedentemente detto.

⁴ Levi, in una lettera alla madre del 17 aprile 1934, dichiara che, nella condizione in cui si trova, se non potrà dipingere o scrivere, o comunque fissare i suoi pensieri, sarà quasi costretto a «fare dei versi, per non dimenticarmi – egli dice – del tutto di quello che penso e per non render del tutto vuote queste ore». Ed è singolare che egli affidi all’esercizio mentale del componimento poetico, la sola arma di difesa contro l’annientamento a cui riduce il carcere, soprattutto che veda in esso uno strumento di conservazione e di memoria della propria creazione poetica o artistica. Cfr. C. LEVI, *È questo il “carcer tetro”?*, p. 56.

⁵ Testimonianza di N. Ginzburg, in Catalogo della mostra *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, a cura di P. Vivarelli, Roma, De Luca Editori d’Arte, 1990, p. 13, riportata da Silvana Ghiazza in C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008, p. 319.

⁶ Vittorio Foa, commemorando l’amico in un articolo dal titolo, *Carlo Levi «uomo politico»* e riandando con la memoria al tempo del lavoro comune nel movimento di Giustizia e Libertà, ricorda che la proposta gobettiana del fascismo come crisi di coscienza della società italiana era da lui condivisa, tuttavia, con una differenza molto importante per la comprensione del carattere di Levi: lo scrittore torinese «non sentiva la crisi in termini di angoscia, ma solo in termini di ricerca attiva di forze attive: il suo linguaggio non è mai stato, neanche nei momenti più duri, tormentato o profetico» in *Omaggio a Carlo Levi*, in “Galleria”, XVII, a cura di A. Marcovecchio, n. 3-6, maggio-dicembre 1967, p. 205.

⁷ Cfr. STENDHAL, *Vie de Métastase*, trad. di M.C. Marinelli, pref. di M. Luzi, Firenze, Passigli, 1987.

⁸ G. DE DONATO, S. D’AMARO, *Un Torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2005, p. 21.

⁹ Vedi lettera del 4 maggio 1934, in C. LEVI, *È questo il “carcer tetro”?*, p. 77.

¹⁰ P. SEGA SERRA ZANETTI, *Carlo Levi critico d’arte*, in C. LEVI, *Le parole sono pietre*, a cura di G. Joli, Atti del Convegno Internazionale, 28-29-30 aprile 1995, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e letteratura», 1997, p. 203.

¹¹ Hobby musica. Incontri musicali a cura di G. Pellegrini: *Gioacchino Rossini e Carlo Levi*, a cura di G. Pellegrini. Trasmesso dalla Rai-Radiofonia il 22 agosto 1972, ora in: C. LEVI, *Un dolente*

amore per la vita, Conversazioni radiofoniche e interviste, a cura di L.M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Roma, Donzelli, 2003, p. 37.

¹² Ivi, p. 42.

¹³ Se l'infanzia trascorre tra giochi all'aperto ma anche tra esercitazioni sulla composizione di filastrocche perché la mente non resti intorpidita, la consuetudine di questi esercizi culturali e goliardici frammisti alle discussioni impegnate continua anche con l'avanzare dell'età, quando ormai laureato e già preso anche dalla pittura, non rinuncia a questi semplici svaghi, all'ironia su personaggi e scrittori. Cfr. G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud*, p. 14.

¹⁴ Ivi, p. 40, la testimonianza di Antonello Gerbi.

¹⁵ Ivi, p. 242.

¹⁶ G. SACERDOTI, *Calzini per i bambini, Canzoni per i bambini*, in C. Levi, *Le parole sono pietre*, a cura di G. Joli, p. 235.

¹⁷ C. LEVI, *Un dolente amore per la vita*, p. 31.

¹⁸ *Ibidem*. Lo stesso episodio viene riportato da Mario Soldati in *Storia di una copertina*, in appendice alla sesta edizione di *America primo amore*, del febbraio 1976 per gli Oscar Mondadori. Il brano citato nel testo è stato ripreso da M. SOLDATI, *Opere, I, Racconti autobiografici*, a cura di C. Garboli, Milano, Rizzoli, 1991, p. XXXVIII.

¹⁹ C. LEVI, *Un dolente amore per la vita*, p. 31.

²⁰ Ivi, p. 98.

²¹ C. LEVI, *È questo il "carcer tetro"?*, p. 50, lettera del 10 aprile 1934.

²² DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud*, p. 83.

²³ I quadri di Levi di quel periodo, afferma De Donato, ivi, p. 74, lo vedono «impegnato [...] nel passaggio a nuove atmosfere psicologiche e culturali, che da Modigliani e dalle calde vene del postimpressionismo lo portano per osmosi alla rivolta espressionista. È il rosso il colore della resistenza che tracima dall'anima per risentimento morale», e trasmette il disagio della coscienza inquieta.

²⁴ Cfr. N. CARDUCCI, *Storia intellettuale di Carlo Levi*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999, pp. 31-32.

²⁵ Cfr. A. GAROSCI, *L'età di Carlo Levi*, in C. LEVI, *Disegni dal carcere, 1934. Materiali per una storia*, Roma, 1983, p. 9.

²⁶ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud*, p. 75.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ A. DEL GUERCIO, *Per Carlo Levi pittore*, in *Omaggio a Carlo Levi*, “Galleria”, p. 221.

²⁹ G. DE DONATO, S. D’AMARO, *Un torinese del Sud*, p. 75.

³⁰ N. CARDUCCI, p. 15. *L’eroe cinese* è il dipinto che nella I quadriennale romana, dove esponevano i «Sei di Torino», aveva il titolo: *L’uomo dal guanto nero*, che suscitò la curiosità in Renato Guttuso tanto da indurlo a cercare l’autore. E da lì nacque l’amicizia tra i due. Cfr. R. GUTTUSO, *Per Carlo Levi*, in *Omaggio a Carlo Levi*, in “Galleria”, p. 261.

³¹ C. LEVI, *Prima e dopo le parole, Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001, p. 102.

³² Ivi, p. 154.

³³ N. CARDUCCI, *Storia intellettuale di Carlo Levi*, p. 33.

³⁴ Da una testimonianza di Linuccia, cfr. per questo, S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un’amicizia*, Bari, Dedalo, 2002, p. 16.

³⁵ Ivi, p. 312.

³⁶ Ivi, p. 156.

³⁷ *Carlo Levi: le poesie*, in *Le parole sono pietre*, a cura di G. Joli, *Storia intellettuale di Carlo Levi*, p. 5.

La “lontananza” di Carlo Levi e D’Annunzio

Donato Sperduto

D’Annunzio: un dio bifronte

Nel 1957, parlando del compianto poeta triestino Umberto Saba, con il quale ebbe un pluriennale rapporto di stima non esente, da qualche incrinatura,¹ Carlo Levi lo definisce, a più riprese, un «grande poeta». Anzi, per lo scrittore torinese «Saba è il maggiore poeta dell’Italia moderna».² Usando il genere discorsivo-autobiografico, Saba ha inteso difendere il principio dell’«aderenza della parola e della cosa».³ A Saba, Levi oppone principalmente Gabriele D’Annunzio e “La Voce”: «sia con D’Annunzio che con “La Voce”, Saba ebbe contatti molto precisi, ma non aveva con essi nulla di comune, anzitutto perché era un grande poeta».⁴ Infatti, agli inizi del Novecento, la letteratura italiana «si volgeva con D’Annunzio verso un formalismo estetizzante» e, successivamente, verso un «formalismo di evasione» con i poeti ermetici:

Con gli uni e con gli altri Saba non aveva nulla di comune, perché la poesia di Saba è il contrario di una poesia formalistica o di una poesia di evasione. Essa nasce ed è così radicata nei sensi profondi della vita sia individuale che del popolo e del paese intero, nei motivi eterni dell’eterna angoscia della vita e del suo eterno superamento, che qualsiasi forma di evasione formalistica o ermetica gli era assolutamente ripugnante. E invece si trova proprio per questi motivi nella condizione unica di poterci dare una poesia vera, quella in cui noi possiamo riconoscerci.⁵

In seguito, ricollegandosi al manifesto sabiano della poesia, intitolato *Quello che resta da fare ai poeti*, Levi ritiene pertinente considerare «poesia onesta» quella del poeta triestino; e i poeti devono essere onesti «così verso loro stessi come verso il lettore, perché chi ha un candido rispetto per l’anima propria

lo ha anche all'infuori della stima e disistima per quello a cui si rivolge». Opponendo Manzoni al Vate, Saba parlava dell'onestà dell'uno e della nessuna onestà dell'altro.⁶ D'Annunzio non è fedele al proprio mondo interiore:

[...] l'artificio del D'Annunzio non è solo formale ma anche sostanziale, egli si esagera o addirittura si finge passioni ed ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento: e questo imperdonabile peccato contro lo spirito egli lo commette al solo e ben meschino scopo di ottenere una strofa più appariscente, un verso più clamoroso.⁷

Levi condivide questa analisi sabiana e aggiunge: «Evidentemente questo era un manifesto della propria poesia, ma secondo me anche quello che può essere un manifesto della poesia *tout court*». ⁸ Infatti, come nota Silvana Ghiazza, riferendosi a *L'Orologio*, alla «“onesta poesia” di Saba [...] fa eco la convinzione di Levi che non siano “lontane e separate quelle due cose, arte e coscienza morale, ma amiche e congiunte, e nate insieme”». ⁹ Levi apprese questo principio nella sua «primissima infanzia», in seguito a un «episodio futile», la rottura di un pastello colorato dello zio Luca.¹⁰

Per Giacinto Spagnoletti,¹¹ Carlo Levi è un «grande poeta», e le sue poesie sono una «splendida *suite* di impressioni, sensazioni, riflessioni». Inoltre, Spagnoletti afferma che «ogni poesia di Levi contiene con stupenda consonanza il passaggio dal desiderio alla speranza. Una speranza che si colora di biblica drammaticità [...]. Ma al desiderio [...] va aggiunto un anelito alla gioia». Nella *Canzonetta* del 29 gennaio 1972 Levi esprime il senso del suo poetare:

Io canto per amore
tutto quello che penso
tutto il bene ed il male
la speranza dei delusi
la presenza degli esclusi
ogni cosa reale

l'emigrante senza terra
il contadino senza terra
l'operario senza terra
il giovane senza terra
la terra senza terra
tutto quello che erra
e si forma ed appare.
Io canto per amore
ogni cosa che è nuova
e parlando si trova
e in se conosce e sta
verde fra quel che muore:
Quello che è libertà
io canto per amore.¹²

Carlo Levi è un assertore di un umanesimo comprendente un impegno etico in dialogo con l'altro; e in fondo, le poesie leviane, al pari delle sue prose, sono il racconto di «verità felici e tetre / dei destini innumerevoli»¹³, ovvero un appassionato anelito o inno alla libertà. Quest'inno prevede l'unione di arte e coscienza morale e rifugge dal formalismo estetizzante. Proprio per questo, in *Cristo si è fermato a Eboli*, D'Annunzio viene criticato dallo scrittore torinese.

Ma ora sorge un problema perché, leggendo il *reportage* leviano del viaggio fatto in Russia nel 1956, proprio D'Annunzio viene definito un «grande poeta».¹⁴ Inoltre, la stessa espressione compare sia in *Ernesto* che nel racconto-ricordo *Il bianco immacolato signore* di Umberto Saba.¹⁵ Come interpretare questi due giudizi? L'Imaginifico sarebbe un poeta da esecrare – un poeta “disonesto” – e al contempo un grande poeta? In realtà, è lo stesso Saba a definire con chiarezza il suo rapporto col Vate nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Il suo animo verso questo poeta è stato, dagli inizi, ambivalente. Saba avvertiva che, della famosa triade [Carducci, Pascoli, D'Annunzio], il più poeta era D'Annunzio; ma quel qualcosa di falso, di trascendente il segno, che si avverte anche in fondo ai suoi componimenti migliori, lo allontanava da lui come dalla sua naturale antitesi. Tuttavia,

alcunché dell'endecasillabo dannunziano entrò, fuso a molti altri elementi, in quello di Saba. Né egli giunse mai a quella completa ed ingiusta negazione dei valori dannunziani alla quale giunsero invece tanti suoi contemporanei.¹⁶

Quindi, è proprio Saba a qualificare come ambivalente il suo atteggiamento nei confronti di D'Annunzio: da una parte, l'Imaginifico è un grande poeta, superiore a Carducci e Pascoli, inutile o controproducente voler negare i suoi valori poetici; dall'altra, Saba mal sopporta la falsità, in particolare la disonestà poetica di D'Annunzio. Ne deriva che Saba né ama, né odia in modo assoluto il Vate. Per utilizzare un'espressione presente nel *Fanciullo* (la seconda lirica di *Alcyone*), si può allora dire che D'Annunzio è considerato da Saba un «dio bifronte» (v. 168).¹⁷ Saba sembra quasi un parricida di D'Annunzio, al pari di Platone che considerava Parmenide «venerando e insieme terribile» (*Teeteto*, 183e), al punto da diventare quasi un parricida sottoponendo a esame il discorso del “padre” Parmenide in merito al concetto di “essere” (*Sofista*, 241d) e distinguendo il non essere assoluto dal non essere relativo per poter affermare il divenire degli enti.¹⁸ Saba non critica D'Annunzio *in modo assoluto*, ma *relativamente* alla sua disonestà letteraria (il valore o la qualità delle poesie dannunziane Saba lo riconosce esplicitamente).

Carlo Levi può essere considerato l'erede del parricidio attuato da Saba nei confronti del Vate. Anche per lui D'Annunzio è un dio bifronte (magari più terribile che venerando). D'Annunzio partecipa, dunque, di una doppia natura, al pari degli esseri incontrati da Levi in Lucania. Come ho avuto modo di dimostrare nel libro *Maestri futili?* (2009),¹⁹ esprimendosi sulla *Fiaccola sotto il moggio* nel *Cristo*, Levi giudica insufficiente e inadeguata la (rap)presentazione dannunziana del mondo immobile dei contadini, perché l'Imaginifico se ne è occupato tradendo tale realtà con la sua «vuotezza estetizzante»: non è cioè riuscito a “far parlare” gli abitanti senza tempo del Meridione (vi ha infatti sovrapposto la

veste brillante della poesia contemporanea). Ma D'Annunzio è un grande poeta che Levi non poteva permettersi il lusso di trascurare. Levi non critica il fatto che D'Annunzio si sia occupato di «una feroce vicenda di passioni ferme», ma considera negativamente il modo in cui l'Imaginifico se ne è occupato. Conseguentemente, facendo tesoro del “tradimento” dannunziano (etimologicamente, tradire significa “consegnare”), Carlo Levi sceglie la via della “reinvenzione” di temi dannunziani, ossia (rap)presenta una civiltà immobile eliminando la «veste posticcia» «di tutto il dannunzianesimo» e facendo apparire, in tutto il suo splendore, il mondo «grezzo ed elementare» dei contadini lucani.²⁰

Sarebbe però riduttivo ritenere che nel *Cristo* Levi evochi unicamente la *Fiaccola* dannunziana. In realtà, è individuabile altresì la presenza di espressioni tratte quanto meno dalla *Città morta* e dal *Trionfo della morte*. Non per niente, la morte costituisce l'ospite inquietante del mondo contadino. Tra i non molti studiosi ad aver analizzato il rapporto Levi-D'Annunzio,²¹ un posto di rilievo spetta a Brian Moloney che se ne è occupato coinvolgendo anche Ignazio Silone.²² A proposito di *Cristo si è fermato a Eboli*, Moloney precisa che il richiamo a D'Annunzio è frequente:

because of Levi's need to distance himself from him in particular, since he seems at times to use the same language as the Pescara writer. Levi often seems to echo such D'Annunzian phrases as “una testa da regina barbara”, “un mistero primitivo”, “sollevate fuori dal tempo”, all of which are taken from *Il trionfo della morte*.²³

Per quanto concerne *Fontamara*, fin dalla prefazione Silone si riallaccia criticamente al Vate:

In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale è una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggia l'usignolo. Purtroppo, a Fontamara, queste meraviglie non sono mai successe [...]. I contadini non cantano, né in

coro, né a soli; neppure quando sono ubriachi, tanto meno (e si capisce) andando al lavoro. Invece di cantare, volentieri bestemmano.²⁴

Il bersaglio di Silone è certamente D'Annunzio, che nel *Trionfo della morte* celebra i canti dei mietitori e delle spigolatrici. Inoltre, sia in Silone che in Levi non manca il riferimento ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Condivido, dunque, il rilievo di Moloney, secondo cui «D'Annunzio is a significant presence in *Fontamara*, a presence who is consistently ironized, even exorcized».²⁵

Non soltanto nell'Abruzzo descritto da Silone, ma altresì nella Lucania evocata da Levi, lo Stato è ostile ai contadini e i galantuomini non pensano che a sfruttarli: «è come se Cristo non fosse mai stato. Come se la redenzione non fosse mai avvenuta. Come se Cristo dovesse ancora venire».²⁶ Per quanto da visuali diverse e con risultati non identici, «Silone and Levi both distance themselves from D'Annunzio».²⁷ Col *Cristo*, in fondo, Carlo Levi intende dire che i contadini hanno sofferto e soffrono le pene di Cristo (c'è quanto meno da augurarsi e favorire la loro resurrezione). Tanto il Levi autore quanto il Levi uomo sono rimasti fedeli al proclama dell'impegno etico come anche dell'unità di arte e coscienza morale.

Allora, a differenza di D'Annunzio, lo scrittore torinese non degrada il mondo contadino «a puro strumento retorico».²⁸ Pertanto, alla catabasi dannunziana Levi oppone un itinerario verso l'alto. Al Venerdì Santo, che perdura in Lucania, deve seguire la Pasqua di resurrezione richiedente un gesto rivoluzionario dei contadini. In realtà, nel *Cristo* la morte è preludio a rinascita: la Pasqua più che obliata è auspicata.

Ciò non accadrà invece nel *Quaderno a cancelli* leviano, dove – come vedremo – alla resurrezione dannunziana apparente nel *Notturmo* si oppone lo sprofondamento leviano.²⁹

La “lontananza” in alcune poesie leviane e dannunziane

Non è un caso che proprio nel *Futuro ha un cuore antico* si dica che il Vate è un «grande poeta». Infatti, questo libro si muove fra «prosa d'arte, D'Annunzio e la “bella pagina” descrittiva»: come è stato notato, «lo stile della narrazione, spesso enfatico, si fa dannunziano (ed è questo uno dei suoi limiti più evidenti) in certe descrizioni di folla, nel baluginare delle facce, nel riferimento costante, tipico del narratore colto, alla storia dell'arte, al preziosismo dell'addobbo descrittivo».³⁰ Se si tiene poi conto delle poesie di Levi, ci si avvede che, anche in questo caso, non vi manca il riferimento al poeta pescarese. L'Imaginifico viene citato nella poesia del 26 maggio 1935, *Addio Torino, mia cara città*,³¹ scritta poco prima del confino in Lucania. In più, in una poesia del 24 settembre 1969 Levi evoca l'immagine di Viviana May de Peñuèle, presente nelle *Due Beatrici* della *Chimera* di D'Annunzio.³² Inoltre, il Vate viene citato nella poesia *Paesi senz'aria*.³³ E lo «stendardo nero», affisso sulle porte delle case dei contadini lucani, evocato tanto nel *Cristo* quanto in una poesia dell'11 ottobre 1935, fa ricordare un particolare della *Figlia di Iorio*: lo «stendardo nero» nelle mani di Iona di Midia dopo il parricidio attuato da Aligi.³⁴

Va però precisato che la lontananza intercorrente tra l'opera poetica dei due scrittori italiani si fonda, ovviamente, sul rispettivo modo di intendere la poesia. Per D'Annunzio, la poesia è un prolungamento della felicità della creazione avente nella parola il principio creativo. L'assolutezza della poesia rivendicata da D'Annunzio implica che la poesia concorre con la creazione originaria di tutte le cose, intesa come evento di bellezza, grazia e armonia. In ciò risiede il potere della parola (se la realtà storica inaridisce la felicità creativa originaria, la poesia ne riscatta l'aridità).

Per Levi, invece, non si tratta tanto di rivendicare l'assolutezza dell'attività creatrice, quanto di creare o inventare la verità anche per incidere positivamente sulla realtà storica.

Affinché ciò avvenga, il poeta/creatore prende le distanze dal puro e semplice gusto della parola.

Desidero soffermarmi in particolare sul tema della “lontananza” in alcune poesie leviane e dannunziane, panoramica che permette di evidenziare la “lontananza” tra i due autori (non potrò occuparmi qui della “lontananza” in Levi e Leopardi).³⁵ La tematica della lontananza è importante perché il Vate si considera «l’annunziatore di lontano».³⁶

Ora, se prendiamo in considerazione il *Poema paradisiaco* (1891-1892), in cui domina la malinconia del Vate, si constata che il tema della lontananza viene evocato soprattutto in due poesie: da un lato, nell’*Hortus larvarum* (giardino di sogni e di ricordi),³⁷ in cui si fa per ben cinque volte riferimento ai «tempi assai lontani» (v. 1), considerati i «tempi che non sono più» (v. 8); dall’altro, nell’*Invito alla fedeltà*,³⁸ in cui per due volte si afferma che «nulla è più dolce e triste / de le cose lontane» (vv. 15-16) e il poeta le ama «lontane / né tuoi occhi velati / come in laghi velati / apparenze lontane» (vv. 85-88). Le «cose lontane» sono cose «che non sono / più, che non sono più!» (vv. 91-92). Inoltre, nella lirica *Ai poeti*,³⁹ che chiude il *Poema paradisiaco*, il Vate confessa che «Il sogno d’un passato lontano, d’una ignota / stirpe, d’una remota / favola nei Poeti luce» (vv. 1-3). Da queste citazioni traspare che, nelle poesie di D’Annunzio, il tema della lontananza ha piuttosto una valenza nostalgica, venendo spesso collegato al tempo, al passato, cioè alle «lontananze / dei tempi» (v. 167-168),⁴⁰ come accade più volte in *Alcyone*. A proposito del terzo libro delle *Laudi*, la tematica della lontananza viene espressa dai termini “lontano”, “lungi”, “lunge” e “allontanarsi” per un totale di quasi cinquanta occorrenze. In particolare, nel *Fanciullo*, la lirica che – come rivela Saba – il Vate preferiva,⁴¹ detta tematica compare ben quattordici volte.⁴² Si tratta di una frequenza più unica che rara nelle poesie di D’Annunzio.⁴³

Nella celebre lirica dannunziana, un fanciullo auleta si allontana dal poeta che si avvede con rammarico che anche la melodia prodotta dal giovincello «fugge» (v. 259). Allo

scompare del fanciullo («Ei s'allontana», v. 231) e della sua musica segue, purtroppo, il venir meno del «ritorno dell'infanzia più lontana» (v. 261) a essi dovuto. In quest'ultimo verso, l'«ultimo figlio degli Elleni» (cfr. la *Vittoria navale*) enuncia «la possibilità, disparito l'errore del tempo, di un rivitalizzante recupero del mito», il recupero di quel «serbatoio dei grandi archetipi tragici o mitici» costituito dall'Ellade.⁴⁴ La poesia abolisce le lontananze dei secoli, ossia l'errore del tempo. E infatti, nell'*Annunzio* il Vate afferma che «il gran Pan non è morto» (v. 117), «Menti la voce / che gridò: "Pan è morto!"» (vv. 73-74).⁴⁵ Tuttavia, per il D'Annunzio del *Fanciullo*, il recupero del passato, dell'infanzia più lontana, fallisce: «Con la tua melodia / fugge quel che divino / era venuto in me, quasi improvviso / ritorno dell'infanzia più lontana» (vv. 258-261). Gli antichi iddii non ci sono più. L'affermazione «Gli antichi iddii son vinti» (v. 294) indica, dunque, la consapevolezza dell'impossibilità della rimozione dell'errore del tempo, dell'abolizione delle lontananze dei secoli, del recupero del passato; in tal modo, emerge la coscienza «della sua irreparabile perdita, della sua visitabilità, per i moderni, solo come archeologica rovina».⁴⁶ Le cose «che non sono più», «non sono più»!

Nel *Cristo si è fermato a Eboli*, a Gagliano continuano a esserci gli «antichi iddii» e, sintomaticamente, «il caprone e l'agnello rituale» sono per Levi «gli antichi iddii dei pastori» che «ripercorrono, ogni giorno, le note strade»⁴⁷ della «landa atemporale»⁴⁸ costituita dalla Lucania. In una tale dimensione è altrettanto possibile il ritorno «dei draghi»⁴⁹. Levi ricava l'espressione «gli antichi iddii» proprio dal manifesto poetico di D'Annunzio rappresentato dal *Fanciullo*. Non va trascurato il fatto che, poco prima di riferirsi agli «antichi iddii», Carlo Levi parli di «tempi lontani», un altro tema caro al Vate. Inoltre, gli «antichi iddii» (v. 1) compaiono, insieme alle «Desolate contrade / senza tempo» (vv. 7-8), anche in una poesia leviana del 16 ottobre 1935, risalente al confino lucano.⁵⁰

Si consideri che, per Levi, il superamento dell'errore del tempo non è per nulla impossibile. Infatti, in Lucania, gli antichi iddii non sono vinti o estinti. Bisogna però tener conto del fatto che, quando Levi parla della Lucania non si riferisce unicamente a una regione del Meridione, bensì alla «Lucania che è in ciascuno di noi»⁵¹. La Lucania rappresenta in senso lato quello che, nel poema filosofico *Paura della libertà*, lo scrittore piemontese denomina «l'indistinto originario».⁵² Tale dimensione psicologica dell'essere umano consente l'eterna attuazione del recupero del tempo prima dei tempi o, meglio, della contemporaneità dei tempi (segnante la sconfitta dell'errore del tempo). Immergendosi in tale “pantano”, l'uomo riesce a progredire (la contemporaneità o compresenza dei tempi esclude il “prima” e il “poi” a vantaggio del darsi del – triplice – *presente* del passato, del presente e del futuro, come evidenziato da Sant'Agostino).⁵³

A proposito della tematica della “lontananza” nelle poesie di Levi, va detto che i termini “lontananza”, “lontano”, “allontanare” (o “allontanarsi”) figurano 83 volte (a differenza di D'Annunzio, Levi si limita ad usare una sola volta il termine “lungi”). In prima linea, viene evocata per 16 volte la “donna lontana” dal poeta in prigione o al confino, che è quindi “lontano” (tre frequenze) da lei. Inevitabile, pertanto, che la lontananza evochi un'assenza che genera solitudine e disperazione in Levi. E se a essere lontano è il tempo o il passato,⁵⁴ il vento porta il poeta

ai lontanissimi porti
prima d'ogni partenza,
dove accoglie l'esperienza
di immobili tempi morti
nel verde senza coscienza
solitudine vegetale (vv. 3-8).⁵⁵

Si tratta del ritorno all'indistinto originario, trampolino di lancio dell'attività creatrice. Invece, impossibile per il Vate il ritorno dell'infanzia più lontana, il superamento dell'errore dei

tempi. Non sorprende che, nelle poesie, l'aggettivo "lontano" è usato dai due scrittori spesso in riferimento a temi differenti (D'Annunzio si riferisce a esempio ai boschi, alle vette, ai mari, ai marmi, ai bramiti, all'acqua ecc.; Levi invece alla vita, alla morte, alle ore, al rumore, all'orizzonte ecc.). In un caso, entrambi lo mettono in relazione a "cuore", ma in un modo alquanto diverso. D'Annunzio dice: «E, se talvolta / parlo, so che lontano / è il tuo cuore e che in vano / io ti ripeto: "Ascolta"» (vv. 37-40); Levi scrive invece – forse pensando all'«amore di lontano» di Jaufré Rudel: «Così m'hai tolto ogni ragion di vita / portandoti il mio cuore, amor, lontano. Sola rimane l'anima smarrita» (vv. 12-14). La lontananza tra il Vate e Levi è confermata dal fatto che, mentre l'uno⁵⁶ parla del cuore della donna («tuo»), l'altro⁵⁷ si riferisce al proprio cuore («mio»).

Le due rose

Tuttavia, va altresì ricordato che nelle molte poesie scritte da Levi in stato di cecità e incluse nel *Quaderno a cancelli* il tema della lontananza compare soltanto otto volte. Come mai? Perché, mentre nel caso del confino o della prigionia Levi nutre la *speranza* di rivedere le persone a lui care e di vivere tempi migliori, nel caso della "prigionia", rappresentata dalla cecità, la speranza si è affievolita e, a un certo punto, è svanita. Egli è «senza speranza». ⁵⁸ Significativi questi versi: «Mia Madre è morta / mia Madre è morta / più non importa / essere immortale». ⁵⁹ Contrariamente a quanto accade a don Carlo nel *Cristo* e al Vate nel *Notturmo*, nel caso del *Quaderno a cancelli* la parabola ascendente è impossibile. ⁶⁰ Alla rosa nera, tracciata dall'artista torinese il 3 febbraio 1973, si oppone la rosa bianca evocata da D'Annunzio nel *Notturmo*. Durante la prima guerra mondiale, il 16 gennaio 1916, in un volo di prova, il Vate subisce un serio incidente all'occhio destro. A partire dal 22 febbraio egli si vede costretto a restare a letto per quasi due mesi

con gli occhi bendati. In una giornata di primavera, che simboleggia il rinnovarsi, il rinascere, del cosmo, l'orbo veggente può finalmente andare in giardino ad ammirare un rosaio insieme a sua figlia Renata: «Guarda questa piccola rosa [...]. La sua perfezione è fugacissima. Mi sembra di vedere i suoi petali schiudersi d'attimo in attimo. In su la prima notte sarà già aperta e vana».⁶¹ Poi padre e figlia si avvicinano a

[...] una grande rosa bianca a cui una cetonìa divora il cuore profondo. «Perché non la scuoti, non la scacci?» le domando. «Oramai la rosa è perduta» ella risponde [...]. Tutto il cuore della rosa è guasto e, tra una corona di petali ancora intatti, appare gialliccio come un resto di miele. La piaga è nettarea, l'eccidio è soave. L'amore insaziato ignora la colpa. Chi si nutre di bellezza cresce in bellezza. Vorrei indugiarmi per sorprendere l'attimo in cui la cetonìa aprirà le ali fuori della sua armatura dorata e s'involerà lungo un raggio.⁶²

In questa scena viene riprodotto, in maniera diversa, il mito della rinascita della fenice e, quindi, dello stesso poeta. Come la cetonìa rinasce nutrendosi del cuore della rosa bianca e poi spicca il volo, allo stesso modo il risorto poeta riprenderà a volare, da poeta-eroe.

Il primo disegno tracciato da Carlo Levi in stato di cecità raffigura una rosa. Il 3 febbraio 1973 il pittore torinese ne ha tracciata un'altra aggiungendovi i seguenti versi: «ogni rosa è nera / quando è sera».⁶³ Al contrario della rosa di D'Annunzio, quella di Levi non è una rosa bianca, bensì una rosa nera. Il colore nero si riferisce al «doppio nero della notte esterna e della notte interna»,⁶⁴ pertinente e penetrante metafora, sia della situazione concreta che Levi stava vivendo (il buio della cecità), sia della fase amara e «ultima» della sua vita. Allora, «nera» non solo la rosa, ma «nero» anche il tempo.⁶⁵ Nella primavera del 1973, il 29 aprile al settantunenne demiurgico non resta che annotare tristemente: «solo nero il solo colore».⁶⁶

La *póiesis* leviana è scemata parzialmente nell'ultima parte della sua vita, in particolare quando, in stato di cecità, si è avveduto che, «rotta la naturale unità della sfera materno-filiale,

dell'uovo, della curva perfetta e senza paura, comincia il tempo, l'individuo, la paura, la storia, gli avvenimenti, il terrore del buio, l'insonnia, la malattia, cioè la civiltà e la cultura».⁶⁷ L'ultimo Levi riesce sì a scrivere in prosa, a scrivere in poesia, a tracciare almeno 145 disegni della cecità, ma è pur sempre consapevole della perdita dell'immortalità, dell'impossibilità del superamento dell'errore del tempo. Anche se all'artista torinese mancano le forze egli «vuole resistere ai limiti che la sua stessa salute gli pone [...]. È quello che i seicenteschi chiamavano “l'uomo al punto”, cioè all'incrocio nel quale si decide l'avvenire della propria anima».⁶⁸ A un certo punto, Levi pare subire quasi stoicamente le avversità della vita:

[...] so che il livello, il tono, la misura degli atti e dei pensieri, la forza interna non sono forse mai state così basse; e stranamente non me ne angoscio, quasi non me ne addoloro. E neppure mi chiedo se questo sia per speranza o per disperazione, per il senso di uno stato transitorio o la rassegnazione a una condizione permanente. Sono, come gli atleti che si preparano a un grande salto, così rilasciato, da poter accogliere qualunque cosa [...]. Giaccio dunque non libero e non servo, rifuggente da emozioni e da passioni e perfino sentimenti, come una pietra scesa chissà quando da un ghiacciaio, o uno sterco di vacca seccato dall'anno prima su quella pietra.⁶⁹

Carlo Levi esperisce ora l'impossibilità della rimozione dell'errore del tempo. Allora, la tematica della lontananza, oltre ad allontanare Levi e D'Annunzio, li avvicina. Ma l'artista torinese pare altresì subire una metamorfosi finale, “diventa” pietra, si “pietrifica”.

Note

¹ Cfr. S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2002.

² C. LEVI, *Prima e dopo le parole*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001, p. 192.

³ P. MAGNO, *Saggio interpretativo sulla poesia del Novecento*, Fasano, Schena, 1984, p. 133.

⁴ C. LEVI, *Prima e dopo le parole*, p. 199.

⁵ Ivi, p. 200.

⁶ Ivi, pp. 200-201.

⁷ U. SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, in ID., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 674.

⁸ C. LEVI, *Prima e dopo le parole*, p. 201.

⁹ S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba*, p. 15. La citazione leviana è tratta da C. LEVI, *L'Orologio*, Torino, Einaudi, 1989, p. 242.

¹⁰ Ivi, pp. 239-242 (corsivo mio).

¹¹ G. SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Spirali, 2003, pp. 342-346.

¹² C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009, pp. 460-461.

¹³ Ivi, p. 555.

¹⁴ ID., *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 174. Sul *Futuro*, cfr. D. SPERDUTO, *L'imitazione dell'eterno*, Fasano, Schena, 1998, pp. 101-105.

¹⁵ U. SABA, *Il bianco immacolato signore*, in ID., *Tutte le prose*, p. 493, e ID., *Ernesto*, in *Tutte le prose*, p. 551.

¹⁶ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, pp. 128-129. Inoltre, lo scrittore triestino non manca di citare il Vate nei suoi scritti: «Saba, che non fu mai un dannunziano, sebbene – per ragioni d'età – avrebbe avuto il diritto di esserlo, non giunse nemmeno – come altri contemporanei – a una negazione completa dei valori poetici di Gabriele D'Annunzio. Per questo, talvolta, egli non si è fatto scrupolo di “citarlo” nelle sue poesie» (ivi, p. 270).

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il fanciullo*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, pp. 416-426. Gibellini sottolinea la «bifronte inclinazione aristocratico-populista» dell'Imaginifico, per il quale Natura e Arte sono un dio bifronte (P. GIBELLINI, *Logos e Mythos*, Firenze, Olschki, 1985, p. 8).

¹⁸ Cfr. PLATONE, *Opere complete*, vol. 2, Bari, Laterza, 1982, p. 137, 215 e ss.

¹⁹ D. SPERDUTO, *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Roma, Aracne, 2009.

²⁰ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 161-162. A questo proposito si veda D. SPERDUTO, *Maestri futili?*, pp. 53-94.

²¹ Cfr. in particolare G. FALASCHI, “*Cristo si è fermato a Eboli*” di Carlo Levi, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, t. II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 469-490.

²² B. MOLONEY, *Fontamara and Cristo si è fermato a Eboli: cases of intertextuality*, in *Essays in Italian Literature and History in honour of Doug Thompson*, a cura di G. Talbot e P. Williams, Dublino, Four Courts, 2002, pp. 133-145.

²³ Ivi, p. 135.

²⁴ I. SILONE, *Fontamara*, Milano, Oscar Mondadori, 1987, p. 28.

²⁵ B. MOLONEY, *Fontamara and Cristo si è fermato a Eboli*, p. 137.

²⁶ I. SILONE, *Fontamara*, p. 184. La stesura di *Fontamara* risale al 1930, ma Silone ha rielaborato più volte il suo romanzo, fino alla versione del 1952. Si può così dire che se Levi redige il *Cristo* tenendo conto di *Fontamara*, da par suo Silone rielabora *Fontamara* non obliando il *Cristo*.

²⁷ B. MOLONEY, *Fontamara and Cristo si è fermato a Eboli*, p. 137.

²⁸ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, p. 162.

²⁹ Cfr. D. SPERDUTO, *Maestri futili?*, pp. 95-113 e *Carlo Levi inedito: con 40 disegni della cecità*, a cura di D. Sperduto, pref. di G. Russo, Milazzo, Spes, 2002.

³⁰ R. FEDI, *Il futuro ha un cuore antico*, in *Il germoglio sotto la scorza*, a cura di F. Vitelli, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1998, pp. 100-101. A sua volta, Giovan Battista Bronzini rileva che la descrizione leviana dell'India «sembra ricalcare quella dannunziana della processione di Casalbordino nel *Trionfo della morte*» (G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, Bari, Dedalo, 1996, p. 315).

³¹ C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Roma, Donzelli, 2008, p. 47.

³² ID., *Versi*, p. 421.

³³ «Paesi senz'aria / strade deserte e strette / donne con troppi vestiti / né pudiche né libere, / ritrovo dopo la varia / esperienza, e coscienze costrette / d'uomini tristi, irretiti / dal D'Annunzio cattolico» (ivi, p. 567).

³⁴ C. LEVI, *Poesie*, p. 8 e G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, Milano, Garzanti, 1995, p. 104. A proposito dell'intertestualità relativa alle poesie leviane del confino e al *Cristo*, va notato che essa permette di evidenziare le modificazioni cronologiche presenti nel libro di Levi (cfr. D. SPERDUTO, *L'imitazione dell'eterno*, pp. 95-100 e *Carlo Levi inedito*, pp. 115-120).

³⁵ Sull'"infinito" in Leopardi e Levi, si veda D. SPERDUTO, *Maestri futili?*, pp. 113-122.

³⁶ G. D'ANNUNZIO, *L'Annunzio*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. II, p. 6.

³⁷ G. D'ANNUNZIO, *Hortus larvarum*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, pp. 631-632.

³⁸ Ivi, pp. 643-646.

³⁹ Ivi, pp. 701-702.

⁴⁰ G. D'ANNUNZIO, *L'oleandro*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. II, p. 513.

⁴¹ U. SABA, *Il bianco immacolato signore*, in ID., *Tutte le prose*, p. 494.

⁴² G. D'ANNUNZIO, *Il fanciullo*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. II, pp. 416-426.

⁴³ Si può poi rilevare che nel *Novilunio*, la penultima lirica di *Alcyone*, compare quattro volte l'espressione «nell'aria lontana»: G. D'ANNUNZIO, *Il novilunio*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. II, pp. 629-634.

⁴⁴ P. GIBELLINI, *Logos e Mythos*, pp. 19 e 34.

⁴⁵ G. D'ANNUNZIO, *L'Annunzio*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, pp. 6-10.

⁴⁶ P. GIBELLINI, *Logos e Mythos*, p. 34.

⁴⁷ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, p. 98.

⁴⁸ Ivi, p. 184.

⁴⁹ Ivi, p. 98.

⁵⁰ C. LEVI, *Poesie*, p. 86. Cfr. anche ID., *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, a cura di M.A. Grignani, Alessandria, dell'Orso, 1998, p. XVII.

⁵¹ ID., *Cristo si è fermato a Eboli*, p. VIII.

⁵² Sul Levi pensatore, mi permetto di rinviare a D. SPERDUTO, *Maestri futili?*, pp. 17-47 (in merito al pensiero severiniano, si veda ID., *Vedere senza vedere*, pref. di E. Severino, Fasano, Schena, 2007).

⁵³ Cfr. ID., *L'imitazione dell'eterno*, pp. 87-93 e ID., *Maestri futili?*, p. 101.

⁵⁴ C. LEVI, *Poesie*, pp. 93 e 279.

⁵⁵ Ivi, p. 90.

⁵⁶ G. D'ANNUNZIO, *Invito alla fedeltà*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, t. II, p. 644.

⁵⁷ C. LEVI, *Poesie*, p. 276.

⁵⁸ ID., *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979, p. 197.

⁵⁹ Ivi, p. 27.

⁶⁰ Cfr. D. SPERDUTO, *Maestri futili?*, e *Carlo Levi inedito*, pp. 11-15.

⁶¹ G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, a cura di E.M. Bertinotti, Milano, Mursia, 1995, p. 232. Linuccia Saba, compagna di Levi, narra che durante la prima guerra mondiale D'Annunzio ferì a un occhio un'aquila che poi regalò a Umberto Saba e si chiede: «chissà se più tardi, ferito lui stesso all'occhio, si sarà ricordato, non senza un qualche compiaciuto confronto, dell'aquila regalata un giorno?» (G. RAFFAELE, *I contributi giornalistici di Linuccia Saba tra cibo e letteratura*, Bari, Wip, 2006, p. 103).

⁶² G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, p. 233.

⁶³ Cfr. *Carlo Levi inedito*, fig. n. 1.

⁶⁴ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 134.

⁶⁵ Ivi, p. 129.

⁶⁶ Ivi, p. 146.

⁶⁷ Ivi, p. 29.

⁶⁸ A. PLACANICA, *Quaderno a cancelli*, in *Il germoglio sotto la scorza*, pp. 163-164.

⁶⁹ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 223. Urge, a mio avviso, una nuova edizione di questo importante libro leviano: necessaria un'edizione integrale – basata sull'autografo – e altresì commentata.

Poesia e pittura nelle agende di Carlo Levi

Luca Beltrami

Il recente interesse attorno alla poesia di Carlo Levi ha evidenziato un ulteriore polo della multiforme attività dell'artista torinese.¹ Nonostante in alcuni documenti l'autore abbia manifestato l'intenzione di pubblicare una sua raccolta di versi e negli archivi siano conservati almeno tre esemplari di una silloge dattiloscritta di poesie, i versi editi nel corso della sua vita sono poco numerosi in confronto alla mole dei testi composti, e non sono quasi mai proposti in un contesto autonomo, ma accompagnano, completano, illustrano testi narrativi o opere pittoriche nei cataloghi delle mostre, nelle riviste o sui giornali. Le tangenze con la poesia sono evidenti anche nell'alveo della più nota produzione in prosa di Levi, basti pensare all'elaborazione di *Cristo si è fermato a Eboli*, alla pubblicazione delle *Poesie dell'Orologio*, in occasione della prima edizione del libro, fino al *prosimetrum* del *Quaderno a cancelli*. Questi elementi, quindi, indirizzano la lettura della poesia leviana nell'ottica di un dialogo intertestuale con le altre forme espressive praticate dall'autore.²

Un rapporto particolarmente saldo è quello istituito tra la scrittura – sia in poesia che in prosa – e la pittura, documentato anche in molti appunti e abbozzi contenuti nelle agende, nei taccuini e nelle carte dell'autore. L'annotazione estemporanea di versi su fogli di fortuna o sulle agende, spesso in margine a un appunto su un'esperienza quotidiana e, in un secondo momento, recuperati e trascritti in altre carte, si pone come concreta testimonianza del ruolo fondante e poetico della poesia nel processo creativo dell'opera artistica di Carlo Levi, mostrando come la scrittura in versi in molti casi possa costituire la primigenia forma di espressione del contenuto artistico, cioè un primo sostrato del testo successivamente riformulabile in immagine dipinta o in narrazione estesa.

La complessa elaborazione di molti dei temi leviani nel dialogo tra pittura, prosa e poesia trova alcune interessanti testimonianze in diverse agende conservate presso il Fondo Carlo Levi della Biblioteca “Renzo Deaglio” di Alassio, divenuta un importante luogo di archiviazione del materiale dell’artista torinese in seguito alla donazione da parte di Antonio Ricci di un consistente lotto di carte di natura eterogenea. Oltre a un gruppo di trentadue agende comprese tra il 1933 e il 1974, pur con alcuni vuoti cronologici specialmente tra gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, sono conservati taccuini, bozze e traduzioni delle più note opere letterarie dell’autore, documenti sull’attività politica e sui viaggi in Cina e Unione Sovietica, giornali, libri di Carlo Levi, sue letture e lettere a cui si aggiunge un consistente gruppo di carte di corrispondenza di Linuccia Saba.³

Nella prospettiva dello scambio intertestuale tra pittura e letteratura assumono particolare rilievo due agende⁴ contenenti, oltre a un cospicuo elenco di dipinti, il materiale preparatorio e le didascalie autografe di commento ai quadri, poi confluite, a volte con alcune varianti, nel catalogo della mostra antologica allestita a Mantova nel 1974, sotto la direzione di Linuccia Saba e Franco Portone.⁵ La mostra mantovana, organizzata nell’ultimo periodo della vita di Carlo Levi, propone uno sguardo retrospettivo sull’intera produzione pittorica dell’artista, affrontandone i principali nuclei tematici. Un sondaggio su alcune delle tele esposte per l’occasione può quindi fare emergere il reciproco dialogo delle forme artistiche entro cui si determinano alcuni dei soggetti fondanti della poetica leviana: il carrubo, il riccio, il gufo, la luna, il paesaggio, i contadini lucani, i ritratti di scrittori e artisti, i nudi femminili, la mitologia.⁶

L’apporto della poesia appare immediato ed esplicito quando i versi compaiono direttamente nelle didascalie come commento ai dipinti. Il quadro *Nudo piccolo* (1933), per esempio, trova la sua chiave di lettura nell’omonima poesia scritta tre anni più tardi e citata a margine della tela. I versi, infatti, spiegano come la figura femminile che dorme adagiata su un fianco in un

momento di apparente serenità sia invece una metafora e documento visivo di un periodo di sospensione dell'angoscia nei difficili anni del fascismo.⁷ Il ritratto del corpo femminile, in funzione allegorica di una realtà storico-esistenziale drammatica e angosciata, è una cifra della pittura leviana che si definirà in modo più specifico nelle opere composte tra fine anni Trenta e primi anni Quaranta.⁸ Alcuni nodi essenziali del pensiero leviano maturano proprio in quel periodo: durante l'esilio francese del 1939-1940, l'autore compone un testo capitale come *Paura della libertà*, a stampa solo nel 1946, e negli anni successivi (1944-1945) pubblica sulla "Nazione del Popolo" diversi articoli giornalistici sulle antitesi libertà/terrore e individuo/massa. Riflessioni simili, trasportate dal piano socio-politico a quello estetico, caratterizzano anche il breve ma incisivo saggio *Paura della pittura*, di cui il Fondo allassino conserva la sezione conclusiva, probabilmente nella sua prima redazione manoscritta, datata 1942.⁹ Nello stesso anno, l'autore lavora alla tela *Le donne morte o il Lager presentito*, dipinta a Firenze nel mese di luglio durante il periodo di clandestinità dovuto alla repressione fascista. Attraverso i corpi aggrovigliati delle donne senza vita, il quadro denuncia l'orrore dei campi di concentramento, sulla cui esistenza all'epoca persistevano ancora dei dubbi e costituisce uno degli esiti iconografici più importanti della riflessione dell'autore sulla società europea negli anni del totalitarismo.¹⁰

In altri casi, l'aderenza tra poesia e pittura non viene esplicitamente segnalata dalle didascalie, ma si articola attraverso percorsi più profondi e sotterranei. Affrontando solo marginalmente il tema complesso e affascinante dei carrubi, soggetto privilegiato della pittura allassina di Carlo Levi, rappresentato in una cospicua sezione della mostra mantovana, si sottolinea come anche qui il nesso poesia-pittura sia saldo.¹¹ Il legame è però testimoniato in modo più incisivo in un altro catalogo, quello della mostra *Carlo Levi. Alberi e Narciso (Paesaggi di Allassio)*, allestita a Roma nel 1968. È l'artista stesso a suggerire nella nota introduttiva l'idea di una certa

fluidità nei rapporti tra le diverse forme espressive: recuperando alcune suggestioni già espresse nella breve presentazione del catalogo *Carlo Levi. 90 paesaggi di Alassio*, l'autore propone la serie dei dipinti sui carrubi nella prospettiva di un «racconto, o romanzo, o poesia, vegetale» e colloca di fatto la sequenza delle tele entro un discorso “narrativo”.¹²

Per l'occasione, Levi introduce come esergo ai dipinti una silloge di cinque poesie che «andava scrivendo negli stessi giorni dell'estate nei quali dipingeva il grande albero morto». Si tratta di «note o appunti di versi» sui carrubi, composti nell'agosto 1967, che testimoniano il proteiforme esito dei vari nuclei lirici in segno pittorico o in verso poetico. La tortuosità fonica dei «tronchi / contorti, rovesciati / dal vento», dell'«albero sradicato», del «torto tronco del presente» ripropone, così, in una dimensione linguistica e sonora, l'effetto visivo della linea curva, del viluppo formale, dei grumi di colore che caratterizzano i quadri. All'intrico vegetale corrisponde quello metrico, evidente nella frequenza dell'enjambement e delle brusche pause all'interno del verso. Questi espedienti stilistici conferiscono alle liriche un ritmo franto, che riflette la forma spezzata degli alberi e rievoca gli «squarci del legno», tormentati dalla vita brulicante di minuscoli organismi vegetali e animali. Tuttavia, la coesione formale dei componenti è garantita dalla rima, in alcune poesie della silloge preziosamente ordinata secondo la forma provenzale delle *coblas unissonans*, in cui ogni verso rima con il corrispettivo della strofa successiva.¹³

In questo ambiente alassino e terrestre, parallelo e opposto al luogo marino delle gite in barca al largo delle coste liguri, erbe e licheni non sono catalogati secondo lo sguardo collezionistico sbarbariano,¹⁴ ma evocano piuttosto un mondo antico, dove le radici grigie e i tronchi «pieni di antiche ferite» abitate da funghi e insetti richiamano alla memoria i «mostri arcaici» viventi in una temporalità altra e sospesa. Le forme degli alberi imprigionano immagini antropomorfe, «esseri remoti» nel momento della loro metamorfosi in creature vegetali, figure

femminili che rimandano al mito ovidiano di Apollo e Dafne. Si tratta di una classicità che la poesia recepisce in modo non inerte, ma che anzi è in grado di rielaborare e rovesciare. Allargando lo sguardo al di là dei cinque componimenti sui carrubi, emerge infatti un gruppo di poesie, composte a partire dagli anni Trenta fino agli anni Settanta, che evidenzia la costante ricerca dell'autore sul tema dafneo. Oltre all'appuntamento lirico petrarchesco con cui Levi pur si misura, un esito particolarmente interessante è dato da un sonetto composto nel novembre del 1952, centrato su una «metamorfosi inattesa» di Dafne. In quell'occasione la ninfa non muta in tronco, ma si trasforma in donna in grado di abbracciare il proprio amante e appagare finalmente il sacro desiderio di vita, mentre in un altro componimento, *La meraviglia della pittura*, poesia del marzo 1972 in cui l'autore descrive in versi i caratteri fondanti dell'ispirazione pittorica, il mito dafneo ribadisce il dialogo intertestuale tra le due arti sorelle.¹⁵

Carrubo barbaro e Carrubo morto sul sentiero rimandano invece ai molti incendi estivi sulle colline liguri, ma lo spettacolo di un albero in fiamme ispira anche il dipinto intitolato *Incendio del bosco*, accompagnato da una didascalia che è un micro-racconto e ricordo di quella serata «di lotta contro il fuoco».¹⁶ La scena si arricchisce di dettagli coloristici nell'articolo giornalistico dall'omonimo titolo:

Ogni albero ha una vita e una morte diversa, secondo la sua essenza. Ma tutti mutano, prima di ardere, in una metamorfosi improvvisa. Il colore delle foglie si cambia, perde il grigio dell'estate, si fa verde, come per un'istantanea angosciosa giovinezza, un momento finale di primavera; tutta la pianta si bagna dei suoi succhi più interni, che fanno fresche e lucide e scure le foglie: poi, d'un tratto, in un attimo, arde, e si muta in cenere.¹⁷

Il testo pubblicato su "La Stampa" trova, però, analogie più precise nella scrittura privata dell'autore, ovvero nella lettera inviata a Linuccia Saba il 5 settembre 1961, che descrive come gli alberi, col calore, diventino dapprima «verdissimi», poi rossi

di fuoco e infine neri di cenere. Se la pittura si fa narrazione dell'evento, la parola è dunque in grado di assumere forma e colore:

Gli alberi si mutano al suo [del fuoco] apparire: trascolorano: diventano d'un tratto verdissimi, e trasudano tutta la loro ninfa, e la resina: poi, d'un colpo, si incendiano e diventano una vampa sola, una fiammata altissima, e si inceneriscono.¹⁸

Il racconto *dell'Incendio del bosco*, svolto in tono epico-avventuroso e centrato sul motivo simbolico della distruzione che prelude alla rinascita, trova quindi una prima "redazione" nelle lettere dell'autore a Linuccia Saba, ma una bozza ancor più essenziale si trova tra le pagine di un'agenda datata 1961 conservata nel Fondo di Alassio. La "scaletta" del futuro articolo inizia il 3 settembre, quando Carlo Levi parte da Torino con la sorella Lelle e giunge in Liguria: «Arrivo a Alassio alle 21.30. Cena. Poi incendio del bosco»; continua il 4, quando una pioggia biblica e provvidenziale purifica il bosco dalla cenere: «Alassio. Nuovo incendio alla mattina. A sera pioggia»; e si conclude il giorno successivo, nell'epifania di un sole rinnovato e capace di infondere nuova vita: «Alassio. Torna il caldo e il sereno».¹⁹

Un paesaggio di carrubi e olivi in fiamme scintilla anche in un articolo precedente, dal titolo, *Agosto in Liguria*, pubblicato su "La Stampa" il 28 agosto del 1959. Anche in quell'occasione, la prosa si arricchisce di spunti coloristici giocati sul contrasto tra la luminosità delle fiamme e il paesaggio notturno:

La notte del mio arrivo, un grande incendio ardeva sulla collina. Fiamme altissime rosseggiano, torcendosi al vento, crepitando di secche scintille, propagandosi veloce, in sempre nuovi focolai, in alto, verso la cresta seghettata sul buio azzurro del cielo, e in basso, dietro i profili neri di una casa, e di attorti alti alberi pericolanti. Una grande luna tonda stava in mezzo al cielo, come un cristallo lucente; sotto di essa scintillava in mille crepe il mare.²⁰

Un altro interessante “notturno” è quello dipinto nella *Nascita di due vitelli* e raccontato nell’articolo *La pace di San Michele* del 1958.²¹ La narrazione prende nuovamente spunto da un’occasione reale, sinteticamente appuntata nelle agende: «Alle 10 circa» della sera del 29 settembre erano nate «le due vitelline gemelle, figlie di Pasturin», uno dei bovini della fattoria di Antonio, situata vicino alla villa dell’autore.²² Quella sera Carlo Levi, seduto su uno sgabello molto basso, quasi a contatto con gli animali della stalla, dipinge almeno due quadri sul medesimo soggetto. La luce calda e tenue avvolge Michela e Michelina, i due vitelli così chiamati dal nome del santo che si festeggia il 29 settembre, e riverbera nelle parole con cui Levi descrive la sua opera pittorica:

L’occhio di Michela, vivo e insieme forse ancora senza sguardo, era il centro del quadro. Attorno, tutto era oro, paglia, nascente umidità, apprensione nuova. Intanto, tutte le bestie della casa erano venute: i gatti erano entrati e annusavano curiosi i vitelli, e si sdraiavano, dolci e piccoli, vicino a loro, sotto la paglia.²³

La stessa centralità dell’occhio è ribadita nella didascalia edita sul catalogo mantovano, dove si insiste sullo sguardo dei vitelli sul mondo «con umidi nuovi occhi appena nati».²⁴ Scrutando gli animali, i loro occhi, il loro modo di osservare la realtà, è possibile accedere a una visione innocente e primordiale della storia, a una condizione esistenziale che precede la ragione e non percepisce la dimensione temporale. Attraverso «i gatti, i contadini, le vacche, Barone, Lilli»,²⁵ ovvero i due cani che vivono presso la villa di Levi, come si ricorda anche in una lettera a Linuccia Saba del 18 settembre 1958,²⁶ l’autore recupera lo stesso sguardo dell’infanzia con il quale, in un articolo del 1962 dal titolo *Il mercato degli schiavi*, ricorderà le giornate in cui, da bambino, spiava il volo degli uccelli e percepiva un profondo senso di contiguità con il mondo animale, in virtù del quale «anche il cane e il gatto, e la pecora, e

l'asino o il vitello, e tutti gli animali domestici, erano liberi, perché pari in infanzia a chi li guardava».²⁷

«Che pace di paradiso! Che cosa importa a una vacca di De Gaulle?», scrive ancora Levi sulla pagina dell'agenda, fissando già l'efficacissima conclusione dell'articolo, poi impreziosita con alcuni versi tratti da Jorge Manrique. Il doppio parto di un bovino in una serata di inizio autunno nella campagna alassina propone quindi il tema della natività in un giardino edenico e pacifico che, nella sospensione delle «ore senza orologio», porta una provvisoria redenzione dal tempo della storia, da «quell'altro mondo di fuori», dalle notizie sul referendum in Francia e su De Gaulle, che cercano di irrompere come Bar, il «cane geloso di città», entrato nella stalla a leccare i cuccioli, mentre Lilli, l'altro cane, abituato ai ritmi e alla vita della campagna, rimane sull'uscio a fare da guardia su quell'universo fatto di tepore, di paglia, di luci tenui e di latte materno.

L'elemento notturno-lunare unito al tema del latte e dei carrubi ritorna anche nella poesia, *Se il riccio che esce trepido alla luna*, composta nell'agosto 1967, ma non inserita nel gruppo di *Alberi e Narciso*.²⁸ Emblema di curiosità e speranza, possibile liberatore dai «terrori» della storia e delle guerre, il riccio è anche il soggetto di una delle tele esposte a Palazzo Te, risalente allo stesso anno della poesia. Tuttavia, già nell'esordio di un articolo di nove anni precedente intitolato *La battaglia di Alassio*, l'autore aveva raccontato uno dei tanti incontri notturni con l'animale, raccolto da terra e portato a casa con sé:

Ed ecco, nella incerta luminosità della luna, sulle pietre biancheggianti del sentiero scosceso, qualcosa si muoveva lento e furtivo, e si acquattava: un animaletto selvatico, un «frusculicchio». Era un riccio: un grosso riccio, simile a quelli che usavo trovare nelle «fasce», ragazzo, usciti al lume di luna. Quel riccio identico a se stesso ridiede forma e dimensioni alle cose: avvolto in un giornale lo portai in braccio fino a casa, come un bambino spinoso.²⁹

Il testo rielabora un'occasione reale, ancora una volta annotata nelle agende. L'arrivo ad Alassio il 2 settembre 1958

coincide con l'epifania del riccio sul sentiero, due giorni dopo l'animaletto scompare nel bosco, l'11 l'articolo per "La Stampa" è concluso, anche se il titolo, *Il riccio e la formica di Alassio*, non è ancora quello definitivo.³⁰

La prosa leviana segna anche una evidente letterarietà nei richiami a un episodio raccontato da Antonio Gramsci al figlio Delio nelle *Lettere dal carcere*.³¹ Anche in quella circostanza, l'apparizione del riccio innesca la reminiscenza del mondo infantile trasfigurato dal ricordo. La scena dei porcospini che raccolgono le mele si svolge inoltre in un analogo paesaggio notturno rischiarato dalla luna:

Ecco come ho visto i ricci fare la raccolta delle mele. Una sera d'autunno quando era già buio, ma splendeva luminosa la luna, sono andato con un altro ragazzo, mio amico, in un campo pieno di alberi da frutto, specialmente di meli. Ci siamo nascosti in un cespuglio, contro vento. Ecco, a un tratto, sbucano i ricci, cinque, due più grossi e tre piccolini. In fila indiana si sono avviati verso i meli, hanno girellato tra l'erba e poi si sono messi al lavoro: aiutandosi coi musetti e con le gambette, facevano ruzzolare le mele, che il vento aveva staccato dagli alberi, e le raccoglievano insieme in uno spiazzetto, ben vicine una all'altra.³²

Simile anche l'epilogo: i due ragazzi catturano i ricci e li portano a casa chiusi in un sacco. Nei mesi successivi, questi piccoli animali si adattano alla vita domestica cacciando bisce e insetti fino all'improvvisa sparizione, probabilmente qualcuno li aveva presi per mangiarli. L'addomesticazione dei ricci che «non si appallottolavano più quando vedevano la gente» è un altro elemento in comune con l'esperienza di Carlo Levi, che ricorda come anche il suo «bambino spinoso» fosse «un riccio confidente, che non si appallottolava appena toccato».³³ La familiarità tra l'autore e l'animale è del resto testimoniata in diversi documenti, lettere e fotografie. Per esempio, in una lettera, scritta ad Alassio nel settembre 1969, Levi racconta di aver trovato un altro riccio nelle "fasce" durante una giornata di pioggia e di averlo portato al riparo a casa. La mattina, come di

consueto, l'animale sembrava essere sparito, ma presto si era scoperto che aveva invece trovato rifugio nel pianoforte.³⁴

Oltre ai vitelli nati il giorno di San Michele o ai ricci che escono nell'oscurità della notte a cercare il latte, anche gli elementi del paesaggio possono costituire una via d'accesso al tempo delle origini, «dove tutto è presente». Un importante nucleo di ispirazione è per esempio costituito dall'intimo dialogo, classico e leopardiano, dell'autore con la luna. Ancora l'agenda del 1958 evidenzia un'interessante connessione intertestuale tra l'appunto in versi della poesia *Luna, tu ritorni la prima, l'indiana* e l'articolo giornalistico *La luna delle origini*, composto in India, dove Levi si era recato a fine anni Cinquanta come inviato de "La Stampa".³⁵ «La luna è orizzontale, lucente, con la parte scura in alto, visibile, come in India», scrive Levi, quasi citando un passo dell'articolo del 1957, mentre sulla pagina a fianco compone una poesia che è insieme un'evocazione del sogno e una rimembranza infantile:

Luna, tu ritorni
la prima, l'indiana,
una falce orizzontale,
una barca: la culla
dei lontanissimi giorni
dell'infanzia, rituale
e ondosa, sovrana
dei sogni: Tu donna e fanciulla.³⁶

Nell'articolo, l'autore ricorda che la figura della luna «contemplativa e coricata» si era presentata ai suoi occhi come la prima immagine dell'India appena sceso dall'aeroplano. Il contatto con i ritmi ancestrali e gli antichi rituali dei contadini indiani favorisce ancora una volta la regressione verso una coscienza primitiva, del tutto estranea alla scansione regolata del tempo: «Tutto quello che è stato origine, nascita, punto di partenza, inizio di strada, principio di creazione, tutto quello che, contraddetto e ricontraddetto poi nei secoli, è stato coperto dalle più segrete censure e volontariamente obliato, eccolo di

nuovo davanti a noi, come l'apparizione subitanea di ciò che più vero sta sotto e al di là della coscienza».³⁷

La dimensione onirica rivive, invece, nella citazione leopardiana del sogno di Alceta che vede cadere la luna sul prato, contenuta in un altro articolo, quello intitolato *La luna nuova* e uscito su "La Stampa" il 20 settembre 1959.³⁸ Anche in questa occasione, l'eco poetica si mescola con l'esperienza personale e la sezione centrale del testo riformula un'appunto annotato sull'agenda del 1959, che coniuga il recupero del classicismo letterario con le cronache radiofoniche sulle imprese degli astronauti nello spazio negli anni della Guerra Fredda. L'osservazione dell'astro dal terrazzo dell'abitazione romana dell'artista, il vagheggiamento insieme ai nipoti di una terra lontana, le cui macchie parevano formare «un cane accucciato», la voce francese che da Radio Mosca annunciava che il razzo sovietico aveva raggiunto la luna e l'intero impianto narrativo dell'articolo sono contenuti *in nuce* nel denso e rapido appunto trascritto sull'agenda in data 13 settembre 1959, e sembrano scaturire da questo primo e sintetico canovaccio:

Questa sera, alle 10 e 2', il razzo sovietico è arrivato sulla Luna. Stavo a guardare dalla terrazza, con i 2 nipoti. Pareva allora che un alone o fumo colorato avvolgesse per un poco la Luna; poi la Radio Mosca (in francese) verso le 10, 40, annuncia il successo. Non più vergine la Luna. Guardo il cielo; mi rallegro nel cuore, e mi piace (chissà perché) che tutto debba cambiare. Vorrei essere sulla Piazza Roma, tra uomini felici.³⁹

Poesia e dato storico si intrecciano anche nella tela intitolata *La luna*, dipinta da Levi negli ultimi giorni del 1968, una manciana di mesi prima dello sbarco americano sul satellite. La didascalia del dipinto esposto a Mantova propone i primi versi della poesia, *Terra, oggi abbiamo visto il tuo viso materno*, già precedentemente pubblicata su "Paese Sera" insieme alla figura.⁴⁰ La compresenza di poesia e disegno trova conferma tra le pagine di un'agenda del 1968, conservata ad Alassio, che istituisce un nesso immediato e visivo tra quadro e versi.⁴¹ In

data 25 dicembre, Levi annota alcuni spunti di una discussione avvenuta a cena insieme agli amici, intellettuali e pittori, Renato Guttuso, Antonio Del Guercio e Antonello Trombadori. Il discorso verte appunto sul significato simbolico della luna, che sembra quasi avere esaurito il suo fascino lirico per divenire emblema di una precisa situazione socio-politica. La luna è ora l'ultima frontiera delle conquiste spaziali, il luogo privilegiato dell'antitesi ideologica e militare tra il modello sovietico e quello capitalistico, la metafora di una realtà originaria e autentica minacciata dal progresso tecnologico umano. Non è più la luna in sé a interessare, ma la Terra, che trasferisce i suoi conflitti al di là dei propri confini. La discussione sulla luna approda quindi al tema politico:

Cena con Guttuso, Antonello, Del Guercio. Discussione sulla Luna, Antonello ripropone la risposta religiosa. Guttuso è sempre più paternalista e ortodosso (con grandi sforzi falsi di essere coi giovani ecc.). La Luna non interessa: si vive qui. Non importa che non ci credano i sovietici: essi rispettano socialisticamente la vita umana! Questi fatti non ci pongon alcun problema, non riguardano la nostra vita e arte! I carri armati hanno ragione (socialdemocrazia a Praga).⁴²

La pagina del 26 dicembre contiene, invece, l'annotazione del quadro intitolato *La Terra* e non *La luna*, come invece sarà nominato in occasione dell'esposizione mantovana, e una breve spiegazione del soggetto dipinto: «La Terra madre, col bambino nell'utero, e un altro più antico, come si vide oggi alle 22, dagli astronauti». L'immagine della Terra gravida delle generazioni future, secondo la prospettiva degli astronauti di ritorno da una missione lunare, si trova anche nel commento pubblicato sul catalogo della *Mostra antologica*: «Così era apparsa la Terra, alla fine del 1968, a chi tornava dalla Luna: come una Madre, dal grembo pieno di tutte le passate e future generazioni».⁴³ L'eccezionalità dell'agenda sta però nelle note del 26 dicembre che contengono sia la poesia, sia il disegno a penna che abbozza il soggetto appena dipinto:

Terra, oggi abbiamo visto
il tuo viso materno,
il tuo seno gremito
di tutti i figli possibili
nel contempo infinito.
Venti secoli dopo Cristo
queste forme visibili
fanno umano l'eterno.⁴⁴

Relazioni altrettanto strette tra disegni e poesie si trovano di frequente nelle carte leviane, tanto che alcune di esse possono costituire uno specifico oggetto di studio, come nel volume *Carlo Levi. Poesie e disegni*, curato da Raffaele De Grada. L'apparato iconografico del libro pubblica per esempio la fotoriproduzione di un documento cartaceo contenente il manoscritto della poesia *Il peso dell'altrui peso*, all'interno di un abbozzo a penna che raffigura il «duro masso» e il «corpo» che «non resta illeso» descritti nei versi.⁴⁵ Così anche è interessante il rapporto tra i disegni effettuati durante il periodo della cecità e la stesura del *Quaderno a cancelli*.⁴⁶

In alcune occasioni, poesia e pittura scaturiscono quindi simultaneamente dalla stessa fonte di ispirazione e si completano spiegandosi a vicenda. Spesso, anche le articolazioni più complesse dell'arte di Carlo Levi, i racconti e i romanzi, si sviluppano da questo originario e fertile incontro. Come ha già ampiamente dimostrato Maria Antonietta Grignani, l'esempio più evidente è costituito dalla stesura di *Cristo si è fermato a Eboli* che, secondo quanto scrive l'autore nella lettera a Giulio Einaudi – prefazione alla ristampa del 1963 dell'opera – «fu dapprima esperienza, e pittura, e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*) per diventare infine e apertamente racconto».⁴⁷

L'intertestualità dell'opera è stata ulteriormente sottolineata da Silvana Ghiazza che ha aggiunto un passo della lettera a Einaudi non citato nella prefazione del *Cristo* e conservato tra le carte della Fondazione Carlo Levi di Roma, in cui l'autore confida l'originario progetto di «fare, del *Cristo si è fermato a*

Eboli, cinque libri diversi, il racconto, i quadri lucani, le poesie, il saggio sul brigantaggio e la questione meridionale, la storia d'Italia». ⁴⁸ Ancora Silvana Ghiazza cita un'intervista rilasciata a Roberto Ruberto nel gennaio 1971, in cui Levi conferma il dialogo tra poesia e prosa e il ruolo primigenio dei versi, sostenendo che «molte frasi [del *Cristo*] sono addirittura dei versi di queste poesie, che però avevano un tono molto diverso da quello generale del libro. Perché erano passati nove anni e mezzo, le immagini erano maturate, e quella era la forma prima dell'espressione». ⁴⁹

Questo stretto legame sembra funzionare anche nel rapporto tra immagine dipinta e prosa. Una conferma viene ancora dalle didascalie che Levi affianca alle immagini lucane nel catalogo della *Mostra antologica*. In alcuni casi, esse sono semplicemente le citazioni di passi del *Cristo* che raccontano a parole ciò che la mano dell'artista ritrae su tela. La foschia che ricopre il paesaggio nel quadro *Mare di nebbia* del 1936 è per esempio la stessa raccontata nel libro, dove «le cime dei colli sorgevano da quello sfatto biancore, come isole su un informe mare di noia». Così, anche la reticenza di Giulia la Santarcangelese a farsi ritrarre e la «grossa testa rotonda, col naso corto e la bocca carnosa» del figlio della Parrocchola assumono significato nello scambio tra parola e immagine. ⁵⁰ Lo stesso dialogo tra prosa e pittura sembra funzionare anche per il quadro intitolato *Grassano*, dipinto da Levi nel 1954, durante una sosta in Lucania per seguire le riprese del documentario di Giulio Petroni dedicato alla sua attività artistica. Anche in questa circostanza è la tela a ispirare all'autore una lunga descrizione in prosa della bambina ritratta, «selvatica, che pareva una capra», e della folla di bambini che gli si faceva intorno «come vent'anni prima a Aliano» attraverso una pagina che sembrerebbe ancora essere cavata da *Cristo si è fermato a Eboli*, ma che in realtà viene scritta molti anni più tardi. ⁵¹

Ancora più immediato appare il legame tra una tela, un gruppo di tre poesie e il libro, accomunati dal titolo *Le parole sono pietre*. Queste opere sono tutte ispirate, almeno in parte, da

una vicenda di cronaca siciliana: l'assassinio per conto della mafia del sindacalista contadino Salvatore Carnevale. La grande tela del 1955 si suddivide in due diversi punti focali: il primo è rappresentato da Danilo Dolci, ritratto in mezzo alla folla durante un processo a Palermo, il secondo è appunto costituito dalla madre del contadino di Sciara che, come annota la didascalia, «dopo la morte del figlio, diventò una vera protagonista della nuova realtà siciliana».⁵² Il commento alla tela nel catalogo della *Mostra antologica* è quindi affidato alla descrizione della donna, contenuta nel volume *Le parole sono pietre*. Libro e dipinto mostrano una figura in cui i «neri occhi acuti» e i «neri capelli» contrastano con il «bianco-bruno colore della pelle» e il «bianco delle labbra sottili» che determinano una «bellezza, dura, asciugata, violenta», le cui «lacrime non sono più lacrime ma parole e le parole sono pietre».⁵³ Proprio sul motivo dell'incontro/scontro tra le «parole» e le «pietre» prendono forma le tre poesie composte il 24 novembre 1955, a seguito della visita dell'autore alla «donna nera» che denuncia e piange la morte del figlio.⁵⁴

Un ultimo nodo messo in rilievo dal catalogo mantovano è costituito dai ritratti di famigliari, amici e intellettuali che richiamano le tappe fondamentali della formazione culturale, della vita politica e privata dell'autore. Natalino Sapegno, Nello e Carlo Rosselli, Leone Ginzburg, Antonello Trombadori, Giuseppe Di Vittorio, Anna Magnani, Silvana Mangano, Carlo Ludovico Ragghianti testimoniano solo alcuni degli incontri più significativi di Carlo Levi, ma la galleria dei ritratti comprende anche una nutrita schiera di scrittori, tra cui Alberto Moravia e Il'ja Ehrenburg, presenti anche nella tranche di documenti di corrispondenza conservati ad Alassio, e altri due autori particolarmente vicini a Carlo Levi dal punto di vista intellettuale e biografico: Umberto Saba, ritratto nel famoso dipinto del 1950, poi copertina del *Canzoniere* in edizione Einaudi, e Rocco Scotellaro, nel quadro vincitore del premio Marzotto 1952.⁵⁵

Quest'ultimo dipinto, intitolato *Rocco Scotellaro con l'asino* (1952), è particolarmente significativo per la circostanza biografica da cui scaturisce. La didascalia leviana è infatti il racconto dell'ultimo incontro con il poeta contadino, morto improvvisamente nel 1953. L'artista ricorda che Scotellaro si era recato nello studio romano di Palazzo Altieri nel giorno in cui scadeva la consegna delle opere da presentare al Premio Marzotto. Levi non era intenzionato a inviare il ritratto dell'amico al concorso, anche perché – per regolamento – il quadro sarebbe rimasto a Valdagno, tuttavia, dovette cedere alle pressioni di Scotellaro, che promise di tornare a posare più avanti per un nuovo ritratto. Non ne ebbe il tempo, e a Levi rimase il ricordo dell'amico che si congedava carico del dipinto che quell'anno avrebbe poi vinto il premio.⁵⁶ Lo stesso dolore per la perdita di Rocco si avverte nel quadro *Lamento per Rocco Scotellaro*, e nelle poesie *In te ritrovo* e *In sette anni hai percorso la strada*.⁵⁷

Ben nove sono invece i ritratti di Italo Calvino. La disposizione delle immagini nella pagina del catalogo segue le indicazioni suggerite da Carlo Levi nell'agenda che propone una tavola comprensiva delle immagini, mentre la didascalia spiega i motivi del numero così elevato di opere:

Avevamo stabilito, con Italo Calvino, che avrei ogni anno, e per sempre, dipinto un suo ritratto. Ciò fu fatto dal 1959 alla fine del 1965. In seguito Calvino andò a vivere con la moglie a Parigi, e le occasioni per continuare il proposito vennero a mancare. I nove ritratti (oltre a un decimo e a un disegno che qui non compaiono) seguono momenti e intenzioni diverse dello scrittore come trasposizione non priva di un suo potere in un mondo diverso, segretamente legati alla sua vita.⁵⁸

La maggior parte di questi dipinti viene eseguita ad Alassio, dove le visite di Calvino presso la villa di Carlo Levi sono frequenti. Molte pagine delle agende recano testimonianza del rapporto amichevole, ma non sempre benevolo, fra i due. Il razionale interprete della prosa leviana, che aveva saputo cogliere in *Paura della libertà* il momento fondante del pensiero

dell'autore, che aveva indicato nella compresenza dei tempi e nella dialettica tra mondo che vive nella storia e mondo al di fuori l'autentico valore della sua poetica, nella stessa recensione a *Paura della libertà* non aveva del resto esitato a definire «sorpasata» la sensibilità dello scrittore torinese e ad avanzare, in altre occasioni, alcune riserve sulla sua opera.⁵⁹

Quasi a evidenziarne l'eccezionalità, il 23 agosto 1959, data del primo ritratto della serie, Levi annota sull'agenda che quel giorno Calvino «era simpaticissimo».⁶⁰ L'impressione è rimarcata anche in una lettera scritta a Linuccia Saba nella stessa data: «È venuto Calvino, gli ho fatto un ritratto. I miei nipoti erano entusiasti di lui – e veramente non era mai stato così simpatico».⁶¹ Ancora in una lettera a Linuccia del 16 settembre 1961 Levi confida il fastidio per la mancata visita di un Calvino insolitamente «misterioso e indaffarato». All'artista giunge voce che l'amico ha intenzione di sposarsi, «forse per questo non si fa vivo».⁶² Il giorno dopo, una domenica, Calvino si presenta ad Alassio. Il viso tradisce la stanchezza e l'animo inquieto: da quanto Levi ha potuto capire «quel suo matrimonio non si farà». In quell'occasione, Calvino viene ritratto «con la faccia verde», ma non sembra cogliere il tono ironico della tela, «che gli piace molto».⁶³

Non è solamente la fisionomia di Italo Calvino a suscitare il divertito sarcasmo di Carlo Levi: lo dimostra la didascalia al ritratto del 1941 di Carlo Emilio Gadda con i baffi. L'artista lo aveva dipinto nel suo studio di Firenze, a ridosso degli anni in cui fu costretto a rifugiare nella casa/pensione di Anna Maria Ichino per sfuggire alla repressione fascista, e con gelida ironia aveva accostato il suo aspetto a quello di Hitler: «Dicevo a Carlo Emilio Gadda, mentre lo dipingevo nello studio di Firenze, che egli assomigliava fisicamente a Hitler. Per fortuna possedeva una penna, non le armate tedesche».⁶⁴ Il paragone diventa ancor più graffiante se si considera che il ritratto di Gadda è immediatamente seguito nel catalogo da quadri che testimoniano il dramma di quegli anni, come *La casa bombardata* (1942), dipinto da Levi dopo aver saputo del bombardamento che aveva

distrutto la sua casa torinese, *Le donne morte o il Lager presentito* (1942), *La fucilazione* (1944), *Bombardamento 1944* (1944), *Fuoco di guerra vicino a Firenze* (1944) e *La guerra* (1944).⁶⁵

Un richiamo immediato alla poesia viene invece istituito dal secondo dei quattro dipinti sulla morte di Salvador Allende, intitolato *Allende morto, l'araucaria, il lago di Villarica insanguinato, i vulcani del Cile* (14 settembre 1973), il cui commento, ancora una volta, è affidato al verso poetico: la litania insieme mesta e portatrice di speranza di *Dopo il guerriero sarà ancora il sole*, composta il giorno seguente al quadro:

Dopo il guerriero sarà ancora il sole
forse (ma oscuro), e la fragile luna
mesta cronista mutevole. Non c'è più il guerriero
birmano; non c'è più il poeta
cileno; non c'è più quello che consente
al cuore di essere giusto. Le sventure
nostre non sono nulla, cancellate
da sventure tanto più grandi, dalle dure
vicende di barbarie, che la mente
registra riluttante. Il tuo lamento
veniva dal fondo del tempo, dalla terra
più antica, dai vulcani, dalle foreste
indiane, deserte e desolate,
dalla miniera rossa del rame, dalla duna
solitaria, dall'uncinata araucaria,
dalle pietre nascoste, dalla morte
segreta in ogni erba nuova e verde.
Anche il lamento è spento, anche quel sole
da te scoperto, viola del pensiero,
vigna del mare.⁶⁶

Nel 1971, Levi era volato in Cile per conoscere Salvador Allende e il suo programma di riforma politica, e aveva scritto una serie di *reportages* pubblicati tra il 19 maggio e il 21 luglio 1971 sulla rivista settimanale "Vie Nuove".⁶⁷ L'immagine epica

del «guerriero birmano», ferito a morte da un colpo di arma da fuoco sulla fronte, riflette la dimensione eroica delle figure ritratte dai pittori delle brigate muraliste, ma segna anche una dura battuta d'arresto nel processo rivoluzionario. Dopo Allende il sole tornerà, ma «oscuro». Il paesaggio violento del dipinto e della poesia, dominato dall'«uncinata araucaria», dai vulcani e dal lago insanguinato, sembra essere quello inospitale del Sud, delle foreste del Cautin abitate soltanto dagli indigeni. Levi aveva visitato questi luoghi in cerca del Fundo Carén, luogo in cui si era svolta un'aspra lotta tra latifondisti e contadini per il possesso della terra. Il primo elemento paesistico sullo sfondo della strada è appunto il vulcano di Villarica, che appare «bianco e azzurro, come un grande triangolo d'aria», mentre salendo si scorge con sempre maggiore chiarezza il lago, non già insanguinato dal tramonto e dall'assassinio, ma ancora simbolo «azzurro e verde» di pacificazione.⁶⁸

Nelle parole e nei versi di Carlo Levi sul Cile riecheggiano alcune suggestioni del *Canto general* di Pablo Neruda, il cui ritratto compare tra le opere esposte alla mostra mantovana del 1974.⁶⁹ Invitato nel 1951 a tenere una relazione al Congresso della Pace di Roma, Neruda visita l'*atelier* di Carlo Levi e si fa ritrarre. Il poeta ricorda che presto era venuto il crepuscolo e si era fatto buio, ma Levi continuava imperterrito a dipingere, tanto da suscitare nella sua mente il dubbio se le sue ossa fossero fosforescenti o se Carlo Levi fosse un gufo capace di vedere attraverso l'oscurità. La prima delle tre metamorfosi tramite cui Neruda immagina il pittore come un enorme crisantemo e poi come un sole, vede infatti Carlo Levi ricoprirsi di piume e dipingere con la punta di un'ala. Oltre a essere riportato nella didascalia del quadro, l'aneddoto è raccontato in una breve prosa del poeta cileno intitolata *En su estudio non se pone el sol*, edita nel numero speciale di "Galleria" del 1967, dedicato a Carlo Levi e riproposta nelle pagine introduttive del catalogo mantovano insieme a una poesia di Rafael Alberti sul medesimo argomento.⁷⁰ Lo spunto viene colto da Levi che nel

dipinto raffigura alle spalle del poeta – oltre la colomba della pace – il gufo pittore.

Questo enigmatico animale notturno occupa una posizione privilegiata nel bestiario di Levi. In un dattiloscritto del 1° giugno 1950 l'autore cita «il piccolo gufo sulla spalla di Picasso» quasi anticipando la posizione del rapace nel ritratto di Neruda;⁷¹ ma una simmetria più incisiva è quella che lega un'altra tela del catalogo, la n. 66, con la poesia sull'animale, pubblicata per la prima volta nel 1949 sulla rivista "Il Ponte":

Coi grandi occhi trasparenti
neri, per vedere nell'ombra,
stai sotto la lampada e senti
il tempo vuoto che ti ingombra.

Nel tempo nuovo pazienti
misurando angelico l'inferno
al batter rosato dei cigli
di trina, tu, gufo reale.

Ma se apri araldico l'ale
alle sbarre dove t'impigli,
allora tu stringi gli artigli
in un pugno crudele e fraterno.⁷²

I versi sul gufo mostrano un'importante contiguità cronologica e tematica con *L'Orologio*, e vengono proposti anche tra le poesie edite nel 1950 su "Botteghe Oscure", a ridosso della prima edizione del volume, avviando la riflessione sul nesso tra l'occhio del rapace e la percezione del tempo.⁷³ Già Baudelaire aveva avvertito la relazione tra i gufi e la fine dei tempi descrivendo questi uccelli notturni come araldi malinconici delle tenebre. Il loro occhio meditabondo li rendeva simili a «dieux étrangers», imperturbabili divinità testimoni del flusso della storia.⁷⁴ I gufi «assomigliano agli dei; a quegli dei antichissimi che, com'è ben naturale, non possono essere che pelosi o pennuti», scrive Carlo Levi ma, diversamente da

Baudelaire, non sono soltanto gli «angeli araldici del giudizio finale», ma anche i testimoni «dell'origine del tempo», per la loro «antichità senza limite».⁷⁵

Sia il quadro che il componimento si fondano sul contrasto tra la natura contemplativa del gufo, simboleggiata dagli occhi grandi e tondi che vedono attraverso l'ombra, e il gesto feroce del rapace che stringe gli artigli. L'«occhio» e l'«artiglio» sono anche i due elementi attraverso cui Levi descrive il gufo Graziadio, animale in carne e ossa che l'artista tiene con sé nei primi anni Cinquanta, citato nel breve dattiloscritto del 1950 e, molto più tardi, nel *Quaderno a cancelli*.

Nell'opera della cecità la tematica dell'«occhio», strettamente connessa a quella del «tempo», appare però centrale e dominante rispetto a quella dell'«artiglio». In un passo del libro l'autore racconta come, dopo aver indossato l'«occhialino», esca di casa per una passeggiata. Da poco ha smesso di piovere e le lumache stanno lasciando i loro nascondigli sotto le pietre o le foglie.

Il cammino di Levi è incerto per colpa della vista offuscata. La condizione dello scrittore è analoga a quella di Graziadio che, durante la giornata, rimane con un occhio aperto e uno chiuso «nel supremo fastidio di una violenza di luce esterna, non accettabile, altrui».⁷⁶ L'occhio «liquefacente e liquefatto» dell'autore si sovrappone, però, anche allo sguardo delle lumache, semi-cieco e deformante, capace di mutarsi anche in occhio di «lucertola», «tartaruga», «serpente», «pesce», «gufo», «aquila». La malattia permette a Levi un'insolita contiguità con il mondo degli animali, orienta il suo sguardo verso la dimensione pre-temporale, lontana dalle strutture razionalizzanti dell'uomo.

Non si tratta di un occhio che prelude a un'indagine metafisica, né è lo sguardo straniante dello struzzo di Buñuel che apre al surreale, ma è piuttosto la regressione a uno stato esistenziale puro, autentico, antico.

Non più vedere ma essere visti: soltanto in questa nuova condizione, che è insieme «compresenza dei tempi» e delle prospettive, sembra possibile assumere una vera identità:

Non è forse più lieto uscire una mattina nel bosco e essere visto, senza rendercene conto, da tutti i vedenti, ed essere composto e formato dalla contemporaneità e dalla pienezza di queste infinite visioni; essere come plasmato, reso reale e vivente da questa infinita contemporaneità dove tu, come ogni cosa, sei il luogo di tutti i rapporti possibili, di tutte le visioni possibili, di tutti gli occhi possibili; e sei reale, e leggero passi sull'erba e vai per il sentiero e tra i rami, e attraverso le macchie di sole, e ti fermi anche tu a guardare, tu che sei guardato, fatto di quegli sguardi.⁷⁷

Non solo l'occhio della lumaca, ma anche quello portatore di pace del vitello appena nato, «gli occhietti neri e furbi» del riccio di Alassio, l'«antichissimo occhio paterno» e benevolo della balena,⁷⁸ sembrano essere riassunti nello sguardo misterioso del gufo. Simbolo classico della saggezza di Atena e insieme emblema romantico dei canti funebri di Ossian, questo animale è, infatti, l'ennesimo testimone – insieme al carrubo, alla luna, ai contadini lucani – di «un altro tempo all'interno del nostro tempo»,⁷⁹ del momento arcaico e materno dove la poesia e la pittura di Carlo Levi hanno origine e, parafrasando il titolo di un noto saggio dell'autore, “inventano la verità”.

Note

¹ L'intera attività poetica dell'autore è stata raccolta nel volume C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009, ma una cospicua antologia delle poesie leviane si trova già in C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008. Sull'argomento si veda anche S. GHIAZZA, *Carlo Levi poeta?*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella, M. Santagata, Bari, Laterza, 2006, t. III, pp. 517-545.

² Sulla prospettiva di una lettura intertestuale si veda S. GHIAZZA, Introduzione, in C. LEVI, *Poesie*, pp. XXI-LVIII e EAD., *Introduzione*, in C. LEVI, *Versi*, pp. 34-39.

³ Per una descrizione del materiale alassino si veda *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*, a cura di L. Beltrami, Albenga, Bacchetta, 2009. Sul Fondo ligure si veda anche il catalogo *Carlo Levi ad Alassio: i libri, le carte*, a cura di F. Contorbia, C. Peragallo, Albenga, Bacchetta, 2006.

⁴ Si tratta delle agende FCL Alassio, AG 1972 B e AG 1974 B, descritte in *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*, p. 30. I frequenti contatti e i viaggi di Carlo Levi a Mantova in occasione della mostra sono invece documentati in FCL Alassio, AG 1974 A.

⁵ *Carlo Levi. Mostra antologica*, con un saggio di A. Del Guercio, testimonianze di S. Miniussi e R. Alberti e un ricordo di P. Neruda, Mantova, Palazzo Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Milano, Electa, 1974.

⁶ Per l'individuazione e l'interpretazione dei principali nodi tematici della pittura leviana si vedano *Temi e luoghi della pittura di Carlo Levi*, intr. di P. Vivarelli, Napoli, Paparo, 1999 e EAD., *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, in Carlo Levi. *Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, a cura di EAD., Roma, Fondazione Carlo Levi, 21 novembre 2001-27 aprile 2002, Corigliano Calabro, Meridiana, 2001, pp. 9-24.

⁷ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 23; FCL Alassio, AG 1974 B, 21 marzo. La poesia è ora edita in C. LEVI, *Poesie*, p. 107.

⁸ Riguardo alla pittura di Levi nel periodo fiorentino si veda *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, Roma, Donzelli, 2003.

⁹ FCL Alassio, T 3, c. 1r. Edizioni del testo: C. LEVI, *Paura della pittura*, in *Carlo Levi*, con testo critico di C.L. Raghianti e un saggio inedito di C. Levi, Firenze, Edizioni U, 1948, pp. 27-32, ora in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, pp. 23-26. Su questo saggio e sulla riflessione teorica di Levi riguardo alla pittura si veda G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, in *Carlo Levi: riletture*, "Meridiana", 53 (2005), pp. 75-110. La riflessione dell'autore sul totalitarismo in *Paura della libertà* e negli articoli giornalistici è stata discussa durante il Convegno da Franco Contorbia nella relazione intitolata 1944-1945: *Carlo Levi giornalista e la pratica dell'intertestualità*.

¹⁰ Carlo Levi. *Mostra antologica*, quadro n. 57; FCL Alassio, AG 1972 B, 21 agosto.

¹¹ Sui temi alassini nell'opera di Carlo Levi si rimanda al saggio di A. BENISCELLI, *I mostri delle favole: scritti da e su Alassio*, edito in questo volume.

¹² Carlo Levi. *Alberi e Narciso (Paesaggi di Alassio)*, testi di C. Levi e A. Trombadori, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 22 febbraio-5 marzo 1968, Roma, Visigalli-Pasetti, 1968. La precedente mostra a cui si fa riferimento è quella descritta nel catalogo *Carlo Levi. 90 paesaggi di Alassio*, Torino, Piemonte Artistico Culturale, 26 novembre 1966, Torino, Camedda, 1966. L'ipotesi di una lettura delle poesie e dei dipinti dedicati ai carrubi come "libro arboreo" viene avanzata nel citato saggio di Beniscelli sulla base di alcuni passi delle lettere di Carlo Levi a Linuccia Saba raccolte in *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita (1945-1969)*, a cura di S. D'Amario, Roma, Mancosu, 1994. Sul tema si veda R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 76-77.

¹³ Questa particolarità metrica viene evidenziata in C. LEVI, *Versi*, p. 55. Lo stesso volume pubblica le poesie sui carrubi, pp. 389 e ss.

¹⁴ Sull'attenzione di Sbarbaro verso i licheni si veda C. SBARBARO, *Licheni. Un campionario del mondo*, Firenze, Vallecchi, 1967.

¹⁵ Le poesie *Apollo mi inseguiva dalle soglie* e *La meraviglia della pittura* sono ora edite in C. LEVI, *Versi*, pp. 159-160. Sul mito dafneo nell'opera di Carlo Levi si rimanda al saggio di R. GALVAGNO, *Variazioni intorno al ritratto di Dafne*, edito in questo volume. La *Mostra antologica* mantovana testimonia il tema con diversi dipinti sul motivo del carrubo-donna e, in particolare, con il quadro n. 126 intitolato *Dafne*. Il problema della rappresentazione del mondo reale attraverso l'immagine dipinta è invece sollevato dall'altro mito privilegiato da Carlo Levi, quello di Narciso. La *Mostra antologica* di Mantova espone due quadri sul tema: *Il Narciso rovesciato* (n. 160) e *Narciso* (n. 104), la cui didascalia sembra spiegare come l'immagine riflessa dall'acqua possa innescare il processo conoscitivo dell'altro da sé. Si rimanda a R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà* per l'interpretazione di questo mito nell'opera di Carlo Levi.

¹⁶ Carlo Levi. *Mostra antologica*, quadri nn. 132-133 per i primi due citati, n. 103 per *Incendio del bosco*, accompagnato dalla

didascalia: «Ricordo di una notte di lotta contro il fuoco, a Alassio. L'intera collina bruciava: un grande carrubo ardente come un enorme camino spargendo col vento migliaia di faville, precipitò, con tanti alberi antichi, in brace e in cenere», già in FCL Alassio, AG 1974 B, 28 febbraio.

¹⁷ C. LEVI, *L'incendio del bosco*, "La Stampa", 24 settembre 1961, p. 3.

¹⁸ *Carissimo Puck*, lettera n. 393, pp. 394-396. La lettera è citata anche in G. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, in *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974*, pp. 25-36.

¹⁹ FCL Alassio, AG 1961, 3-5 settembre. In base a questo documento e alla lettera a Linuccia Saba, si può ipotizzare che il quadro sia quindi stato dipinto nel 1961 e non nel 1956, come invece suggerisce la didascalia del catalogo mantovano.

²⁰ C. LEVI, *Agosto in Liguria*, "La Nuova Stampa", 28 agosto 1959, p. 3, ora in ID., *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato, intr. di L.M. Lombardi Satriani, Roma, Donzelli, 2000, pp. 127-129. La pubblicazione dell'articolo è annotata anche nell'agenda FCL Alassio, AG 1959, 28 agosto: «Uscito l'articolo su "La Stampa"».

²¹ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 89; C. LEVI, *La Pace di San Michele*, "La Nuova Stampa", 15 ottobre 1958, p. 3, poi in ID., *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di G. De Donato, intr. di F. CASSANO, postfazione e bestiario leviano di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2004, pp. 51-59.

²² L'episodio del parto è annotato in FCL Alassio, AG 1958, 29 settembre. Nei giorni successivi Levi dà notizia della stesura dell'articolo, ancora privo del suo titolo definitivo: «Scritto parzialmente articolo "I gemelli"» (8 ottobre); «Consegnato l'articolo "I gemelli di San Michele"» (11 ottobre).

²³ C. LEVI, *La Pace di San Michele*, in "La Nuova Stampa", p. 3. Si rimanda a F. CASSANO, *La compresenza dei tempi*, in C. LEVI, *Le ragioni dei topi*, pp. XIII-XXV, per un'interpretazione del mondo animale nell'opera dell'autore.

²⁴ La redazione manoscritta della didascalia si trova in FCL Alassio, AG 1972 B, 3 maggio.

²⁵ FCL Alassio, AG 1958, 29 settembre.

²⁶ *Carissimo Puck*, lettera n. 286, p. 313: «A casa mia ci sono 2 cani: uno è un grosso pastore bianco del contadino, un cane buonissimo che si chiama Lilli; l'altro (purtroppo) è quel cattivo e stupido e gelosissimo cane Barone (pseudo) dei miei nipoti».

²⁷ C. LEVI, *Il mercato degli schiavi*, "La Stampa", 18 febbraio 1962, p. 3, ora in ID., *Le ragioni dei topi*, pp. 61-63. Il titolo dell'articolo diventa definitivo solo poche ore prima della stampa, infatti in FCL Alassio, AG 1962, 16 febbraio, Levi annota: «Scritto articolo per "La Stampa" Il mercato degli schiavi – o Il mercato degli angeli – o Comperare un angelo».

²⁸ La poesia è ora edita in C. LEVI, *Versi*, p. 396.

²⁹ ID., *La battaglia di Alassio*, "La Nuova Stampa", 16 settembre 1958, p. 3, ora in ID., *Le ragioni dei topi*, pp. 43-46. Per il dipinto si veda *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 109. L'arrivo ad Alassio narrato nell'articolo, ma non l'episodio del riccio, è raccontato anche in *Carissimo Puck*, lettera n. 280, p. 308, 6 settembre 1958.

³⁰ Si veda FCL Alassio, AG 1958, 2-12 settembre. Si veda anche *Carissimo Puck*, lettera n. 284, 26 settembre 1958, p. 311, in cui Carlo Levi informa Linuccia Saba sulla pubblicazione dell'articolo.

³¹ A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, intr. e note di S. Vassalli, Torino, Einaudi, 1977, n. 53, 22 febbraio 1932, pp. 182-184.

³² Ivi, p. 182.

³³ Ivi, p. 183 per la prima citazione; C. LEVI, *La battaglia di Alassio*, "La Nuova Stampa", p. 3 per la seconda.

³⁴ La lettera è stata citata da Luisa Orioli al Convegno su *Carlo Levi scrittore*, Alassio, Sala Hanbury, 20-22 aprile 1985. Gli interventi dei relatori sono stati registrati e trascritti su un volume dattiloscritto, conservato presso la Biblioteca «Renzo Deaglio» di Alassio. La citazione del passo compare a p. 4. La medesima lettera viene recuperata anche in *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974*, p. 51. La presenza nel giardino e nella villa di Alassio di ricci raccolti sui sentieri è frequente nel corso degli anni ed è documentata da fotografie che ritraggono Levi con il riccio in grembo, come quella scattata nel 1954 da Lelle, sorella di Carlo, esposta alla Pinacoteca Carlo Levi di Alassio e riprodotta in *Alassio. Pinacoteca Carlo Levi. Catalogo*, testi di S. Levi Della Torre e G. Sacerdoti, schede di P. Vivarelli, Albenga, Bacchetta, 2006, p. 5.

³⁵ FCL Alassio, AG 1958, 24 gennaio e note. L'articolo, *La luna delle origini*, esce sulla terza de "La Nuova Stampa" il 29 gennaio 1957, ed è ripubblicato in C. LEVI, *Il pianeta senza confini. Prose di viaggio*, a cura di V. Zaccaro, presentazioni di G. Russo e P. Santangelo, Roma, Donzelli, 2003, pp. 3-6. Il testo compare anche in "Galleria", fascicolo dedicato a Carlo Levi, a cura di A. Marcovecchio, XVII, 3-6, maggio-dicembre 1967, pp. 135-138.

³⁶ La poesia è ora edita in C. LEVI, *Versi*, p. 221. Nel confronto con la citazione tratta dall'agenda, si veda ID., *La luna delle origini*, "La Nuova Stampa", p. 3: «una falce nascente di luna splendeva di nuovo nel cielo: una luna lucentissima che, a differenza della nostra, sta in cielo orizzontale, con la convessità in basso, talmente luminosa che si vede, bruna, come in una eclisse, sopra di lei, la palla intera, e si è abbagliati dal suo splendore».

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ C. LEVI, *La luna nuova*, "La Stampa", 20 settembre 1959, p. 3, ora in ID., *Roma fuggitiva. Una città e i suoi dintorni*, intr. di G. Ferroni, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli, 2002, pp. 89-91.

³⁹ FCL Alassio, AG 1959, 13 settembre.

⁴⁰ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 111. La poesia è ora pubblicata in C. LEVI, *Versi*, p. 406.

⁴¹ FCL Alassio, AG 1968 A, 25-26 dicembre.

⁴² Ivi, 25 dicembre.

⁴³ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 111 e, nella sua redazione manoscritta, in FCL Alassio, AG 1972 B, 5 settembre.

⁴⁴ FCL Alassio, AG 1968 A, note del 26 dicembre. La poesia contiene anche alcune varianti ricostruite in C. LEVI, *Versi*, p. 406.

⁴⁵ R. DE GRADA, *Carlo Levi. Poesie e disegni. Opere inedite su carta*, Roma, Italtarte, 2002, p. 129. La poesia è ora edita in C. LEVI, *Versi*, p. 329.

⁴⁶ *Carlo Levi inedito: con 40 disegni della cecità*, a cura di D. Sperduto, pref. di G. Russo e una testimonianza di A. Milicia, Milazzo, Spes, 2002. Il tema della cecità ricorre anche in alcune tele del catalogo *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadri nn. 150; 153-155. Tra questi dipinti se ne trova uno intitolato *Quaderno a cancelli*, così nominato dal particolare attrezzo usato da Levi per scrivere. Un esemplare di questi "quaderni" è conservato nella Pinacoteca Carlo Levi di Alassio.

⁴⁷ C. LEVI, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo* si è fermato a Eboli, a cura di M.A. Grignani, Alessandria, dell'Orso, 1998, pp. X-XI.

⁴⁸ S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Versi*, p. 31.

⁴⁹ R. RUBERTO, *Un'intervista inedita a Carlo Levi*, "Frontiere", VIII, 15-16, giugno-dicembre 2007, p. 25, citato in S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Versi*, p. 64, nota 14.

⁵⁰ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadri nn. 44-46. Nelle didascalie sono riportati i brani da *Cristo si è fermato a Eboli* (rispettivamente alle pp. 167 e 190 nell'esemplare dell'edizione Torino, Einaudi, 1957, conservato nel Fondo di Alassio con nota di proprietà di Linuccia Saba).

⁵¹ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 85. Il manoscritto della didascalia si trova in FCL Alassio, AG 1974 B, 22-23 marzo e note.

⁵² *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 87. Il Fondo alassino contiene diversi documenti sull'attività di Danilo Dolci in Sicilia descritti in *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*, pp. 240-247.

⁵³ C. LEVI, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 169-170.

⁵⁴ Si vedano le poesie, *Le parole sono pietre, Parole e pietre, Queste pietre chi le getta?*, in C. LEVI, *Versi*, pp. 171-173.

⁵⁵ Sul rapporto tra Carlo Levi e Umberto Saba si rimanda a S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba: storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2002 e *Dalla biblioteca di Levi e Saba*, a cura di R. Acetoso, F. Allegrucci e L.A. De Biase, Perugia, Quattroemme, 2005.

⁵⁶ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 69. Si veda anche FCL Alassio, AG 1974 B, 14 gennaio e note.

⁵⁷ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 81. Le poesie sono invece edite in C. LEVI, *Versi*, pp. 161 e 163. A proposito della morte di Rocco Scotellaro, lo scritto *Voglio ricordare qui due donne* (in ID., *Le tracce della memoria*, a cura di M. Pagliara, pref. di M. Guglielminetti, Roma, Donzelli, 2002, pp. 145-146) accosta il dolore della madre di Scotellaro, Francesca Armento, a quello della madre di Salvatore Carnevale.

⁵⁸ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadri nn. 93-101 e FCL Alassio, AG 1974 B, 5 febbraio e note. I nove ritratti di Italo Calvino sono riproposti anche nel catalogo Carlo Levi. "*Il futuro ha un cuore antico*". *Opere scelte dal 1922 al 1972*, a cura di A. Del Guercio,

Roma, Museo di Palazzo Venezia, 16 giugno-18 luglio 1993, Roma, Fondazione Carlo Levi, Fondazione Giuseppe di Vittorio, 1993. Alcuni di essi si trovano anche in *Carlo Levi. Opere scelte 1926-1974*, a cura di S. Abita, P. Vivarelli, Potenza, Pinacoteca Provinciale, 19 settembre-10 novembre 2001, Potenza, R&R, 2001. Sul tema si veda anche *Alassio. Pinacoteca Carlo Levi. Catalogo*, pp. 68-69.

⁵⁹ Gli interventi critici di Calvino sulle opere di Carlo Levi sono ora raccolti in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, 2 voll., vol. I, pp. 1114-1132.

⁶⁰ FCL Alassio, AG 1959, 23 agosto.

⁶¹ *Carissimo Puck*, lettera n. 299, pp. 322-323.

⁶² Ivi, lettera n. 406, pp. 408-409.

⁶³ Ivi, lettera n. 408, pp. 410-411.

⁶⁴ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 55; FCL Alassio, AG 1974 B, 19 marzo.

⁶⁵ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadri nn. 56-61.

⁶⁶ C. LEVI, *Versi*, p. 488. La poesia viene annotata in una redazione manoscritta in FCL Alassio, AG 1974 B, 7 gennaio e note, bozza preparatoria per *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 166. In FCL Alassio, AG 1973, 14 settembre, l'autore annota la composizione del dipinto.

⁶⁷ Gli articoli cileni sono ora raccolti in C. LEVI, *Il pianeta senza confini*, pp. 221-258.

⁶⁸ ID., *Il primo vulcano*, in "Vie Nuove", 7 luglio 1971, ora in ID., *Il pianeta senza confini*, pp. 249-252.

⁶⁹ *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 70.

⁷⁰ P. NERUDA, *En su estudio non se pone el sol*, "Galleria", XVII, 3-6, maggio-dicembre 1967, a cura di A. Marcovecchio, pp. 265-268; *Carlo Levi. Mostra antologica*, pp. 17-18.

⁷¹ C. LEVI, *Il gufo*, in ID., *Le ragioni dei topi*, pp. 5-6.

⁷² ID., *Il gufo*, "Il Ponte", V, 3, marzo 1949, p. 237, ora in ID., *Versi*, p. 134. Per il dipinto si veda *Carlo Levi. Mostra antologica*, quadro n. 66.

⁷³ C. LEVI, *Poesie dell'Orologio*, "Botteghe Oscure", V, 1950, pp. 9-14, ora in ID., *Versi*, p. 126 e segg. Per un approfondimento sull'argomento si rimanda al saggio di N. LONGO, *Le poesie dell'Orologio*, contenuto in questo volume.

⁷⁴ C. BAUDELAIRE, *Les hiboux*, in *Les fleurs du mal*, XLVII.

⁷⁵ C. LEVI, *Il gufo*, in ID., *Le ragioni dei topi*, pp. 5-6.

⁷⁶ ID., *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979, p. 217.

⁷⁷ Ivi, p. 216. Il tema viene già colto da Italo Calvino che recensisce il *Quaderno a cancelli* in un articolo pubblicato il 24 giugno 1979 sul “Corriere della Sera”, significativamente intitolato *Con l’occhio della lumaca*, ora in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, pp. 1126-1132.

⁷⁸ C. LEVI, *La balena di Alassio*, “La Nuova Stampa”, 24 settembre 1958, p. 3, ora in ID., *Le ragioni dei topi*, pp. 47-50.

⁷⁹ I. CALVINO, *La compresenza dei tempi*, “Galleria”, XVII, 3-6, maggio-dicembre 1967, pp. 237-240, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, pp. 1122-1125.

La vecchiezza di Carlo Levi

Claudia Di Carne

All'esperienza del carcere, circoscritta tra il marzo del '34 e il luglio del '35, e poi suggellata dalla condanna al confino, risale – all'interno della più ampia meditazione leviana sul tempo – il profilarsi di una interessante riflessione sul tema della “vecchiezza”.

Limitata tra quattro bianche pareti e scandita dai ritmi sempre uguali della prigionia, la vita appare sterile prosecuzione di un percorso che non prospetta mete e non porta arricchimento: «Le ore passan prive d'azione, uguali [...]»¹, e si coagulano in giorni che non possono che apparire anch'essi «[...] uno uguale all'altro»².

La riduzione degli stimoli esterni, dai più complessi ai più elementari, colpisce inesorabilmente l'intero ambito della percezione sensoriale. Innanzitutto, l'impossibilità di una visione nitida delle forme e dei colori della realtà, poiché rinchiusi in uno spazio ristretto e privo di connotazione, opaco;³ quindi, la ripetitività dei rumori, pochi e inquietanti, per lo più legati allo svolgersi della vita carceraria, monotona anche all'udito.⁴

A forza di privazione, Levi sperimenta un generale ottundimento dei sensi;⁵ l'esistenza gli appare priva di sapidità⁶ e rischia di divenire “diminuzione”⁷, della persona, anestesia dell'entusiasmo e del vigore intellettuale e fisico, mortificazione estrema di una fantasia creatrice che non può trovare alimento così conchiusa, salvo che nel proprio spazio interiore,⁸ nella strenua resistenza della memoria privata⁹ (cui attiene anche, nello specifico, la memoria letteraria)¹⁰.

Il passato si configura come il serbatoio – talvolta insufficiente – al quale attingere sostentamento a fronteggiare la dimensione angosciante di un presente vuoto e inattivo, reso come assente («Qui manca ogni presente [...]»¹¹, dirà Levi),

assolutamente privo di variazioni, immobile e indistinto, «[...] trista ferma corrente [...]»¹², stagno in cui l'oggi si confonde con lo ieri e sembra impensabile qualsiasi valutazione positiva del domani («[...] l'oggi è l'ieri, e la dimane / arida solitudine.»¹³; e ancora: l'«[...] oggi che non chiede un poi [...]»¹⁴). Il «[...] volgersi del mondo [...]» rimane al di là del «[...] bianco muro [...]» e nello spazio asettico della prigione «[...] trascolora e stinge / quel che altrove è distinto [...]»¹⁵.

L'uguaglianza dei giorni, l'indistinzione delle cose tutte («[...] nulla è parvente / particolare [...]»¹⁶), il senso di una ripetizione senza speranza di mutamento, sono insieme la causa e l'effetto di una alterata percezione dello spazio e del tempo. «Qui rotte / son le forme del tempo [...]»¹⁷ – dirà Levi; e svilupperà poi il tema, in maniera più distesa, nella poesia che inizia con la formula antitetica: «Tempo non tempo / luogo non luogo [...]»¹⁸. Si tratta, dunque, della sperimentazione di un tempo nullo, fermo, negato in se stesso, privo di svolgimento.¹⁹

La conclusione lapidaria alla quale giungerà Levi appena trentenne sarà la seguente: «Tal prigioniero, mista / di vuoti e fermi inganni è la vecchiezza»²⁰. Dove il rapporto di identità, espresso per metafora, non sta tanto a significare che la vita carceraria è esperienza personale di una vecchiezza anticipata (poiché in essa, Levi trova qualche privata consolazione), quanto che la vecchiezza si configura ora alla riflessione leviana come assoluta prigionia dello spirito. Concetto espresso più chiaramente con la seguente affermazione: «[...] vecchiezza chi a te consente / è come chi qui sta serrato. [...]»²¹.

Si tratta, pertanto, di non cedere, di non consentire il passo a una condizione che, più che fisica ed esteriore, è spirituale e interiore.²² Perciò, vecchio non è colui che, affaticato dal carico degli anni, si ritrova a dovere fare i conti col limite delle proprie forze dimezzate, quanto colui che, incapace di immaginare il proprio futuro e chiuso nel confine della propria angoscia, si ripiega atrocemente sull'io, impedendone il libero sviluppo.²³

Vecchiaia è ripetizione meccanica («[...] Meccanicamente imparato / ripete suo gesto e non sente: [...]»²⁴), ancoramento a

un sistema di vita che nega la fluidità della vita stessa²⁵ e la riduce a monotona esistenza («[...] ricorda soltanto e risente / il sole che è tramontato. [...]»²⁶), assenza, rassegnato isolamento, pena infinita dell'essere incapace della ricerca di una prospettiva in avanti.

Interessa ora comprendere in che misura l'acquisizione di tale nucleo concettuale influirà sulle future speculazioni leviane.

L'esperienza del confino, così come narrata nei versi e poi anche nel *Cristo*, è disseminata di spie semantiche che ripropongono ancora il tema dell'indeterminatezza temporale, che spesso si configura come assenza del tempo/immobilità («[...] Desolate contrade / senza tempo [...]»²⁷; «[...] il tempo non conta che avanza / [...] uguale [...]»²⁸), dell'indistinzione («[...] voci fatte uguali dagli antichissimi torti [...]»²⁹), della ripetizione sterile («[...] ripetuti versi e fatiche [...]»³⁰), dell'assenza totale («[...] quei monti deserti / d'alberi e di colori: [...]»³¹), della rassegnazione («Ma per questi infelici / [...] non esiste alcun bene [...]»³²), dell'ancoramento a un passato eterno («[...] la sorte contraria / è una con te, [...] ti segue ovunque tu vai / [...] come una pena ereditaria: [...]»³³ – «Ripetersi dei giorni da un passato / eterno in fermi aspetti [...]»³⁴), della conseguente ignoranza assoluta dell'oggi («[...] Queste ore non sono le tue / perché appartengono a un passato / che ignora ogni presente. [...]»³⁵) e della negazione del domani – emblematizzato nella forma popolare del *crai*, parola ibrida e sospesa, che esprime bene, nell'apparente riferimento al futuro, la sconfessione di qualsiasi possibilità reale, demandata a una temporalità indefinita e, per questo, di improbabile compimento³⁶ («Ozio, pesantissimo ozio alianese / [...] non conosco altri tempi che le attese / del niente [...]»³⁷).

Sono tutte espressioni che trasmettono l'idea di una temporalità alterata, morbosamente passiva e disperata e di una indistinzione atavica, originaria, che confonde e impedisce forme e colori.

Parimenti ricompare l'impossibilità di una percezione piena della realtà attraverso i sensi, mortificati anch'essi dalla

ripetizione monotona, annegati nel mare di un'indistinzione che assomiglia al caos dell'origine, quell'indifferenziato – di cui Levi tratterà distesamente in *Paura della libertà*³⁸ – nel quale tutte le cose risiedono, embrioni ancora privi di libertà e autonomia.

Proprio come accadeva in carcere, dove «[...] Giorni e notti, ore ed ore / riportan forme consuete: / tutto è così regolare/ che non ha proprio colore [...]»³⁹, anche qui tutto giace nella totale ripetitività e nell'assenza più mortificante. Si comprende, allora, la ripetizione ossessiva nel mondo lucano del colore nero – la «nera civiltà»⁴⁰, egli la chiamerà –, che è asfissia, espressione dell'assenza perpetua, di una morte che si configura come negazione finanche delle potenzialità inesprese, ma iridescenti, del bianco.⁴¹

Il popolo di quella terra, ove neppure Cristo è arrivato, riassume in sé tutti i tratti della vecchiezza così come Levi arriva a concepirla durante il periodo della detenzione. Ancoramento a un passato eterno e immutabile che si manifesta nella ripetizione uguale dei giorni vuoti e consunti; inconsistenza del presente, risucchiato dall'ossessione del passato, avvilita rassegnazione; impossibilità del futuro inteso come progressione positiva, sviluppo, frenato anticipatamente dalla convinzione che nulla potrà accadere per mutare il corso ossessivamente monotono del tempo.⁴²

Pertanto, la meditazione sulla vecchiaia, si sposta da un piano individuale a uno collettivo, giungendo a definire, seppure implicitamente, lo stato di un'intera popolazione cui è negata perpetuamente la rigenerazione del tempo, vissuto solamente come peso morto e svuotato di senso, «tempo vuoto»⁴³, moto circolare che non comporta mutamento, ma ritorno dell'identico, e quindi stasi. Il rapporto tra le poesie e il *Cristo* travalica i limiti dell'intertestualità lessicale e si pone sul piano di una prosecuzione concettuale che ha come punto di partenza l'esperienza carceraria e l'intuizione diretta di un muto e apatico languore senile che diviene metafora di una condizione di

chiusura e asfissia esistenziale, slegata dalla vecchiezza intesa come mero fatto biologico.

Non si esauriscono qui che le potenzialità implicite nella riflessione leviana. Sono note la reticenza e la distanza scettica con le quali Levi guarda alla generazione contemporanea di artisti e intellettuali, sospettata di rispecchiare, coltivare e alimentare, con velleità morbose e autolesionistiche, la crisi novecentesca,⁴⁴ senza propendere verso alcuna forma di superamento di essa. Le considerazioni in merito all'argomento, di cui è disseminata l'intera produzione dell'artista torinese, acquistano nuova leggibilità alla luce dell'analisi fin qui condotta.

Se già in riferimento alle arti figurative Levi aveva fatto ricorso all'immagine metaforica del deserto, inteso come luogo sterile e inquietante, in cui non si rende possibile alcuna forma di rapporto,⁴⁵ in ambito specificamente letterario – partendo dal presupposto che esista un problema comune –⁴⁶ la poesia ermetica e le avanguardie gli appaiono votate a una chiusura ottusa che produce comunque isolamento, separazione, diminuzione – con sua accezione – e non suggeriscono un atteggiamento etico;⁴⁷ esse offrono, praticamente e quasi con una forma di ostentazione e compiacimento, l'esempio di una disgregazione progressiva dell'essere, della regressione, dell'*impasse*. Levi coglie i segnali di una segregazione psicologica, di una prigionia morale e mentale,⁴⁸ di una vecchiezza anticipata – per come egli la intende – e generazionale, cui si oppongono la sua perenne e protesa “giovinezza”, la vocazione all'espansione e all'apertura, alla relazione amorosa con le cose tutte.⁴⁹

La tensione polemica di Levi si rivolge, dunque, verso un atteggiamento percepito come avverso, antitetico rispetto all'ostinata “religione della vita” che egli invece professa e che lo contraddistingue e l'accompagna anche nelle circostanze più sfavorevoli.

In occasione dell'assegnazione del Premio “Formentor”, Levi, in dissenso col giudizio espresso dalla giuria e polemico

verso i criteri di valutazione applicati, stigmatizza pesantemente il disfattismo dell'arte contemporanea, ne denuncia chiaramente i limiti e indica la necessità di una risoluzione. Non esiste superamento, se non nella ricerca di una nuova relazione con le cose e col mondo, che conduca alla visione d'insieme, al ricongiungimento.⁵⁰ Più tardi, negli anni della malattia, sottoposto al supplizio di una visione parziale, monca e difettosa, la riflessione sull'atteggiamento rinunciatario e improduttivo dell'arte contemporanea continuerà insistente e si preciserà avvalendosi della metafora dissacratoria dell'occhialino.⁵¹

Soltanto all'interno di questo gioco di rapporti si può comprendere davvero la predisposizione di Levi verso la poesia «onesta» di Saba. Essa gli appare l'esempio emblematico di una possibile spinta risanatrice dell'umanità, superamento del limite oscuro dell'individualismo e dell'angoscia, in direzione di un'apertura verso l'altro. Saba diviene nell'immaginario leviano la figura mitica che fonde in sé passato e presente, il vecchio/giovane,⁵² che affonda le radici in un tempo trascorso, ma ancora fertile, percorso dal fremito di una linfa vitale che si riversa nel presente e consente l'acquisizione di una prospettiva di avanzamento oltre il limite del proprio io sofferente e solitario. L'obiettivo di tale poesia è il ricongiungimento amoroso con l'altro da sé e con le cose tutte del mondo.⁵³ Saba è capace di quella «intimità continuata che lega cose e persone di doloroso comprensivo affetto»⁵⁴, e realizza, dunque, per Levi, quell'atto di abbracciamento col mondo che egli ritiene salvifico, necessario. La suprema, poetica, miracolosa serenità di Saba è il risultato di un processo di scavo interiore e di acquisizione di una conoscenza capace di trascendere il limite del proprio dolore individuale. È nel «pensiero della morte» che rinasce «il sereno incanto della vita».⁵⁵

Saba è, pertanto, il poeta dei giovani, poiché giovane nella speranza; colui che sa lanciare il proprio sguardo oltre il limite di un malessere contingente e sa liberarsene, facendosi portatore di una libertà assoluta, guadagnata a fatica con l'attraversamento

del dolore. Fuori dalla «visione confinaria» delle avanguardie e dalla loro volontaria prigionia,⁵⁶ egli conosce «il piacere di una libertà conquistata o oggettivata al di là dell’oceano giovanile della sacra impotenza»⁵⁷; egli è colui che riesce a vivere libero nelle passioni, senza dover rinunciare a esse e senza doverle concepire come negazione minacciosa della libertà stessa. Poiché occorre essere «liberi nelle passioni» – aveva scritto Levi in *Paura della libertà*⁵⁸ – «non dalle passioni».

Come si vede, dunque, il concetto di vecchiezza è una risultante, un luogo metaforico di approdo, sommatoria di più fattori di segno negativo. È elemento interno al campo semantico della diminuzione esistenziale, della privazione, dell’aridità interiore, segno di una disperazione cristallizzata che prescinde dalla condizione biologica e agisce su un piano simbolico, divenendo categoria dell’anima, spazio spirituale asfittico in cui si rappresenta l’assuefazione a un tempo divenuto sterile alla solitudine.

Nel vocabolario leviano il termine “vecchiezza” diviene declinazione di isolamento, assenza, reclusione, costrizione, confino, privazione, negazione della libertà, parola evocata quasi per rapporto di necessità.

Ma come muta e, soprattutto, muta la prospettiva leviana dinanzi all’esperienza diretta della vecchiezza?

Il *Quaderno a cancelli* rappresenta, in tal senso, oltre che una tappa obbligata, un eccezionale strumento di indagine.

Il decadimento fisico, avvertito già negli anni precedenti alla malattia,⁵⁹ sicuramente costituisce oggetto di una perplessa riflessione, resa dal tempo sempre più tormentata. Ma è negli abbandoni più disperati, durante la cecità, che emergerà inevitabile, e per la prima volta, il senso di una sconfitta che rischia di tramutarsi in condanna definitiva.⁶⁰ Il «guerriero birmano» giace riverso e la prospettiva leviana appare segnata irrimediabilmente da un’atmosfera grave e, nei momenti peggiori, dolorosa.⁶¹

Tuttavia, l’esperienza amara della decadenza esteriore segna veramente uno sradicamento definitivo dell’antica tensione

leviana verso le infinite risorse della vita? Fino a che punto incide sulla sostanza delle sue posizioni più certe?

La vecchiezza, divenuta impietosa condizione oggettiva, esacerbata da innumerevoli disagi, affligge realmente l'esistenza di Levi e ne rende vacillante la consueta prospettiva ottimistica, ma la tendenza all'indagine speculativa è troppo forte in lui perché il punto di approdo possa essere uno sterile e immediato abbandono. La vecchiezza, pure in mezzo a ripetuti scoraggiamenti, non perde, per Levi, la sua antica valenza metaforica. Nell'immaginario leviano l'evento esterno da solo non basta a corrodere la vita dal di dentro; perché questo sia possibile è necessario che vi si presti la volontà – o la mancata volontà – del soggetto. La vecchiezza vera, per Levi, sebbene egli ora sperimenti gli effetti materiali di quella fisica, corrisponde sempre a un infiacchimento della tenacia, a un processo di involuzione spirituale, a una menomazione della coscienza. La condizione esteriore incide solo nella misura in cui essa generi un'arrendevolezza interiore irreversibile.

Adesso vediamo come procede la riflessione leviana all'altezza del *Quaderno a cancelli*, e come sia possibile cogliere parallelismi evidenti con meditazioni e situazioni già note.

La cecità sperimentata da Levi nel corso degli anni '73-'74, dapprima assoluta, poi attenuata dall'uso dell'occhialino, diviene impedimento a una visione esterna totale e spinge alla ricerca di una strada alternativa, quella della visione interiore che è però gioco della memoria, illusione – talora soffocante e grigia –, ripetizione. «Questa visione di ciechi [...] non è che il frutto impolverato della memoria», scrive Levi.⁶²

Una situazione simile di ottundimento dei sensi e di impedimento alla pienezza del mondo, Levi l'aveva già sperimentata durante gli anni della prigionia. E la prigione riemerge, difatti, come termine immediato e ripetuto di riferimento.⁶³ La grigia atmosfera carceraria è qui sostituita dal grigiore polveroso della Futilità, luogo figurato ove «le cose senza avvenire avvengono»⁶⁴; il dolore fisico diviene anch'esso

nella metafora «prigione», «condanna», *conditio* dalla quale non si può sfuggire, terrore immobile, «impotenza notturna».⁶⁵

Inoltre, nella privazione di una visione piena e di un contatto diretto con le cose, Levi avverte un'alterazione della dimensione spazio-temporale, una perdita di continuità.⁶⁶

La fluidità del tempo appare interrotta dalla modificazione dei ritmi, divenuti estenuati ed estenuanti;⁶⁷ lo sguardo rivolto verso uno spazio interno inquietante impedisce l'attesa fiduciosa del futuro e genera un senso di sospensione in cui non vi è certezza di vita, e neppure di morte.⁶⁸ «Vita non vita»⁶⁹, «mondo senza tempo»⁷⁰ sono espressioni che fanno pensare subito al «Tempo non tempo, luogo non luogo» di cui Levi aveva fatto esperienza, come testimoniano le lettere e i versi scritti in carcere.

Ma, insieme a quella del prigioniero, Levi rivive pure, in una specie di infausta ripetizione, la condizione del confinato, lo strappo metaforico dell'esilio, il rischio della separazione dal mondo, che per lui è procedimento «innaturale», «involuzione assurda», «ferita»⁷¹.

L'occhialino, difatti, per quanto consenta il recupero di una dimensione visiva minima, non assolve una funzione liberatoria dello sguardo, ma lo circoscrive, divenendo strumento emblematico della separazione, congegno che «divide le cose in due (o tre) parti di opposta natura, di luce e movimento e d'ombra e immobilità»⁷² e veicola, pertanto, una visione viziata, insufficiente, telescopica, che è in sé la negazione di uno sguardo intelligente e onnicomprensivo, che consenta la relazione amorosa con l'altro. Di qui il parallelismo leviano tra occhialino e Avanguardia.⁷³

Segregato nelle dinamiche separatorie, l'uomo per Levi smette di essere luogo di ogni possibile rapporto e nega se stesso, ostacolando la propria espansione, la propria crescita e mutazione. Diviene, in definitiva, espressione di quella che egli ritiene la tentazione più deteriore, la vetta di ogni peccato, la vecchiezza intesa come elemento estremo nel campo semantico della sterilità. «Tutto quello che cessa di crescere è una

tentazione. [...] la vecchiaia è una tentazione, la tentazione delle tentazioni, che è quella di cristallizzarsi nella ripetizione senza fine, nell'essere senza variazione quello che si è: una ben repugnante tentazione».⁷⁴

Il timore di poter cedere egli stesso alla «tentazione» ultima, ostaggio di un decadimento fisico che minaccia la lenta involuzione del cuore, si affaccia terribile al pensiero.

«[...] Con le gambe così sottili da sembrare vecchie canne in un orto abbandonato, [...] con le braccia assottigliate, dalla pelle bianca con le lentiggini materne [...] con la voce senza tono [...] e la schiena dolente, [...] con i passi guardinghi di chi non vede, o di chi non conosce il terreno dove mette il piede, come di chi va per una strada che sa poter essere minata, [...] con il mondo circoscritto a un suo breve e nero orizzonte [...] con il controllo continuo non solo delle azioni, dei gesti, dei moti, dei cibi, ma di quello che non si vede che nell'interno del corpo, [...] con i giorni che passano uguali, regolati da orari inflessibili, che altro nome potrebbe [...] avere tutto ciò, se non quello di Vecchiezza? O preferisci quello di Prigione, come suo equivalente?».⁷⁵

La malattia, come si vede, diviene drammatico punto di snodo, crogiuolo nel quale confluiscono, per potere di somiglianza, rievocate da una memoria associativa, le esperienze del passato che hanno in comune i termini dolorosi della separazione, dell'isolamento, della perdita di sé, conseguenza inevitabile della perdita di relazione con l'altro da sé.

Ciononostante, il *Quaderno a cancelli*, segnato dal dramma della decadenza, è attraversato dal filo sotterraneo della leviana sacralità della vita, dal desiderio di recupero della propria congenita dimensione positiva (di cui la scrittura stessa, del resto, «i disegni [...] i quadri», sono chiara testimonianza)⁷⁶. «[...] Anche se debbo rimanere dentro l'occhialino» – scrive Levi citando se stesso e rievocando, ancora una volta, l'esperienza del carcere – «tu non mi hai ancor preso»⁷⁷. E poi ancora, dapprima una velata autoesortazione («ma tu sai [...] /

che devi soltanto aspettare / [...] che le dighe siano rifatte / le chiuse ristabilite / e che tutto è come nelle favole / una delle prove da superare / la prova della resistenza»⁷⁸, quindi, la piena invocazione alla propria forza interiore, all'«anima liquida»⁷⁹, perché non muti di senso e di sostanza e non smetta di fluire, perché si conservi «non rigida e mobile e capace di ogni forma»⁸⁰. L'anima liquida riconosce il valore della relazione col mondo e non si sottrae a essa, anzi, la cerca per arricchiarsene; è il miracolo del due che può «rintegrarsi in sé stesso, e arrivare alla molteplicità infinita»⁸¹. È la dantesca «candida rosa ove cade ogni deformazione e ogni oscurità» e si realizza l'«infinito incrociarsi di sguardi, che danno forma e realtà [...] alle cose»⁸².

Anche dinanzi alla consapevolezza che «il livello, il tono, la misura degli atti e dei pensieri, la forza interna non sono forse mai state così basse»⁸³, Levi ancora può scrivere, nelle ultime pagine del *Quaderno a cancelli*:

[...] Ora partiamo
 senza pensare al futuro, senza volgere la testa
 paghi di ritrovare qualcosa, e (senza fretta),
 nel vaso fissurato, screpolato, nel geranio, nella linea retta
 nel cancello, sull'architrave, sul ramo,
 la fraternità del doppio coincidente.⁸⁴

Note

¹ C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Roma, Donzelli, 2008, pag. 11. D'ora in avanti si farà riferimento alla raccolta solo con *Poesie*.

² Si veda la corrispondenza con le lettere in C. LEVI, *È questo il "carcer tetro"?* *Lettere dal carcere 1934-35*, a cura di D. Ferraro, Genova, Il melangolo, 1991: «Qui le giornate passano senza nessuna novità» (p. 37); «Qui nulla di nuovo: tra piogge senza fine e qualche sprazzo di sole passano le giornate, una uguale all'altra» (p. 95); «[...] i giorni passano uno uguale all'altro» (p. 114).

³ Dalle *Poesie*: «[...] Indistinto, senza colore / per l'ora che precede l'alba / dietro quel cielo grigio / aspetto il nascer del sole» (p.

9); «Nell'apertura quadrettata / il cielo non ha colore: [...]» (p. 13); « [...] tutto è così regolare / che non ha proprio colore.» (p. 14); «[...] questa luce [...] / uguale a tutte le ore [...] / grigi scorrono gli istanti [...]» (p. 15). Dalle *Lettere dal carcere*: «E siccome ci si sveglia all'alba, il primo sguardo è allo stato del cielo, ancor grigio e indistinto» (p. 37); «Del resto, anche il cielo, attraverso le grate, è molto indeterminato: non è proprio un vero cielo, ma piuttosto un buco luminoso» (p. 46). Come si vede, il dato che emerge costante è quello dell'indistinzione, dell'assenza di colore, stigmatizzata più volte nel grigio e – diversamente da quanto accadrà in C. LEVI, *Cristo si è fermato ad Eboli*, Torino, Einaudi, 1945 (indicato sia nel testo che nelle note come Cristo), ove a prevalere sarà il nero – nel bianco (dalle *Poesie*: «Acqua, sveglia, / carta, pane, / polvere, muri bianchi [...]», p. 8; «[...] l'occhio che bianco vede e bianco sente, [...]», p. 11; dalle *Lettere dal carcere*: «Sto seduto al tavolino, e lascio vagare gli occhi sul muro, uniformemente bianco», p. 46; «Questi muri bianchi, [...] questa luce intensa e uniforme fanno pensare a un continuo pomeriggio d'estate [...]», p. 57). Se però il grigio si configura realmente come segno ambiguo, impedimento a una vista distesa, metafora di indefinitezza, l'apparente vacuità del bianco, invece, pur costituendo un limite, contiene in sé implicite tutte le potenzialità dell'esistere. Il bianco è l'origine, la luce pura all'interno della quale, a livello embrionale e non ancora scissi, esistono tutti i colori, tutte le gradazioni dello spettro solare e, dunque, tutte le possibili forme vitali e sensibili. Si vedano dalle *Poesie* i seguenti versi: «[...] Ma trova ogni colore / la fantasia in questi bianchi muri: / variando crea di queste forme uguali [...]» (p. 15); e ancora: «[...] il volgersi del mondo, un bianco muro / racchiude, e uguale trascolora e stinge / quel che altrove è distinto, là ove arrida / un presente diverso dal passato / a un'attesa amorosa del futuro. [...]» (p. 57). Mentre, un riferimento esplicito alla scissione della luce compare nei seguenti versi: «[...] o spirito evocato / scindi la luce, ricrea il tempo, dona / forma alle cose, si che fuor dell'uno / rinascan molti [...]» (p. 58). L'argomento apre numerose possibilità di indagine e meriterebbe una discussione approfondita. Qui ci limitiamo soltanto a ricordare che di «tre gradi della visione di Levi attraverso i colori», come indicativi della relazione conoscitiva individuo-mondo, parla già Giorgio Falaschi, nella sua monografia leviana (G. FALASCHI, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 80). Egli rileva l'uso del nero (che indica la

«mancanza della visione: gli oggetti sono nascosti nell'ombra-caos», *ibidem*), del grigio («comparsa incerta della visione»: il mondo è visto ancora come «altro, intoccabile», *ibidem*), della luce («visione piena [...] È la zona della completa rivelazione e della conoscenza totale», *ivi*, p. 81).

⁴ Dalle *Poesie*: «[...] dall'udito teso / a un lontano rumore di passi [...]» (p. 15); «[...] I passi del guardiano / scandiscono l'ore [...]» (p. 17); «Scandisco ai passi il ritmo dei pensieri [...]» (p. 20); «Rumor di ferri, sbattere di porte / rugginoso crocchiar di chiavistelli / son gli uguali uniformi ritornelli» (p. 21). Da *Lettere dal carcere*: «[...] questo silenzio interrotto soltanto da rumori lontani e smorzati, o dal passo lento di una guardia» (p. 57). In tale contesto, anche ciò che proviene dall'esterno rischia di perdere connotazione e accrescere il senso di indeterminatezza legato alla vita carceraria: «[...] e i rumori che vengono dal di fuori [...] non hanno neppure essi una dimensione e un carattere preciso» (*ivi*, p. 46).

⁵ Annota Levi ottimisticamente in *Lettere dal carcere*: «Credo che quando verrò fuori, apprezzerò assai più di prima le cose, nei loro caratteri sensuali e materiali, proprio per l'attuale privazione» (p. 68).

⁶ «L'uguaglianza delle cose / toglie ad esse ogni sapore [...]» (*Poesie*, p. 14).

⁷ Sull'uso del termine “diminuire” in Levi: «Avviene come nelle malattie: che i desideri sono *diminuiti*, non accresciuti dalla privazione (*Lettere dal carcere*, p. 62); «Sono felice che tu sia così forte: quanto a me, sta certa che sono pieno di vita, e sicurissimo che nessun male o privazione sarà capace di *diminuirmi*» (*ivi*, p. 92); «Spinoza, tu mi insegni / che tristezza è *diminuzione* [...] È forse finita la giovinezza / la mia forza *diminuita*?» (*Poesie*, p. 41); «sfiduciata ma vera fratellanza / per chi è povero e *diminuito*» (*ivi*, p. 70). Ma si veda anche in *Io non so se son Valacchi* (C. LEVI, *Il coraggio dei miti*, a cura di G. De Donato, Bari, De Donato, 1975, p. 161): «[...] come diceva Umberto Saba, i campi di concentramento hanno *diminuito* tutti gli uomini, ma [...] questa *diminuzione* si idoleggia come la sola condizione possibile e fortunata». Lo stesso concetto, con lieve differenza formale, è riportato in *Saba e il mondo ebraico* (*ivi*, p. 240): «molto spesso egli (Saba) ebbe a dire che non saremmo mai più tornati quelli che eravamo prima, che tutto il mondo era *diminuito* di valore». I corsivi sono miei.

⁸ Scrive Levi in *Lettere dal carcere*: «Certo, se si potesse dipingere qui in prigione, non ci sarebbe rischio di lasciarsi sedurre dalla grazia e dagli affetti delle cose, ma *forzato a cavar tutto di dentro*, senza soccorsi veristici, ne nascerebbe forse una pittura condensata e allucinata e infiammata, come quella del Greco o di Van Gogh» (corsivo mio, pp. 92-93).

⁹ Dalle *Poesie*: «Prigione [...] / Ma tu non mi hai ancor preso / mia vita sono le note / forme, e il cielo, sorpreso / di vedermi chiuso. / Ore passano, sono altrove / dove mi porta l'uso degli affetti.» (p. 8); «Le giornate passive / si fissan sul passato, e solo avvista / terre trascorse, sensi anticamente / vissuti il navigante, nella trista / ferma corrente, e sol in quel rivive / tempo morto e fuggito, né più attive / forze prepara.» (p. 11); «Fissati si vive al passato / privi di vita presente: / [...] chi qui sta serrato [...] ricorda soltanto e risente / il sole che è tramontato» (p. 12); «Questi che io stringo in metri [...] / altro non sono / che larve di memoria onde abbisogno» (p. 24); «[Se] dei giorni felici mi consola / oggi il ricordo [...]» (p. 28); «Ritorna a confortarmi fantasia / e l'ozio delle immagini fugaci» (p. 44); «Questi versi sono stenti / dalla noia son tarlati / ad inganno dei di lenti / di memoria figli ingrati» (p. 53). Dalle *Lettere dal carcere*: «Se nulla di esterno popola il mio tempo, che scorre liscio e uguale, io ho modi infiniti per variarlo, arricchirlo, renderlo personale, amabile, vivo» (p. 46).

¹⁰ Fondamentale è per Levi il ruolo giocato dalla letteratura durante la parentesi carceraria. Essa diviene riferimento immediato di tutta la propria esperienza, a partire dai versi che inaugurano il primo periodo di reclusione, in cui compare il nome illustre di Cervantes («Cervantes, che io possa / come te, ma con due mani / trarre da questi vani / ozi, asciutta poesia. [...]», *Poesie*, p. 7). Numerose saranno poi le letture che lo intratterranno nelle lunghe e interminabili giornate di clausura. Citiamo solo qualche esempio dalle *Lettere dal carcere*: «Faccio le letture più varie e stravaganti che si possano immaginare: dalle Confessioni di S. Agostino al Trattato della Sublimità di Cassio Longino, ai Miei Ricordi di Massimo D'Azeglio o alle poesie romane di Macaulay [...]. Mi sono assicurato i classici, e, con Dante e Petrarca, sono in ottima compagnia» (p. 43); «e qualche volta, se, la sera, sento da qualche lontana cella giungere un rumore di tosse o di sospiri, non posso fare a meno di ricordarmi quando ero bambino e, la notte, tendevo l'orecchio ad ascoltare i suoni familiari che venivano

dalla camera di papà. Se avessi carta, penna e calamaio (e l'ingegno di Proust) questi vaghi rumori mi richiamerebbero sulla strada del tempo perduto almeno altrettanto bene che quel suo famoso biscottino.» (pp. 30-31). Ma si veda anche, sul lungo termine, l'insoddisfazione di Levi, cui la vita contemplativa appare oramai insufficiente: «[...] Tuttavia, cara mamma, non esageriamo con le consolazioni della filosofia: di questo gratuito e immeritato riposo non avevo alcun bisogno; e assai più di quello che si guadagna di concentrata riflessione, si perde di viva esperienza, quando tutto è ridotto ai, sia pure vastissimi e beati, campi della memoria. [...]» (ivi, p. 92). La riflessione è sviluppata anche nei versi *Darei Sant'Agostino (Poesie*, p. 49). Infine, per uno sviluppo ulteriore dell'argomento, si faccia riferimento all'introduzione di S. Ghiazza alla raccolta *Poesie*, par. 4, *I temi* (pp. XXVIII-XXXIX).

¹¹ *Poesie*, p. 11.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵ Si veda la nota 3.

¹⁶ *Poesie*, p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 54.

¹⁹ Dalle *Lettere dal carcere*: «[...] Se faccio il conto, sono già 38 giorni di prigionie; ma se ci penso senza contare sulle dita, mi pare talvolta un tempo infinito, indeterminatamente lungo; talaltra invece un momento, un attimo. [...] La misura del tempo sono le nostre azioni, o il corso delle stelle: qui non si fa nulla e le stelle non si vedono in cielo: perciò un giorno di prigionie è qualcosa di incommensurabile, equivale a un secolo o a una eternità – a un vuoto secolo, a una inesistente eternità. Immerso in questo tempo che non né di vita né di morte, giaccio in uno spazio altrettanto irreali. Questa cella è a Roma, ma non è Roma; e poiché manca qualunque altro o per confrontarla, essa potrebbe con ugual ragione essere il centro dell'universo, o nessun luogo» (p. 112).

²⁰ *Poesie*, p. 11.

²¹ Ivi, p. 12.

²² Scrive Levi alla sorella nelle *Lettere dal carcere*: «[...] sono contento che Luisa si sia fatto un bel vestito: mi piacerebbe che anche

mamma si facesse un vestito chiaro e leggero: se si vuole, la vecchiezza è così lontana!» (p. 110).

²³ Dalle *Lettere dal carcere*: «Questo fissarsi della vita al solo ricordo, questo continuare come ripetizione meccanica di vizi, pensieri, abitudini passate che cosa è altro se non la vecchiezza?» (pp. 30-31); «A volte, davvero, seduto su questo letto, mi par d'essere vecchissimo, di aver vissuto per un tempo infinito, di aver visto e provato tutte le cose di questo mondo, e mi viene la tentazione di guardarmi in uno specchio, per vedere se una venerabile bianca barba non confermasse nei fatti questa anacronistica saggezza» (pp. 74-75).

²⁴ *Poesie*, p. 12.

²⁵ Scrive Levi nelle *Lettere dal carcere*, rivolgendosi ai suoi familiari: «[...] Vedervi è stato per me il massimo del piacere e del bene; come se quel *fluire di vita che da due mesi pareva interrotto fosse a un tratto di nuovo reale*, le cose riprendessero il loro posto, le ore il loro tempo, le parole il loro senso umano, e tutta la meccanica aridezza del carcere sfumasse come nebbia.» (corsivo mio, p. 120).

²⁶ *Poesie*, p. 12.

²⁷ Ivi, p. 86.

²⁸ Ivi, p. 88. Dal *Cristo*: «[...] *Cristo* non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, [...] nessuno degli arditi uomini di occidente ha portato quaggiù il suo senso del tempo che si muove, né la sua teocrazia statale, né la sua perenne attività che cresce su se stessa. [...] Le stagioni scorrono sulla fatica contadina, oggi come tremila anni prima di *Cristo*» (pp. 3-4); «[...] Qui, dove il tempo non scorre, è ben naturale che le ossa recenti, e meno recenti e antichissime, rimangano, ugualmente presenti, dinanzi al piede del passeggero», (p. 62); «[...] Parlavo con i contadini, e ne guardavo i visi, e le forme: piccoli, neri, con le teste rotonde, i grandi occhi e le labbra sottili, nel loro aspetto arcaico essi non avevano nulla dei romani, né dei greci, né degli etruschi, né dei normanni, né degli altri popoli conquistatori passati sulla loro terra, ma mi ricordavano le figure italiche antichissime. Pensavo che la loro vita, nelle identiche forme di oggi si svolgeva uguale nei tempi più remoti, e che tutta la storia era passata su di loro senza toccarli [...]» (p. 123); «Malgrado le occupazioni e il lavoro, i giorni passavano nella più squallida monotonia, in quel mondo di morte, senza tempo, né amore, né libertà [...]» (p. 137).

²⁹ *Poesie*, p. 69. Nel *Cristo*: «[...] Amavo salire in cima al paese, alla chiesa battuta dal vento, donde l'occhio spazia in ogni direzione

su un orizzonte sterminato, *identico* in tutto il suo cerchio. Si è come in mezzo a un mare di terra *biancastra, monotona e senz'alberi*: [...]» (corsivo mio, p. 5); in riferimento alle donne del paese, scrive Levi: «[...] mi parevano tutte uguali [...]» (ivi, p. 28).

³⁰ *Poesie*, p. 69.

³¹ *Poesie*, p. 84. Dal *Cristo*: «Anche la grande guerra, così sanguinosa e ancora così vicina, non interessava i contadini: [...] Anche quella era stata una guerra di Roma. Anche allora si seguivano i tre colori, che qui sembrano strani, i colori araldici di un'altra Italia, incomprensibile, volontaria e violenta, quel rosso allegramente sfacciato e quel verde *così assurdo quaggiù, dove anche gli alberi sono grigi*, e l'erba non cresce sulle argille. Quei colori, e tutti gli altri, sono imprese nobiliari, stanno bene sugli scudi dei signori o sui gonfaloni delle città. Che cosa hanno a che fare con quelli i contadini? *Il loro colore è uno solo, quello stesso dei loro occhi tristi e dei loro vestiti, e non è un colore, ma è l'oscurità della terra e della morte. Neri sono i loro stendardi, come la faccia della Madonna.*» (corsivo mio, p. 119). Si vedano per il tema dell'assenza le note 3 e 28.

³² *Poesie*, p. 75.

³³ Ivi, p. 72.

³⁴ Ivi, p. 93.

³⁵ Ivi, p. 92.

³⁶ Dal *Cristo*: «Che cosa fare dunque nelle presenti condizioni? – Niente, – diceva Orlando con la sua profonda tristezza meridionale, ripetendo la stessa sconsolata parola del migliore e più umano pensatore di questa terra, Giustino Fortunato, che amava chiamarsi «il politico del niente». Io pensavo a quante volte, ogni giorno, usavo sentire questa continua parola, in tutti i discorsi dei contadini. – *Niente*, – come dicono a Gagliano. – Che cosa hai mangiato? – Niente. – Che cosa speri? – Niente. – Che cosa si può fare? – Niente –. La stessa, e gli occhi si alzano, nel gesto della negazione, verso il cielo. L'altra parola, che ritorna sempre nei discorsi è *crai*, il *cras* latino, domani. Tutto quello che si aspetta, che deve arrivare, che deve essere fatto o mutato, è *crai*. Ma *crai* significa mai.» (p. 163); «Tutto il domani, fino alla fine dei tempi, tendeva a diventare anche per me quel vago 'crai' contadino, fatto di vuota pazienza, via dalla storia e dal tempo. Come talvolta il linguaggio inganna, con le sue interne contraddizioni! In questa landa atemporale, il dialetto possiede delle misure del tempo più ricche che quelle di alcuna lingua; di là da

quell'immobile, eterno crai, ogni giorno del futuro ha un suo proprio nome. Crai è domani, e sempre; ma il giorno dopo domani è pescrai e il giorno dopo ancora è *pescrille*; poi viene *pescruflo*, e poi *maruflo* e *maruflo*; ed il settimo giorno è *maruflicchio*. Ma questa esattezza di termini ha più che altro un valore di ironia. Queste parole non si usano tanto per indicare questo o quel giorno, ma piuttosto tutte insieme come un elenco, e il loro stesso suono è grottesco: sono come una riprova della inutilità di voler distinguere nelle eterne nebbie del crai. Certo anch'io cominciavo a non attendermi nulla da nessuno dei futuri marufli o marufioni o maruflicchi.» (pp. 184-85).

³⁷ *Poesie*, p. 85.

³⁸ «[...] Esiste un indistinto originario, comune agli uomini tutti, fluente nell'eternità, natura di ogni aspetto del mondo, spirito di ogni essere del mondo, memoria di ogni tempo del mondo. Da questo indistinto partono gli individui, mossi da una oscura libertà a staccarsene per prender forma, per individuarsi – e continuamente riportati da una oscura necessità a riattaccarsi e fondersi in lui. Questo doppio sforzo sta fra due morti: la caotica prenatale, e il naturale spegnersi e finire. Ma morte vera è soltanto il distacco totale dal flusso dell'indifferenziato, vuota ragione egoistica, astratta libertà – e, all'opposto, l'incapacità totale a differenziarsi, mistica oscurità bestiale, servitù dell'inesprimibile.» (C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1980, p. 23).

³⁹ *Poesie*, p. 14.

⁴⁰ «[...] Una brezza fresca veniva dalla Dalmazia, e increspava di onde minute il calmo dorso del mare. Pensavo a cose vaghe: la vita di quel mare era come le sorti infinite degli uomini, eternamente ferme in onde uguali, mosse in un tempo senza mutamento. E pensai con affettuosa angoscia a quel tempo immobile, e a quella *nera civiltà* che avevo abbandonato.» (corsivo mio, *Cristo si è fermato ad Eboli*, p. 235).

⁴¹ Rinviamo alla nota 3.

⁴² È indicativo che nel *Cristo* – al di là della frequenza elevata con cui compare il termine vecchio, in qualità di sostantivo-aggettivo e variato in tutte le sue forme – finanche i fanciulli, cui dovrebbero appartenere per eccellenza tutte le prerogative della giovinezza, appaiano contraddistinti dai segni di una vecchiezza anticipata: «Altri bambini incontravo, coi visini grinzosi come dei vecchi» (p. 80).

⁴³ «[...] il mormorio continuato delle mosche segnava il passare delle ore, come la musica senza fine del tempo vuoto [...]» (*Cristo si è fermato ad Eboli*, p. 57).

⁴⁴ Tale crisi consisterebbe «[...] nella perdita del senso dell'unità dell'uomo, nella sua solitudine di fronte al mondo e a se stesso, nella sua scissione [...]» e l'arte contemporanea, votata all'astrattismo e all'assenza di relazione, popolata da forme e soggetti sclerotizzati, non ne sarebbe altro che la fedele rappresentazione: «[...] raramente nella storia abbiamo avuto [...] un'arte così strettamente legata e coincidente coi caratteri della propria società [...] La crisi dell'arte contemporanea è l'immagine di una società in crisi [...]» (*L'arte luigina e l'arte contadina*, in *Coraggio dei miti*, pp. 62-63).

⁴⁵ «La paura del deserto dell'anima desolata è il senso della pittura contemporanea: i suoi oggetti, non uomini e cose viventi, ma idoli. L'uomo non consente col mondo né con se stesso [...] Cessato ogni rapporto, quale prospettiva ideale potrà legare le cose?» (*Paura della pittura*, in *Coraggio dei miti*, p. 48).

⁴⁶ Per limitarci alla letteratura, essa va dunque riflettendo [...] la situazione che da anni prevale nell'arte figurativa. Un vuoto fondamentale, una assenza di radici [...]» (*Io non so se son Valacchi*, in *Coraggio dei miti*, pp. 160-62).

⁴⁷ A proposito della poesia ermetica, Levi usa la formula di «formalismo di evasione» (*Saba e il mondo ebraico*, in *Coraggio dei miti*, p. 236); quindi spiega: «Ora tutti questi indirizzi formalistici o ermetici della poesia contemporanea italiana e non soltanto italiana [...] si sostiene da molti siano la vera forma espressiva del nostro tempo». E rettifica: «[...] ma non tanto espressione del nostro tempo quanto piuttosto documento o rappresentazione o illustrazione di una crisi profonda che noi da decine d'anni andiamo passando, ma non di superamento di questa crisi.» (ivi, p. 239).

⁴⁸ «C'è dunque una certa condizione umana mostruosa, che è quella della separazione, del campo di concentramento, della prigione mentale» (*L'arte Luigina e l'arte contadina*, in *Coraggio dei miti*, pp. 62-63).

⁴⁹ Il «senso dell'esistenza» consiste nella «creazione dell'identità dell'uomo col mondo, di ogni relazione come atto d'amore. [...] L'individuo è opera d'arte: luogo di tutti i possibili rapporti» (*Paura della pittura*, in *Coraggio dei miti*, p. 47). Non a caso, un Levi poco più che ventenne aveva potuto scrivere, proprio in riferimento all'arte,

seppure con toni di velato e giovanile sentimentalismo: «Se in questo corto / vivere nostro soffia la sventura / pur tu ci resti / arte, fresca fontana nell'arsura / [...] tu riconcili, e restringi i legami / con tutte le cose [...]» (in C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009, p. 91). Ma si vedano anche i seguenti versi, più tardi: «Non per questo siam fatti, per questo / passare del tempo, dimenticato / in un angolo fuori della storia / [...] Un'armonia / di rapporto è la nostra, un universo / in ogni istante, in ogni parte vero, / in ogni verso, che il verso riflette.» (ivi, p. 187). D'ora in poi la raccolta sarà indicata solo con *Versi*.

⁵⁰ «Ora, la disgregazione totale, la rottura completa dei rapporti con la realtà e con se stessi, non si esprime [...] che risolvendola in un nuovo rapporto, una nuova unità, rifiutandola con un atto poeticamente rivoluzionario. Pretendere di esprimere la disgregazione, la confusione, l'alienazione in modo disgregato, confuso e alienato non è che compiacimento, o ornamento, e falsificazione retorica: è un farsi complici e strumenti di quella condizione alienata e servile. [...] Ma perché questo accanimento entusiastico sulle forme vuote? Su quella che veniva definita, con beatitudine, prigione senza coscienza? Sul nulla esaltato come bene supremo? [...]» (*Io non so se son Valacchi*, in *Coraggio dei miti*, pp. 160-62).

⁵¹ Da C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979: «L'occhialino [...] è un arnese [...] del tutto isolante [...] Con l'occhialino [...] il mondo è apparso diviso in elementi separati, in mondi, in individui come monadi autosufficienti [...] Così l'occhialino è ancora, in parte, cecità, piena di sotterfugi e di astuzie per farsi visione. [...] è [...] con quella sua prima persona singolare [...] non ancora la Visione o il Vedere o la Vista o la Luce o l'Immagine o la Realtà vivente, ma l'Io isolato, autosufficiente, astratto, [...] L'Occhialino è l'Avanguardia, come metodo e come significato. Anche l'Occhialino dell'Avanguardia isola i problemi, e i problemi dei problemi, e li rende quindi astratti, ma nello stesso tempo li esalta, li porta all'estremo. Il suo metodo è isolante, centripeto, riducente, e per converso esaltante fino al naturale fanatismo» (pp. 60-61).

⁵² «Si intende, Saba era un vecchio: la sua età era quella dei nostri padri [...] ma la sua poesia è non solo la nostra, ma quella dei giovani e dei giovanissimi», *L'angoscia di Saba*, in *Coraggio dei miti*, p. 243. Ma per il rapporto Levi-Saba è fondamentale il rinvio a S. GHIAZZA,

Carlo Levi e Umberto Saba. *Storia di una amicizia*, Bari, Dedalo, 2002.

⁵³ «Ma la poesia di Saba [...] è tutta comunicazione [...] Nasce proprio da quella naturale decisione di abbandonare l'indeterminato e l'ineffabile di un dolore fondamentale, entrando, per forza di amore comprensivo, nel mondo determinato delle cose e degli uomini» (*Saba e il mondo ebraico*, in *Coraggio dei miti*, pp. 240-41).

⁵⁴ Cappello introduttivo a un inedito di Saba, pubblicato su «La Stampa», 26 agosto 1960, riportato in *Storia di un'amicizia*, p. 233.

⁵⁵ Ivi, p. 221.

⁵⁶ «Questa visione eccitata, fanatica, accrescente, monomaniaca, paranoide del mondo dell'occhialino, è quella comune a tutte le avanguardie: [...] visione confinaria (del confinato che accetta, anche se vuole evadere, i limiti del suo mondo o della guardia che non vede che la propria garitta e quel di dentro da cui nessuno deve fuggire.», in *Quaderno a cancelli*, p. 85.

⁵⁷ *Saba e il mondo ebraico*, in *Coraggio dei miti*, p. 241. Ma, a proposito del motivo della libertà, si vedano anche i seguenti esempi: «Così l'angoscia rimane per Saba nella vita, ma diventa sereno dolore nella poesia, [...] un modo consapevole di affermare la libertà». *Un bene antico*, in *Storia di un'amicizia* (dove compare il testo integrale) p. 250; «Saba può essere, come tutti gli uomini d'oggi, perseguitato nella sua persona fisica, ma la poesia lo salva: [...] egli rimane tuttavia in un mondo individuale, differenziato e libero, dove c'è posto per il caldo amore, per la calda vita, per una comprensione e solidarietà umana dove gli affetti sono tutti espressi [...]» (ivi, p. 251). Nell'articolo *Un vento vivo di libertà* (in *Storia di un'amicizia*) Levi riconosce infine questa ostinata vocazione alla libertà a tutta la compagine triestina («la libera Trieste», dirà) e insiste sull'impiego del termine: «[...] la bellezza giovanile delle loro donne, fatta in gran parte di libertà di modi [...]»; «[...] libertà che è il carattere distintivo del profondo e amabile linguaggio degli scrittori e dei poeti di Trieste»; questi artisti avrebbero portato un «comune contributo di libertà»; essi hanno un «carattere di originale libertà»; «Questo accento nuovo è l'accento della libertà» (p. 256). Tutti i corsivi sono miei.

⁵⁸ *Paura della libertà*, p. 27.

⁵⁹ «J'étais toujours le plus jeune/et je voyais les autres comme des vieillards/mais il n'est plus temps pour ces jeunes regards/ pour les

yeux de l'enfance maintenant c'est trop tard», in *Versi*, p. 343; la poesia è datata febbraio 1963. Ma si vedano anche le tre poesie sugli alberi, tutte dell'agosto 1967.

⁶⁰ «Adesso, intollerante a ogni più piccolo segno di vecchiaia, anche se nobile e viva, si sentiva indifeso, e per la prima volta pensava alla sconfitta». Dalla testimonianza di Linuccia in *Quaderno a cancelli*, p. IX.

⁶¹ «Il guerriero [...] forse birmano [...] sta del tutto dimenticato, sotto uno degli spalti più remoti di un castello sconosciuto [...] È la, ferito da una freccia che non si sa da che parte gli sia venuta, che qualcuno ha tirato, [...] e se ne è andato. Gli pare di ricordare che in passato aveva soldati da comandare [...] armature splendide, arabesche [...] aveva una forza terribile tanto da stupire quelli che lo vedevano, così per gioco, tirare l'arco; o camminare indifferente tra i venti gelidi e turbinosi dei cicloni del deserto; e ora sapeva di non potersi muovere da quei pezzi di controsarpe erbosa dove era rimasto, obliquo, con la testa in basso, in una penombra non consolata dal cielo. [...] Il suo avvoltoio, più grande di una pecora, si aggirava con grandi volute, sopra di lui [...] E il guerriero si sarebbe sentito forse felice, se avesse potuto dire a qualcuno [...] il grande segreto negativo che gli stava nel cuore.» (*Quaderno a cancelli*, pp. 26-27).

⁶² Ivi, p. 8.

⁶³ «[...] questa andatura o scimmiettatura della retina con tutte le sue grazie di ricerca, di tempi perduti, di recuperi di memoria [...] è forse una prigionia molto solida nella sua apparente irrealtà (ivi, p. 9) Il paragone tornerà anche al momento dell'introduzione dell'occhialino: [...] per un attimo, godo di un paradiso come della prima lettera ricevuta in prigionia [...]» (ivi, p. 180).

⁶⁴ «[...] tutto è [...] senza colore: un indefinito nero fermo, [...] Oltretomba, ombra, senza neppure la grazia del colore degli asfodeli. [...] Questa sfera vista dal di dentro [...] non è forse che il luogo [...] dove le cose senza avvenire avvengono. [...]», (ivi, pp. 9-11). E se di tanto in tanto si riaffaccia l'«invisibile speranza o attesa di colore» (ivi, p. 44), spietata riemerge subito la consapevolezza del nulla. Interessante, a tal proposito, la differenza che Levi coglie tra la siepe immaginaria evocata nelle poesie del carcere (*Poesie*, p. 13), limite simbolico oltre il quale si stendeva un infinito ancora leopardiano («Ma, chiusi in una cella, sospiravamo un nostro povero infinito finitissimo, colorato, limitato, mortale, umano, amoroso ed amante,

alta quiete o alta passione, finzioni del pensiero, beatitudini infantili», *Quaderno a cancelli*, p. 46) e la grigia siepe interiore della non-visione oltre la quale l'infinito diviene angoscia, smarrimento, amaro naufragio: «Questa non è la verde siepe, ma la grigia siepe: e la verde la sospiri, la desideri, la sogni, nella prigione [...] la grigia non la sospiri: c'è, e non la cerchi, né puoi evitarla, nasconderla o nascondertene. Entrambe nascondono lo stesso infinito; ma la verde lo nasconde come un oggetto, che per sua presenza nasconde ma fa supporre, e quindi crea, [...] un infinito del sentimento, una pienezza senza confine, [...] la grigia siepe nasconde o copre o maschera [...] l'infinito probabile della Futilità. [...] infinitamente infinito, impassibilmente infinito, immoralmente infinito [...] (ivi, pp. 45-46).

⁶⁵ «E il dolore torna, si propaga alle fibre più ignorate, e si fonde con un sonno sonnolento. Fuso con il sonno il dolore [...] prende un aspetto di totalità e insieme di impotenza, che impedisce di liberarsene con un movimento anche breve e consentito, o con un atto di volontà. Resta, come qualcosa da cui non ci si potrà liberare mai più, come legge, prigione, condanna, [...] Voci si allontanano e torna la dolorosa, umida, schifosa impotenza notturna.» (ivi, p. 42)

⁶⁶ «Neppure una dorata scintilla nasce da questo disseccamento e lacerazione e perdita di continuità, e esilio.» (ivi, pp. 8-9).

⁶⁷ «In pochissimi giorni, anche questo diventa un modo abituale e possibile di vita e di ripetizione. Perfino i sogni si ripetono, anche i più vuoti e sciocchi.» (ivi, p. 207).

⁶⁸ «[...] e ritorna la notte fatta ormai abituale, [...] con la sua monotona e scolorita immagine della Futilità senza immagine [...]; che non è il ritmo vago del fluire del tempo e del cuore, che non è madre né materna né figlia né filiale, che non è nascita, parto, infanzia, respiro, luce del sole: ma che non è neppure la morte, [...]» (ivi, p. 25).

⁶⁹ Ivi, p. 49.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ «Il mondo è diviso, e quello che conta non sono le due parti [...] ma la divisione in sé stessa, la separazione, la ferita, la innaturale rottura del continuo, l'involuzione assurda e artificiale dell'altro. Così è la guerra, di cui non importano veramente le cause o i pretesti: è là, un fatto che contraddice l'esistenza e la sua continuità. Così è l'esilio, l'emigrazione violenta, che distrugge, separandoli da sé, un paese e un

uomo. Questo spacco rovinoso va fino ai confini del mondo, copre di macerie ogni cosa, è la sola verità.» (ivi, p. 33)

⁷² Ivi, p. 58.

⁷³ Si veda la nota n. 51.

⁷⁴ Ivi, p. 170.

⁷⁵ Ivi, pp. 219-20.

⁷⁶ Scrive Linuccia: «Aumentavano i disegni, aumentavano ogni giorno i quadri che a poco a poco ricoprivano l'altro letto, il tavolino, le seggiole; e aumentavano i fogli scritti; e quel luogo, anche quel luogo così anonimo e desolato veniva trasformato dalla vitalità di Carlo, diveniva bello, sempre più bello, più ricco, più intenso e stimolante. Non c'era tristezza (forse angoscia), ma c'era forza e poesia, e tutto il suo mondo forte e poetico vibrava intorno a lui [...]» (ivi, p. XI).

⁷⁷ Ivi, p. 88.

⁷⁸ Ivi, p. 163.

⁷⁹ «O anima liquida! Non fermarti, come una ruggine polverosa sui nomi e sulle persone, ma scorri libera e felice, seconda la tua natura! [...]», ivi, p. 169.

⁸⁰ *Ibidem*. Ma si vedano pure i seguenti versi: «[...] Mia anima liquida, resta tale / non ti aggrinzire, non fare rughe / non ti fermare, non nasconderti / nelle tue pieghe, non solidificarti / troppo presto, no chiuderti, non copirti, come il latte scremato e / raffreddato di sottile e arida tela!», ivi, p. 171.

⁸¹ Ivi, p. 191.

⁸² Ivi, p. 201. A proposito della «candida rosa», Levi precisa anche: «il bianco può venire dalla somma di tutti i colori» (*ibidem*). Ancora una volta, dunque, il bianco è simbolo delle potenzialità inesprese, ma ancora integre, di ciò che deve differenziarsi (rinviamo alla nota n. 3).

⁸³ Ivi, p. 223

⁸⁴ *Ibidem*.

Natura e paesaggio nei versi di Carlo Levi

Gianna Raffaele

Nell'archivio fotografico della Fondazione Carlo Levi è conservata una foto del 1967 che ritrae Levi nel bosco di Alassio mentre dipinge. Il pittore è seduto, a torso nudo, libero da sovrastrutture di ogni tipo di civiltà, immerso nella macchia ligure, avvolto da un intrico di rami e foglie, tanto da parere egli stesso un elemento della natura in mezzo ad altri elementi. Doveva essere sicuramente una scena abituale per coloro che frequentavano la casa sulla collina che lo vedevano scendere giù per il sentiero o inoltrarsi nel bosco alla ricerca di un nuovo carrubo da narrare con i pennelli; ma quello scatto ha fissato un'immagine che suggerisce i termini del rapporto tra Levi e il paesaggio, vissuto in modo originale e rappresentato in molteplici forme espressive dall'artista.

Nella complessiva produzione figurativa, il tema del paesaggio naturale e urbano è una componente costante in Levi che, dal 1926 al 1974, dipinge i luoghi in cui ha vissuto. I dipinti dedicati ai luoghi stanziali della sua vita, Torino, Alassio, Parigi, la Lucania e Roma rappresentano un percorso biografico ed esistenziale. Sono i paesaggi delle origini, delle esperienze, della consapevolezza, della maturità; paesaggi con i quali Levi vive un rapporto intensamente emotivo.¹

In alcuni scritti in prosa, Levi riflette sull'ambiente inteso soprattutto come luogo delle origini e della formazione dell'individuo. Nasce una visione particolare del legame tra l'uomo e il paesaggio che diventa ricerca di identità e di autonomia attraverso un processo di immedesimazione del tutto naturale con i luoghi, il cui evolversi conduce al privilegio della libertà:

Conservare fino alla tarda, asciutta vecchiezza, e alla morte, le cose e i luoghi della propria giovinezza, conservarli intatti nella loro natura e

accresciuti e migliorati anno per anno per attività operosa, conoscenza e amore, e così arricchiti lasciarli a coloro che verranno dopo, è certo uno dei maggiori privilegi, una delle maggiori virtù e fortune che sia dato di avere e di meritarsi. Poiché le cose che si conservano così, vivendole, sono parte di noi stessi, forma e modo della conoscenza, obbiettivazione dei pensieri e dei sentimenti, scoperta della realtà, forma originale del carattere: in una parola, fatti di libertà; sono, per chi le possedga e sappia mantenerle, indistinguibili dalla libertà, tutt'uno con essa. E la libertà così ancorata agli oggetti persistenti non è dunque mai astratta e puramente ideale; scende nelle cose e ne nasce, è vivente nelle cose, nella terra, nella parte di noi che non si muove come fronda al vento, non diventa estranea, né serva dell'alienazione senza radici.²

Come piemontese, anche se piuttosto atipico³, sceglie due piemontesi doc. Le figure magistrali di Luigi Einaudi e Piero Gobetti, e lo stesso Piemonte, sono i modelli a cui si rifà per riflettere, in due scritti diversi, sui termini del processo di identificazione tra i luoghi e le persone. Nell'articolo *Il paese di Einaudi*, composto in occasione della morte del grande statista, Levi scrive di come Einaudi impersonasse la terra a cui apparteneva, così conservatrice e liberale insieme, senza opposizioni, ma come evoluzione in un'unica identità:

Andavamo ai funerali di Luigi Einaudi, l'animo pieno della sua immagine: forse per questo ci pareva di vedere per la prima volta, o in modo nuovo e con maggiore intensità e penetrazione, quei paesi a noi ben noti, quelle campagne, quegli alberi quei colli, e di capire come Luigi Einaudi fosse nato e vissuto in una terra che gli somigliava, che forse più di ogni altra lega in sé insieme la capacità di conservare con quella di essere liberi, non come un rapporto di opposizione ma quasi come una identità; che pare consenta perciò, e in un certo modo spieghi e rappresenti, quella particolare qualità di liberale vero e insieme di conservatore libero che gli era propria.⁴

In un altro articolo, *Il Piemonte e i piemontesi*, si ritrova questa idea di identità tra i luoghi fisici e le persone, come

processo che si perpetua attraverso un viscerale sentimento di fedeltà ai propri avi e alla propria terra:

Quelle pieghe e rughe, e mimica dei gesti, quella maniera di camminare, quella cadenza della voce, quel modo iniziale delle frasi interrogative, quella superbia ritrosa, sono ereditarie: ripetizione secolare, e volontà naturalmente fedele. Questa fedeltà è addirittura quasi uno specchio: ed è una somiglianza fisica tra i diversi aspetti del paesaggio piemontese, la montagna, la collina, la pianura, e i diversi tipi dei volti, e il loro colore, i capelli, gli occhi, la neve, le nebbie autunnali, il grigio e i verdi bruni e rossastri delle vigne. [...] La fedeltà alla propria terra, ai propri avi tuttora presenti, è un sentimento fortissimo...⁵

Trova poi conferma del suo modello di comunione tra i luoghi e le persone in una frase emblematica dell'amico Gobetti, che scriveva sul suo diario poco prima di partire in esilio per Parigi: «Io sento che i miei avi hanno avuto questo destino di sofferenza e di umiltà: sono stato incatenato a questa terra che maledirono e che pure fu la loro ultima tenerezza e debolezza. *Non si può essere spaesati*»⁶.

In uno scritto più noto, *L'arte e gli italiani* del 1954, Levi rifletterà anche sulla propria "piemontesità", rapportando a se stesso l'idea di una prima e inconsapevole scoperta della realtà all'interno delle mura della città natale:

Io nacqui e vissi la mia infanzia a Torino, grande città industriale del Nord, e vi appresi certamente, senza accorgermene, l'ordine razionale nei suoi portici settecenteschi, nella rustica grazia dei suoi cortili, e associai la prima idea dello Stato alle austere moli barocche del palazzo dello Iuvara; e imparai la forza dei sentimenti nascosti nel pudore malinconico e armonioso delle sue oscure facciate di mattoni, prive di retorica e di magniloquenza.⁷

Nello scritto, inoltre, anche se in modo più sintetico, amplia i confini della sua scoperta per proiettarla negli "altrove" della sua esistenza, quando dichiara: «Altri luoghi, altre fantasie di pietra e di colore mi hanno formato più tardi»⁸.

Ne *L'arte e gli italiani*, scritto in inglese e pubblicato per i lettori della rivista americana "Holiday"⁹, Levi sostiene che il rapporto di identificazione reciproca tra l'uomo e il paesaggio si realizza attraverso luoghi, parole e immagini che si fondono in un'unica realtà: l'opera d'arte.

Egli, quindi, prova a definire l'identità italiana a partire dall'identità estetica, sostenendo che il paesaggio italiano sia innanzitutto un paesaggio artistico, ricco di opere d'arte attraverso cui ogni italiano si forma, acquisendo in modo del tutto naturale il primato estetico come valore esistenziale, tanto che il legame tra l'immagine dell'italiano e dell'opera d'arte è così imprescindibile da divenire una "meccanica associazione": «Il paesaggio stesso dell'Italia è una sterminata opera d'arte, fatta attraverso i tempi dagli uomini a propria somiglianza»¹⁰. Ancora, parlando delle innumerevoli peculiarità delle città italiane, scrive: «Ogni luogo è fatto, come una persona completa, e parla un suo insensibile linguaggio. E ogni uomo si foggia a quelle parole, ogni viso risponde a quelle immagini»¹¹.

Il rapporto tra l'opera d'arte e gli italiani ha un forte valore esistenziale – per cui si evolve in scoperta, conoscenza e affermazione della realtà, passaggio dall'indifferenziato al differenziato – per merito anche di un certo vitalismo che caratterizza il paesaggio artistico italiano. Infatti, esso non è cosa morta, oggetto da museo, ma piuttosto «modello della vita quotidiana»¹² per gli italiani:

Ma lo sappiano essi esplicitamente o no (ed essi lo sanno), quel tesoro d'arte in cui vivono è per essi assai più che una fonte di valori economici e di godimenti estetici, ma è condizione di vita, casa, grembo materno. In questo grembo materno gli italiani vivono, abituati alla sua grazia. Chi di noi non ha giocato fanciulli sul sagrato di una chiesa antica, o non ha dato il primo appuntamento d'amore sotto il gesto protettivo di una statua, o lo sguardo di una pittura, o l'ombra amica di un portico? La continua visione di questi modelli, se da un lato li nasconde quasi come opere d'arte, crea dall'altro quella specie di mimetismo, di profonda rassomiglianza, che dà ai gesti armonia, alle forme e ai volti semplice bellezza; e fa della vita morale

qualcosa di ben più profondo degli astratti mondi del moralismo o di quelli indefiniti del sentimentalismo senza confini concreti.¹³

Nel 1961, Levi pubblica *Un volto che ci somiglia*¹⁴, una raccolta di fotografie introdotta da un saggio in cui ricorre un concetto basilare della sua riflessione: la contemporaneità dei tempi. È un'espressione attraverso cui Levi condensa le sue considerazioni sul rapporto tra gli italiani, l'arte e il paesaggio, peculiare per la sua caratteristica italianità, caratteristica comune e dominante della molteplice e multiforme realtà italiana. Grazie al paesaggio italiano, infatti, le categorie tradizionali di tempo e spazio si confondono; così civiltà, storia e memoria fanno da grembo sia ai miserabili che si rifugiano nelle antiche rovine, sia ai ricchi che soggiornano nelle antiche dimore. E, vichianamente, l'individuo riconosce in sé, senza alcun trauma o passaggio brusco, quello stesso processo di assimilazione alla realtà che si realizza tra il paesaggio italiano e la sua storia:

Questo particolare senso italiano della contemporaneità, viene, da un lato, da un lunghissimo seguirsi e incrociarsi e convergere e svilupparsi di epoche e civiltà diverse, e tutte, fin dal principio, storiche, senza che questa così lunga durata abbia incontrato [...] delle fratture, dei vuoti, delle sospensioni totali, ma si sia quasi sempre realizzata in una infinità di centri diversi, di regioni, di città, di villaggi, di comuni, ciascuno dei quali tendeva a essere un mondo completo, autonomo e autosufficiente; dall'altro, dalla continua presenza, dovuta a ragioni sociali, economiche e strutturali, di grandi masse nuove al processo storico, costrette a percorrerlo per la prima volta, a fare durante una vita di uomo, oggi, il salto, ricapitolando, in rapidissima scoperta e conquista, millenni di civiltà. La contemporaneità dei tempi non si manifesta dunque soltanto nelle cose, nello spazio del paese, nelle memorie antiche, negli aspetti diversi delle diverse città, nella diversa storia, ma nell'animo di ogni uomo, nell'avventura della sua vita particolare.¹⁵

Se questa forma di rapporto tra Levi pittore-scrittore e il paesaggio è data per acquisita¹⁶ (si pensi ai due *topoi* dell'arte leviana più studiati per la loro complessità, che esplicano metafisicamente l'identità tra io e natura, i miti di Dafne e

Narciso:¹⁷ la prima si trasforma in elemento del paesaggio, il secondo si specchia e si perde in un elemento del paesaggio), meno noto è il rapporto di Levi poeta con il paesaggio che gli offre nuovi margini di approfondimento.

La lettura globale delle poesie si rivela, infatti, molto ricca di sollecitazioni. A differenza dei testi in prosa, nei quali, come abbiamo visto, Levi afferma chiaramente, con il distacco dell'indagine saggistica, lo stabilirsi dell'identità tra l'uomo e il paesaggio definendola come fenomeno prettamente estetico e oggettivo, nei testi in versi, dove riconduce a se stesso questa idea, emergono gli aspetti più profondi di un rapporto empatico, anzi osmotico, che l'io poetico Levi vive con il paesaggio naturale e con i suoi diversi aspetti.

L'io poetico

Nelle poesie Levi va oltre l'osservazione e la contemplazione del paesaggio, poiché, nel momento in cui costituisce un paesaggio,¹⁸ Levi afferma il suo io e scopre la propria identità; nel momento in cui ne è posseduto, vi ritrova se stesso e lo restituisce, nella sua unicità e densità, come su una tela. Nei suoi versi il paesaggio non è semplice cornice o ambientazione, né è quasi mai elemento ornamentale, così come lui non è quasi mai esclusivamente osservatore. Il paesaggio, in realtà, corrisponde all'immagine poetica di un soggetto poetico, che, di volta in volta, si trova in un luogo e se ne sente parte, ne diventa coscienza, perché questo luogo riflette le sue emozioni e rappresenta i suoi stati d'animo.

Del resto, una subitanea perplessità espressa alla madre, in una delle prime lettere inviatele dal confino, riguarda proprio la difficoltà di adattare lo sguardo da pittore all'estraneo paesaggio lucano così antitetico rispetto al "suo" paesaggio allassino:

Non so ancora come potrò dipingere questo paesaggio così serio e grave, che è esattamente l'opposto della varietà colorata e felice di Alassio.¹⁹

Superata la percezione sensibile, oggettiva della natura, il paesaggio diventa per Levi lo sfondo di proiezione sul quale trasferire contenuti simbolici intelligibili,²⁰ attraverso metafore e similitudini, che esprimono il sentimento di un paesaggio vissuto come strumento di auto osservazione.

In una delle prime prove poetiche, datata Alassio 1921, *Ascolto l'onde risciacquanti*,²¹ il giovane Levi, immerso in un paesaggio marino prossimo all'autunno, in cui il vento selvaggio e il mare grigio divengono i simboli dei suoi giovanili turbamenti esistenziali, si lascia gradualmente coinvolgere fino a che erompe l'immagine di un paesaggio naturale immenso e minaccioso, su cui con sgomento il poeta proietta l'incontenibile ondeggiamento tumultuoso dei sogni e delle speranze:

Ascolto l'onde risciacquanti: il vento
selvaggio soffia sulle sponde e il mare
grigio nel tremolar dell'ombre chiare
mi avvolge del suo strano incantamento
solo sull'infinite rive, intento
vedo in me grandi sogni tumultuare
superbi, ed impazienti di spezzare
il diuturno ed incerto ondeggiamento.
Son così immensi i sogni, che sgomenta
l'alma piccina il nero ciel riguarda.

Nel sonetto del 1928 *Sopra la terra asciutta, violento*, i turbamenti del giovane Levi sono di natura amorosa e sentimentale, le corrispondenze tra la natura che lo circonda e l'io poetico sono espresse attraverso la similitudine dei versi finali, in cui l'anima, sola e smarrita in una terra asciutta e prosciugata dall'arido scirocco, è come il fiore piegato e spazzato dal vento a cui è negata ogni speranza:

[...] Piega il fiore spento
il dolce capo e le corolle liete

ier di vermiglia giovinezza, invano
nato a speranze: sperde la fiorita
sua gloria il vento per il grigio piano.

Così m'hai tolto ogni ragion di vita
portandoti il mio cuore, amor, lontano.
Sola rimane l'anima smarrita.

Nei versi scritti qualche anno più tardi a Torino, durante il periodo della prima prigionia, nella dimensione senza tempo e senza luogo della cella, dove il paesaggio è elemento fisico in absentia, si percepisce chiaramente la sofferenza per l'assenza di un contatto diretto con la natura, privazione ancor più penosa per un pittore abituato ad allargare lo sguardo su orizzonti più ampi. Così, nella limitatezza che la cella impone agli occhi, il cielo, pur se porzione definita di spazio – «fetta di melone»²², «apertura quadrettata» (P. 13), «cielo quadrato» (P. 17) – rappresenta l'unica superstite realtà naturale percepibile, e le perplessità, le ragioni, le cause di una condizione disagiata e terribile sono affidate al cielo, raffigurato tramite l'uso della personificazione, come un vitale, possibile elemento interlocutorio: «il cielo, sorpreso / di vedermi chiuso (P. 8); splende dietro l'inferriata / e pare si muova e respiri (P. 13); «nel viso / del cielo ritrovo il sereno». (P. 16).²³

L'assenza di natura e la costrizione in uno spazio definito sono motivo di disagio, anche perché la prigione lo priva della distinzione dal tutto, lo fa precipitare nel baratro del caos indifferenziato in cui il tempo è ridotto a un passare indistinto di ore. Scrive il 18 marzo 1934: «Indistinto, senza colore / per l'ora che precede l'alba / dietro quel cielo grigio / aspetto il nascer del sole». ²⁴ È l'annullamento di qualsiasi percezione (l'occhio che bianco vede e bianco sente)²⁵ senza una distinzione tra l'io e lo spazio. Pertanto, l'assenza di paesaggio equivale a un ritorno doloroso nel tutto indifferenziato:

Passano l'ore prive
d'azione, uguali, né gode o s'attrista
l'occhio che bianco vede e bianco sente,
dove nulla è parvente
particolare, dove nulla acquista
lo stagnare dell'acqua fra le righe.²⁶

Nel secondo periodo della prigionia trascorso a Regina Coeli questa sensazione di smarrimento si fa più forte e dolorosa – «Tempo non tempo / luogo non luogo / se qui mi attempo / nel nulla affogo»²⁷ –, acuita dall'angoscia del ripetersi di un'esperienza già vissuta: «Giorni amari d'assenzio / gialle notti di strida / ancor presenti già memoria cinge»²⁸, ma in brevi momenti alleviata dall'immaginazione e dal ricordo nostalgico di uno spazio di cielo vivo e colorato:

Alte gridano in volo
le rondini al tramonto, e forse azzurro
è il cielo e rosa
e forse brilla già la prima stella:
bellezze immaginate
non fate troppa guerra a me qui solo.²⁹

Proprio nel momento in cui al detenuto Levi si prospetta la minaccia del confino, l'artista ritrova la sua innata positività e pensa al confino come possibilità, opportunità felice di ritrovare un contatto immediato e reale con la natura – «là boschi, stelle, aria, zolle / brune, acque, rami / fioriti, e forse persone»³⁰ –, un apparente entusiasmo che, nell'accumulazione asindetica di elementi bucolici, pone solo come probabilità, non strettamente necessaria, la presenza di persone.

In realtà, è evidente quanto dietro questo suo illusorio ottimismo si celi solo un'esigua consolazione poiché, manca «quella che è vera / parte di me»³¹, la libertà. E all'opportunità di tornare a immergersi in un paesaggio autentico e naturale corrisponderà comunque l'impossibilità di tornare a essere un

uomo libero: «lascero' qui quest'arsura / per un'altra, sull'altura».³²

Giunto al confino in Lucania, luogo immobile, mondo fuori dal tempo e dalla storia, Levi è catapultato nuovamente in una dimensione estranea, lontana dalla sua realtà; qui il primo sguardo del poeta spazia verso l'alto, rivolto al cielo finalmente intero –³³ «Così ritrovato cielo, fumo bianco di stelle» –³⁴ che diventa l'elemento attraverso cui cerca di risanare la privazione di un contatto immediato con la natura. In realtà nella contemplazione del cielo e del paesaggio – «paglia arida, capre, rassegnata povertà» –, Levi avverte la consapevolezza che, pur se in un «luogo nuovo», i giorni si consumeranno nello stesso «modo antico», fatto di inazione – «la vita è lontano» – e di colori riararsi³⁵:

voi siete il luogo nuovo
che in modo antico i giorni consuma,
tutta la vita è lontano
dietro i monti giallastri e la bruma.³⁶

In una delle consuete giornate piovose e grigie si affaccia l'inevitabile confronto con i suoi paesaggi, la scura e grassa terra del Piemonte o la verde macchia ligure, e permane un senso di incertezza, di spaesamento, di non appartenenza a un luogo. Da una parte il “qui”, la Lucania, paesaggio informe e liquefatto, distante all'anima:

Pioggia, odiosi lamenti
dell'acqua per le forre;
scivolare delle argille
liquefatte in grigi torrenti,
sciogliersi del mondo in pianti
umili di nebbie informi,
di là dai colli franosi
evocate i cieli brillanti.³⁷

dall'altra "Là", il «bel paradiso borghese», forse Alassio forse Ivrea, dove soggiornava Paola, luoghi distanti fisicamente – dove lei è "lontanissima" – ma estranei e "lontanissimi" anche ai pensieri del nuovo Levi:

Là, quasi a comporre
il bel paradiso borghese
dei calmi sorrisi, di ville
umane, e terrazze sospese,
aerea e sola riposi
e lontanissima dormi.³⁸

Nel "libro" di poesie da lui predisposto,³⁹ Levi inserisce una sezione intitolata *Secondo intermezzo*, che raccoglie alcune poesie scritte tra il giugno del '36 e il marzo del '37, nell'anno di mezzo, cioè, sospeso tra l'esperienza della Lucania, che oramai è fibra strettamente intrecciata alla sua esistenza («M'avete fatto umano / baci dolenti, terre nascoste»),⁴⁰ e le vicende dolorose che seguirono negli anni successivi quali l'esilio a Parigi e la guerra, la clandestinità a Firenze. La sezione comprende testi che esprimono i sintomi di una crisi a vari livelli: è crisi con Paola "sprezzante dea", che non riesce a comprendere l'attenzione di Levi per la Lucania («Per farti piacere la tragica / arsura abbandono»)⁴¹; è crisi dell'artista alla ricerca di un modo nuovo, più asciutto di espressione («Non più gesti, conchiglie / femminili e rosate»)⁴²; è crisi totale per un distacco che ha fatto di Levi un uomo nuovo.

Ma in una poesia del 17 febbraio 1937 Levi esprime nella metafora del bagno nel fresco rivo, l'occasione di svegliarsi dal torpore, dall'assopimento delle passioni – «È finita la pazienza dell'anima assopita» – e quindi l'incitamento a tornare a immergersi nell'esistenza, nel suo flusso vitale, avvolto ormai da una nuova pelle:

Son finite le passioni
che si son fatte vita

il variar delle occasioni
è un continuo rivo.

Ma se nel rivo ti poni
nudo, ecco l'acqua è spartita
e la spuma è la presenza
fresca d'un mondo nativo.⁴³

Nel luglio del 1942 Levi, sollecitato dall'amico Renato Guttuso, è impegnato nella stesura del saggio *Paura della pittura* in cui riflette sul concetto di "pittura ondosa"; anche in un gruppo di poesie composte nello stesso mese Levi riporta idee e argomenti legati alla sua poetica figurativa,⁴⁴ ma in un'altra poesia coeva, *Passano i giorni in fretta*, Levi, alle soglie dei quarant'anni, pare piuttosto fare un bilancio esistenziale, e non solo artistico, quando ripensa, con un velo di malinconia, alle trepidazioni e inquietudini della giovinezza confrontandole alle certezze e convinzioni raggiunte con la maturità. Anche in questo caso, l'io poetico si esprime per similitudini e per metafore che assumono come simboli della giovinezza e della maturità elementi del mondo naturale:

Passano i giorni in fretta
poiché il cuore s'è fatto lento
col tempo: o interminabili tramonti
d'infanzia rossi, e neri del silente
volo dei pipistrelli!
eravamo come l'erbetta
che si specchia per lunghe ore alla goccia
di rugiada, e che sente
come un destino ogni alito di vento
suoni degli astri i canti degli uccelli,
quando senza memoria né confronti
il sole a ogni alba, come un fiore, sboccia.
Or siamo fatti di roccia
arida al tempo ed alla luna, pronti
ad ogni patimento, esperimento.
Poiché siamo maturi, ci illudiamo

di aver molto da fare. Camminiamo
a grandi passi sul nostro sentiero
come gente che niente può fermare.⁴⁵

Un *topos* significativo che ricorre nei testi leviani è «il germoglio sotto la scorza dell'albero», un simbolo preso in prestito dal mondo naturale valido a rappresentare l'idea cardine del mondo poetico di Carlo Levi. Il germoglio è metafora della forza che preme per liberarsi dall'indistinto originario, è l'uno che fa parte ancora del tutto indistinto ma, in attesa del distacco, pronto a essere cosa a sé. In due occasioni determinanti Levi riverbera su di sé e sull'esperienza del momento la metafora del germoglio. Una volta, nelle pagine del *Cristo*, durante l'episodio in cui assiste alla morte del contadino:

Dalla porta mi giungeva il lamento continuo del moribondo [...]. La morte era nella casa: amavo quei contadini, sentivo il dolore e l'umiliazione della mia impotenza. Perché allora una così gran pace scendeva in me? Mi pareva di essere staccato da ogni cosa, da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto fuori dal tempo, in un infinito altrove. Mi sentivo celato, ignoto agli uomini, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell'albero: tendevo l'orecchio alla notte e mi pareva di essere entrato d'un tratto nel cuore stesso del mondo. Una felicità immensa, non mai provata era in me, e mi riempiva intero, e il senso fluente di una infinita pienezza.⁴⁶

Nella dialettica tra vita e morte qui si avverte la coscienza che la morte «è sì, una disperata morte di contadino, ma come attratta dentro uno spazio assoluto di emblematica evidenza esistenziale»⁴⁷; dramma certo, ma che si rivela a Levi in quell'istante come «perenne fluire della vita inesausta»⁴⁸.

La metafora del germoglio ricorre ancora a rappresentare l'antitesi vita/morte nel corso di un'occasione spaziale e temporale lontana: è l'ottobre del 1943 e Levi, ricercato dai nazisti, si rifugia sulle colline di Fiesole, accolto da amici antifascisti; su un quadernetto nero appunta alcuni versi:

Celato rimango, come
un germoglio sotto la scorza
dell'albero, che una forza
oscura apre in silenzio.⁴⁹

È l'ultima quartina della poesia che apre la sezione del libro intitolata *Bosco di Eva*, all'interno della quale Levi comprende le poesie scritte tra ottobre e novembre del '43, che risultano piuttosto compatte per tematiche e stile all'interno di tutta la raccolta. In questi testi appare una contrapposizione vita/morte che percorre parallela tra il paesaggio e l'io poetico, risultando come un'occasione ulteriore di assimilazione tra la natura e l'uomo e di proiezione emotiva sullo sfondo di un paesaggio. Alla percezione visiva, evidente, che attraversa tutti i testi della sezione, di un paesaggio autunnale, quieto, rasserenante⁵⁰, rappresentato da Levi nel momento più luminoso del giorno – «Nel bosco pieno di ciclamini / scherza il sole con gli uccelli [...] al sole ottobrina (P. 137); Felci e castagni, sole / pallido fra le fronde / azzurre di nebbia [...] Odor di terra e di funghi / foglia che pendi a un filo / di ragnò dorata (P. 139); Un nuovo sole, azzurro / di grigie lontananze (P. 140); il salir grigio / delle nebbie leggere al pigro sole (P. 142)» – si contrappone la percezione uditiva, attutita, dei rumori e degli scoppi che giungono dalla guerra che si combatte a Firenze – «Tra i rami portano l'ore / un rombo di mine e di guerra (P. 137); suona l'allarme e lo riprende l'eco (P. 142)». In mezzo sta il soggetto poetico che, tutto immerso in questo limbo percettivo, prova a trarre dall'occultamento nel grembo protettivo e materno della natura una specie di salvezza – «ove io senza voglie / giaccio al sole ottobrina / e quello che pur conosco / abbandono al destino [...] ma un muro di fronde chine / pel vento mi cela alla terra. (P. 137)»; ma, in realtà, ciò che traspare è un reale senso di morte che svela il poeta profondamente carico di angoscia, avvilito dalla precarietà della clandestinità e dall'incertezza del futuro:

Come un insetto al sole
tardo di San Martino
quasi immobile scende
librandosi sull'ale
e risale lo stelo
di un'erba; come un pesce
fra due acque, remigando
con le pinne, in suo moto
fermo; tra bene e male
vicinissimo e ignoto
tra volere e destino
tra fatti aspri e parole
magiche oscillo, quando
sopra le ore più orrende
un vago azzurro mesce
alto e tenero il cielo.⁵¹

Mentre nelle poesie scritte tra il 1943 e il 1947, di argomento politico-civile e di tono meno lirico, la scelta della metafora o della similitudine come forme di espressione identificative con gli elementi della natura o del paesaggio viene messa da parte da Levi, nelle poesie scritte dagli anni Cinquanta in poi ritorna questo stilema privilegiato.

Le esperienze sconvolgenti vissute in un solo decennio e l'esplosione della notorietà pongono Levi di fronte alla consapevolezza di una sua profonda trasformazione e alla considerazione di quanto certi eventi lo abbiano trasformato, anzi plasmato, senza averli potuti dominare; due poesie in particolare sono espressione di questa consapevolezza e per entrambe, ancora una volta, Levi sceglie due elementi dal mondo naturale e con questi si identifica. Nella prima del 1948, che in una stesura iniziale si intitolava *Ciottolo*⁵², Levi si rappresenta come un sassolino che, staccatosi spigoloso dal fianco del monte, si ritrova tondo e liscio alla foce del mare, discendendo e plasmandosi attraverso un paesaggio tutto naturale; nella seconda, datata 1951,⁵³ con una similitudine che si snoda in un lungo periodo di sedici versi (v. 1 «Come una

foglia caduta dal verde» – v. 16 «ti lasci andare, caduto dal verde») Levi si paragona a una foglia che, staccatasi dall'albero, cade in un corso d'acqua sottostante e lo percorre «senza voce o scelta» perdendo la sua forma. Nonostante siano stati scritti a tre anni di distanza l'una dall'altro, evidenti sono i molti tratti che accomunano questi due componimenti, alcuni dei quali rimandano a temi tipicamente leviani; li riportiamo indicando le scelte lessicali che si distinguono in ognuna delle poesie:⁵⁴

- Il distacco involontario avvertito come caduta da un tutto originario e informe: 1948 «La frana mi spinse dal fianco / materno»⁵⁵; 1951 «Come una foglia caduta dal verde».
- Il precipitare nell'acqua, intesa come simbolo di vita terrena: 1948 «letto bianco del ruscello; Piogge d'autunno; piene furiose; ma tanta acqua è trascorsa; sul fondo del fiume; alla foce del mare»; 1951 «nell'acqua, sotto la riva; vortici minuti; inzuppandosi; dall'onda / che si accelera verso la cascata; il gorgo; nel metallo dell'acqua si sprofonda».
- L'immergersi nel fluire della vita e il lasciarsi trascinare impassibili: 1948 «mi spinse; mi trascinaron; impassibile rotondità; mi avanzo»; 1951 «ritrosa / va leggera; trascinata; divelta da una forza invisibile; il gorgo avvolge, e corre, e grigia e spenta / nel metallo dell'acqua si sprofonda; senza voce o scelta».
- La trasformazione, conseguente a questo percorso involontario che richiama il tema della metamorfosi, altro topos caro a Levi: 1948 «Al principio della mia corsa / parevo un piccolo monte / aspro di creste e di spigoli duri [...]. Rotondo ora, compatto e liscio»; 1951 «perde la sua forma inzuppandosi».
- Infine, il senso di un trascorrere del tempo che o è troppo lontano: 1948 «così lontano / che è perduto alla memoria; per secoli; ma tanta acqua è trascorsa; i passati dolori»; oppure è troppo vuoto sopraffatto da una «corsa affannata e rovinosa», 1951.

Accanto a queste poesie, altre se ne possono indicare in cui Levi comunica la consapevolezza di un cambiamento così

profondo, che coincide anche con il raggiungimento di un affermato status sociale e artistico, ma in molti degli stessi testi Levi manifesta, sempre per metafore e similitudini che coinvolgono il mondo naturale, anche il bisogno di ritornare a una condizione di vita meno complicata, più autentica, proprio come la vita che si svolge nella natura, svelando sentimenti che oscillano tra la nostalgia per un tempo che non è più, come nella poesia del 9 marzo 1951, in cui è forte questo bisogno di autenticità:

Semplice vita, e tu, semplice amore,
semplice senso di cose viventi
portate ancora al mio ristretto cuore
i soli e l'erba ed i silenzi e i venti
e i suoni ed i risvegli ed i momenti
solitari, e la pace, e anche il dolore,
semplice venga: non il falso orrore
degli intrighi dell'ansie e dei tormenti.⁵⁶

(ma si veda pure il testo datato 26 dicembre 1965 che si conclude con il distico esclamativo: «Potessi riavere ancora / il mio ramo alto, all'aurora!»), e una certa irrequietezza di fronte alle incombenze quotidiane, oltre al desiderio di rifugiarsi in un luogo in cui potersi abbandonare ai ritmi della natura:

non più costretto dal gelo
io me ne vado altrove.

Lasciati i titoli e il trespolo
seguo il merlo che si muove
aereo tra le foglie del nespolo.⁵⁷

o ancora esprimendo insofferenza nei confronti di coloro che lo assillavano quotidianamente con le loro richieste, come scrive nella poesia datata 15 dicembre 1972, in cui affida il proprio stanco risentimento alla metafora del campo di grano depredata dai passerì:

Sono un campo di grano in preda ai passeri
voraci alati affamati graziosi
stormi tenaci a riempire, masse
rivolte ai propri vuoti bisognosi.
Versa e riversa in vuoti recipienti
(stomaci vuoti, vuoti cuori e menti
vuote, forme vuote e sentimenti)
arido resto e spoglio e desolato
verdi germogli le capre han brucato.⁵⁸

All'apice di questa scoperta e rivelazione dell'io attraverso
l'immedesimazione con i paesaggi, i luoghi e gli elementi che ne
fanno parte, c'è il testo *Un paese fatto di me stesso*⁵⁹, datato 4
gennaio 1972, in cui paiono ribaltarsi i ruoli all'interno di tale
ricerca, culminante comunque in un rapporto simbiotico tra io e
natura:

Un paese fatto di me stesso
(o piuttosto della mia famiglia)
dove i monti hanno il mio profilo
gli animali la mia forma a timbro
le pecore l'antico belato della voce delle mie zie
e il deserto solitario è divorato
dalla volontà sottile e testarda della capra,
un paese che mi assomiglia
come potrei non amarlo?

Un paese dove certamente
incontrerei il mio doppio
intero o diviso in parti,
dove troverei in molte forme il mio naso
in qualche palma il mio sorriso
nelle strade l'orecchio o il dente
le dita, la pelle, i capelli,
nei rifiuti il mio prepuzio
e dappertutto ripetuto, il mio aspetto,
la mia meccanica ereditaria,
quello che sono se non sono,
come potrei amarlo?

Se anche ci trovassi gli angeli
fatti d'occhi e di fuoco
neppure gli angeli sarebbero altri
nel paese di me stesso.

Mentre l'indagine condotta fino a ora ci ha svelato un io poetico che di volta in volta cerca e trova nella natura gli elementi o le condizioni ideali per rappresentarsi, in questo testo, in cui forse tra Torino e Alassio si potrebbe individuare un luogo geograficamente identificabile, Levi ribalta la prospettiva attraverso un gioco di rimbalzo tra i frammenti di una vita – memoria, fede, famiglia, sentimenti, ideali – e i segmenti di un paesaggio che finisce per prendere le forme dell'io poetico, plasmandosi e confondendosi con quello.

Il tu poetico: la donna

L'immersione simbiotica nel paesaggio naturale si protende anche al di fuori dell'io Levi, coinvolgendo soprattutto le immagini femminili; nel testo più esemplificativo, annotato sull'agenda del 1958, i cui primi versi sono:

Sei tornata a splendere
ma il grembo è una pianura
vasta, i fianchi colline
ondose, le gambe colonne.⁶⁰

Levi accosta la nuova, acquisita sicurezza della compagna – «tu nuova, senza paura» – all'immagine di un corpo femminile espanso in un ampio spazio naturale; è una poesia che riconduce, per i continui rimandi intertestuali a cui Levi ci obbliga, oltre al concetto fondamentale per la sua poetica figurativa di pittura ondosa, anche alla sua personale idea di identità connaturata tra gli italiani e i luoghi di appartenenza, rappresentata attraverso l'immagine allegorica, specular

rispetto a quella della poesia citata, del paesaggio italiano come un sensuale corpo femminile che compare tra le pagine di *Un volto che ci somiglia*:

Siamo tentati di descriverla veramente come una persona [...] con i suoi occhi neri, la nuvola bionda dei suoi lunghi capelli di grano sulle pendici toccate dal vento del mare, i suoi fianchi di spiagge, i suoi gesti arcanamente familiari, i suoi sorrisi d'amore, e l'ombra violetta delle nuvole, il dolore nascosto delle sue solitudini; e la sua giovinezza antichissima, e il turgore dei suoi seni di terra germogliante [...] ⁶¹

Protagoniste di molti versi leviani, attraverso i quali è anche possibile ricostruire il percorso amoroso e sentimentale dell'artista, le figure femminili lo sostengono fortemente in questa idea di identità. ⁶² Si scopre così che, dalle poesie scritte per le diverse compagne che gli si sono avvicinate, emerge una sola immagine di donna, quasi sempre la stessa, idealizzata come suo doppio per il completamento di un'entità perfettibile. Che siano figure reali, come la madre, Vitia, Paola, o mitiche, come Daphne, ad accomunarle è il loro essere rievocate o rappresentate per mezzo di continui paragoni mutuati dal mondo naturale, metafore e similitudini in cui la donna appare come una Venere botticelliana, dea o ninfa, portatrice di un'aria sempre nuova e rigenerante per il poeta; così Vitia disseta il cuore arido del poeta come un'«adorabile / primavera di viole / chiare in un verde pieno» ⁶³ e il suo viso «è una rosa tra i zefiri cresciuta // nei mattini d'aprile» ⁶⁴; o Paola, la cui «fronte / fatta di riccioli, d'aria / bionda, di bosco e di fonte» ⁶⁵, giunge al confino per consolare quelle «arse argille [...] come una pioggia inattesa» e che appare nuda nelle sue «forme serene / di Venere madre» agli occhi del contadino. E ancora per Paola, colta nell'attesa della maternità, scriverà:

Nell'alto mare fluttui di natura
forza liquida, informe
acqua spinta dai venti a notte oscura.

Nascon nei flutti forme
non ancor vive, muta
il corpo sacro di colei che dorme.⁶⁶

Più evidente è la sacra visione della donna amata quando questa è raffigurata nel mito arboreo di Dafne, e ciò si avverte sia quando ne idealizza il possesso:

Il verde vivente del bosco
del sacro, la fronda d'alloro
coglievo con te, Dafni umana
non fuga né pianta, ma amante.

Or l'arsa illusione conosco
che a me rivelava un tesoro
di vita unitaria ed arcana
in donna e in verde, costante.⁶⁷

sia quando dietro vi cela il misterioso e coinvolgente amore che riempie di versi le pagine dell'agenda del 1958: «Sul tronco verde / gonfio di linfa / c'è il viso puro / della mia ninfa»⁶⁸.

All'interno di questa chiarezza e immediatezza di paragoni tra la figura femminile e il mondo naturale si coglie, tuttavia, sul piano della relazione uomo-donna, una volontà di distanziamento tra i due soggetti, che pone la figura femminile su un irraggiungibile piedistallo, pur stilnovisticamente restando ella un'interlocutrice affine e privilegiata.

L'ammirazione nei confronti di tanta vitalità, sicurezza e solidità, in molti testi che hanno per protagonista la donna, è contrassegnata dall'utilizzo di un indistinto e reiterato "tu" a volte interlocutorio, altre evanescente: *Quel che tu sei persona, sangue, donna*⁶⁹, [V. 111]; «Tu balli e ti volgi, varia» [P. 37]; «Pel tuo occhio che raccoglie / delle nubi la vaghezza» [V. 232]; «Ancora questa luce, che sei tu / e tutto quello che è vero, e che nasce / fatta di foglie e uccelli e vento fermo / e del fresco di un sole sotterraneo / e del senso di te, di ogni te possibile» [V. 433];

«te lontana / in un mondo dove vivi / indifferente» [V. 471]; «Sembra talvolta che tu senta qualcosa / ma non è che il velluto della rosa» [V. 472]; «il tuo biondo capo ed il diviso / ondeggiar dei capelli ove son perso / come in un mare d'oro [...] porre / sulla tua rosea bocca i molli baci» [V. 533]; «gentile / [...] come tu ti vesti amore» [V. 593].

In casi più specifici, o è un “tu” distante e lontano: «Là tu stai, sull'arena / del mare» [P. 118]; «Squilla il tuo ritorno / improvviso come la stagione / che porta il verde e l'azzurro» [V. 289]; «Dici vengo non arrivi» [V. 472]; oppure è un tu celato: «mi sembra che ti celi / dietro un'erba» [V. 355]; «In un lichene ti ritrovo, [...] inventa il tuo bel volto» [V. 359]; «Se vedessi ancora il carrubo / come un carrubo / l'olivo come un olivo / (e te come una donna) / sarei giovane d'anni, forse vivo. / Ma in te vedo soltanto te / e ancora te nel carrubo e nell'olivo / un te che è un io e un altro» [V. 455].

Ciò che comunque affiora da questi esempi è che la donna resta un'interlocutrice tenuta a distanza dall'io solitario del poeta. Solo in due testi il tu femminile è da Levi messo a confronto diretto con l'io poetico, attraverso un gioco di rimbalzo a colpi di metafore e similitudini tratte dal mondo naturale, ma in entrambi i casi si tratta di un *match* a sfavore del secondo. Il primo caso appartiene a una poesia del 1935, scritta in occasione dell'ultimo colloquio in carcere con la madre prima della partenza per il confino; qui, il confronto, presentato nelle prime due strofe di sette versi ciascuna, è reso sia dalle contrapposizioni di elementi naturali scelti per identificare da un lato la solidità della figura materna dall'altro l'incertezza del proprio destino, ma è anche messo in evidenza dalla esplicita menzione del Tu all'inizio della prima strofa e di Io nella seconda, interpuntati anche da una virgola forte:

Tu, pianta dai rami aperti,
tu, leggera e fiorita,
non arida pietra, ma bosco,
erba, volante uccello,

acqua corrente, nuvola serena,
ti guardi al mattino allo specchio
mi cerchi negli occhi neri.

Io, sabbia dei deserti
arsa dai venti e rapita
lontano, ad un fosco
orizzonte, zimbello
dell'onde furiose, amara arena,
non giovane non vecchio
attendo i tempi veri.⁷⁰

La seconda poesia, in cui prevale la supremazia del tu femminile, è datata 1959; la protagonista è una figura di donna dominatrice che, per il suo prepotente volere nei confronti del poeta, viene immedesimata ai quattro elementi principali della natura nei versi iniziali di ogni singola quartina: «Tu sei fatta d'acqua / Tu sei fatta d'aria / Tu sei fatta di terra / Tu sei fatta di fuoco». Siamo di fronte a una forza trascinante che esercita il proprio dominio su un'immagine maschile masochisticamente soccombente al volere e al potere di questa donna-natura e che si riduce, a sua volta, negli opposti o, anzi, nei residui degli elementi principali: nebbia, vento, fossa, cenere.

Tu sei fatta d'acqua,
di fiumi, di battesimi:
vuoi che nell'acqua io arda
e mi trasformi in nebbia.

Tu sei fatta d'aria
di voci di voli d'uccelli
vuoi che nell'aria io semini
e spandi il seme al vento.

Tu sei fatta di terra
pel grano, la casa e l'amore
vuoi battezzarmi con la terra
a palate sulla fossa.

Tu sei fatta di fuoco
di calore che illumina
vuoi che sul fuoco io navighi
e non resta che cenere.
Così i quattro elementi
che una fan te con i mondi
di Dio, mischiata confondi
col doppio arido nulla.
Non resta che nebbia vento
la tomba e l'amara cenere.⁷¹

Nonostante la presenza alternante uomo/donna, l'utilizzo reiterato di un Tu tirannico e slegato dai lacci dei sentimenti pone questo testo a distanza rispetto ad altri in cui invece è celebrata la fusione tra la figura femminile e quella maschile, rappresentata dal modello intertestuale degli *Amanti*. Solo nella figura degli amanti, infatti, il divario è superato e il Tu / Io diventano oltremodo Noi: «e amando / in me tu scopri quello che io in te trovo»⁷², simbolo universale dell'amore proteso all'infinito «in tutte le altre cose», come scrive Levi nei versi finali di una poesia:

Mai tu conoscerai la tua presenza
nel sonno, nel crepuscolo nelle ore
segrete, in me, come il respiro come
al bosco il vento tra le fronde, o l'onde
instancabili e vive al grande dorso
del mare: spuma, grazia trascinate.
Così tu stai in questo letto, in me
fin che il giorno s'annunci, con gli squilli
neri ed i nomi astratti degli inutili
altri. Celati in sogno adolescente
soli restiamo invisibili, insieme
congiunti senza limiti e ci amiamo
interi e così veri che poi sempre
ci ritroviamo in tutte le altre cose.⁷³

Infatti, qualsiasi dicotomia è superata quando è l'amore in sé a essere cantato nei versi; in tal caso, la natura è raffigurata nel suo momento aurorale, quando tutto ricomincia e riprende vigore, come l'amore che con stupefazione si rigenera nuovamente in ogni ciclo dell'esistenza: «Oh, se rinasca / giovane e verdeggiante il nuovo amore» [V. 190]; «Dal ciel l'uccello, in un sole di maggio / scende nel bosco verde per amore» [V. 193]; «Così giunge il mattino, e le parole / verdi dei boschi ringraziano il sole» [V. 195]; «Al sole tutto splende [...]. Così amore ti crea e fa belli / i tuoi occhi» [V. 251]; «Un tetto faccia ombra / un gran letto per riposare / un ramo verde che regge / la rosa che vuol sbocciare. / Un vento fresco che sgombra / le nuvole dal sereno» [V. 543].

La stessa impressione erompe con una vena malinconica nel breve testo intitolato semplicemente *Amore*, appuntato da Levi maniacalmente più volte su carta⁷⁴ in un momento in cui forse percepiva la solitudine per l'assenza di un amore (infatti, il testo che Levi scrive qualche giorno prima in occasione del Capodanno 1959 si chiude con l'augurio «Oh, sia l'anno di amore!»⁷⁵):

Se si spegne il sole
Che freddo per l'erba nuova!
Ma più freddo per il mare
e le querce solitarie.

Dove l'erba nuova, il mare e le querce sono evidenti metafore delle età della vita.

Alassio e la Lucania: due opposte prospettive

Al tema del paesaggio e alla costante presenza della natura si connettono, assumendo una evidente centralità, i paesaggi geografici di Alassio e del confino, macro testi all'interno della produzione letteraria e figurativa di Carlo Levi e, in maniera

preponderante, anche in quella in versi. Selezionando e mettendo a confronto le poesie di ambientazione allassina e quelle del confino, emergono differenze rilevanti, che denotano in Levi il modo diverso di pensare il proprio rapporto con il luogo dell'anima, Alassio, e il luogo della scoperta, la Lucania:

Come i luoghi contano, e pesano, nei nostri sentimenti, nel colore delle nostre ore! Non solo i paesi diversi, le civiltà differenti, il clima, il linguaggio; ma i semplici spazi, la dimensione di ciò che sta abitualmente davanti e attorno a noi, la distanza o vicinanza materiale delle cose che cadono sotto lo sguardo, che costringono a un atteggiamento diverso del corpo, ad angoli, a gesti che, a poco a poco, diventano permanenti, e danno forma ai nostri visi, ai nostri movimenti, fino a diventare un elemento fondamentale della persona, un modo del nostro carattere.⁷⁶

In primo luogo, una costante legata alla rappresentazione dei due paesaggi nei versi leviani è la presenza di due coordinate dello spazio: il movimento e la stasi.

In particolare, nei versi ambientati ad Alassio la coordinata dominante è il movimento, per cui le scelte lessicali e i campi semantici più ricorrenti sono: metamorfosi, vita pullulante negli alberi, carrubi-soggetti personificati, luce, rami, foglie, radici come elementi viventi. L'esempio più immediato è tutta la serie di poesie dedicate agli alberi, pubblicate nel Catalogo *Alberi e Narciso*⁷⁷, in cui il rapporto tra poesia e pittura è chiaramente manifesto. Qui il movimento non è inteso a grandi scosse o trasformazioni repentine, ma è percepito nello spazio più limitato del tronco di carrubo decomposto, come presenza di vita che pullula anche dove apparentemente c'è la morte, e in cui l'agonia è sofferenza pulsante che si avverte come un'ultima fiera forma di attaccamento all'esistenza:⁷⁸ «Ritorno a questi tronchi / contorti, rovesciati / dal vento, pieni di antiche / ferite [...] dove vivono funghi / e insetti, erbe e licheni / e gli uccelli nei nidi, / e gli squarci del legno / rossi di sangue vegetale / simulano altre forme / costellate di occhi.» [V. 389]; «L'albero sradicato / continua la caduta / nel quadro, come un lampo, /

precipizio arborescente» [V. 390]; «Ancora l'albero, grigio / sotto l'incerta luna / con i due rami come corna / e gli intrecci inutili dei rami / spogliati di tutte le foglie» [V. 391]; «Il legno marcito, ossidato, / annerito, coperto di spore / di funghi di fogli morte / macerate, di bocche artificiali / d'occhi infossati e imprevisi, / le geometrie vegetali / stravolte in gesti feroci di bestia / selvatica e dolente / [...] la tormentosa molestia / dell'insetto penetrato / tra le fibre pazienti e contorte» [V. 394]; «Alberi, forme ormai d'una caduta, / d'una perdita, d'un capovolgimento / del mutarsi del tempo rovesciato / nel fare (od aver fatto) non nell'essere» [V. 397].

A quelle pubblicate nel *Catalogo* si aggiungono anche due poesie dedicate ai carrubi lasciate in forma di appunti. Nella prima, *Abbandonato alle formiche*,⁷⁹ la vitalità del carrubo è ben resa dalla presenza di un asinetto che segue il primo verso, «alle muffe delle cortecce / agli insetti ai licheni», nonostante il soggetto sia un tronco che «sta passivo», ma dalla cui radice sale una «liquida vita»; la seconda, «Amore, umida vita / dei licheni sui rami morti», celebra il sentimento amoroso lì «dove tutto è in ogni cosa / presente e infinitamente possibile».

In casi più specifici è invece la presenza dell'acqua, elemento vitale e trascinate, a fungere da forza dinamica all'interno del testo: lo abbiamo già rilevato in *La frana mi spinse dal fianco* e in *Come una foglia caduta dal verde* ma lo si nota pure in *Un'acqua ci ricopre traboccata*⁸⁰ del 1957, in cui si accumulano le immagini della metamorfosi implacabile di un paesaggio dapprima allagato ove, tuttavia, repentina, l'arsura estiva insegue l'acqua – «E l'acqua fugge quel caldo chiaro» – fino a perdersi in polvere a «coprire il deserto».

L'impatto con le poesie del confino produce, invece, effetti sostanzialmente contrari: qui è la coordinata della stasi a dominare per cui ricorrono scelte lessicali come immobilità, presente senza storia, morte, aridità, fango. La percezione di staticità è predominante anche nelle poesie scritte in prigione, il luogo dell'ozio forzato, in cui la fissità delle cose e del tempo spesso collima e si confonde con un'apparenza di movimento

che è invece ripetizione. È il moto ipnotico che per Levi assorbe la coscienza nell'assenza di azione libera. Numerose sono le esemplificazioni tra i versi: «non m'arresto un sol momento / cammino avanti e indietro. / A questo uguale metro quasi quasi m'addormento.» [P. 10]; «Passano l'ore prive / d'azione, uguali» [P. 11]; «Fissati si vive al passato / privi di vita presente / [...]. Meccanicamente imparato / ripete suo gesto e non sente» [P. 12]; «L'uguaglianza delle cose / toglie ad esse ogni sapore: / quello che si ripete / non conosce le rose. / Giorni e notti, ore ed ore / riportan forme consuete: / tutto è così regolare / che non ha proprio colore» [P. 14]; «Scandisco ai passi il ritmo dei pensieri / quattro per due e tredici per tre» [P. 20]; «son gli uguali uniformi ritornelli / di queste strofe per prudenza corte / [...] che non potrei, se non avessi prima / trovato del tempo il libero uso, / trovar suo ritmo al nuovo batter d'ali» [P. 21]; «questa triste ripetizione» [P. 41]; «tempo non tempo / luogo non luogo / se qui mi attempo / nel nulla affogo» [P. 54].

Ma, anche quando giunge al confino, lì dove potrebbe spezzarsi quella catena soffocante, nel trovarsi a confronto con quest'altra porzione di mondo, che gli si rivela piuttosto come una realtà sconvolgente, Levi si arresta, come già sostiene la De Donato a proposito del romanzo, di fronte al vuoto di un paesaggio:

magmatico e informe, di una estensione illimitata e indefinita, arida e sconsolata, senza ombra di abbandono idillico, senza mai suggestioni pittoresche.⁸¹

Il disorientamento provato da Levi in questo paesaggio così fuori dal tempo e dalla storia è rappresentato in modo ambivalente nei versi, ma sostanzialmente sempre rivolto a far trapelare l'idea di una dimensione statica del tempo e dello spazio. Sono versi che denotano l'immutabile ripetitività di una natura chiusa nella sua ciclicità senza variazioni.⁸² Tra i più vividi i versi in isocolo potenziati dall'ossimoro «aridità assoluta / aridità bagnata»⁸³ (ma altrettanto significativi lo sono i versi:

«Speranza non c'è perché mai / questa tua vita non varia» [P. 72]; «Ma per questi infelici / [...] in abito festivo / ripetendo il percorso» [P. 75]; «non conosci altri tempi che le attese / del niente, [...] e mai non muti panni» [P. 85]; «immobili tempi morti» [P. 90]; «Ripetersi dei giorni da un passato / eterno in fermi aspetti» [P. 93]; «i monti uguali, fissi / sotto le antiche some» [P. 95]; «degli orizzonti uguali / al sole e al vento» [P. 101]; «uguale a prima, uguale a poi / in suo prosastico imperio / un sole terribilmente serio / sta sul folle acquatico aprile» [P. 115]).

A questi poi si alternano immagini dalla fortissima carica simbolica a indicare, oltre a «un senso di rovina e di morte, di consunzione ossificata della materia»⁸⁴, anche il vuoto di un'assenza intesa non come qualcosa che in quei luoghi manca, ma come potenza soffocata che fatica a venir fuori, come sottolineano le numerose negazioni presenti nei versi: «ma non si leva il canto» [P. 78]; «il suono arido per la campagna / si sparge senza risonanze» [P. 79]; «desolazione / cui tutto manca» [P. 81]; «tace al vento arido Aliano / precipizio senza rupi / sacrificio senza lume / purgatorio senza l'angelo» [P. 83]; «D'assenza è fatta la pace / di privazione il riposo» [P. 88]; «Vuoto silenzio tiene / l'arsa terra corrosa» [P. 95]; «il silenzio non favorisce / esami di coscienza. // Informe, muto ingombro / lega i pensieri e le ali: [...] finisce / la vita in immobile assenza: / solitudine impedisce / esami di coscienza» [P. 96].

Anche nella memoria breve, quando Levi ripenserà, durante il viaggio di ritorno, all'esperienza del confino, rievocherà quei luoghi nella poesia *Ancona*, scritta durante una sosta nella città, e li racchiuderà nell'immagine ossimorica del «mare / eternamente fermo in onde uguali», proponendo ancora una volta, quindi, un elemento del paesaggio fuso in parola e in immagine.

Da questa analisi dei testi alassini e lucani, emerge come Levi percepisca il paesaggio in maniera dinamica, fisica, oltre che emotiva e cerchi nei luoghi non la semplice prospettiva di

osservazione, ma l'occasione per farsi parte dell'ambiente, al quale si assimila per riscoprire se stesso.

E, tuttavia, appare chiaro come quella percezione si differenzi ancora una volta nei due paesaggi. Nei testi allassini questa immedesimazione risulta molto più diretta e spontanea e la prospettiva privilegiata è tutta interna al paesaggio; il poeta vi è immerso, ne avverte i minimi movimenti e cambiamenti, tanto che quei luoghi così circoscritti gli appaiono piuttosto come il contesto vitale all'interno del quale può trovare il punto in cui acquattarsi, farsi foglia, radice, lichene, insetto, quel carrubo, idealizzato come riflesso della sua stessa metamorfosi: «Ancora l'albero, grigio / [...] l'ultimo prestigio / di un corpo vecchio che aduna / soltanto ricordi [...] / è la forma delle spente voglie».⁸⁵

Sostanzialmente opposta è, invece, la percezione del paesaggio lucano. Se lì è contesto, punto di osservazione interno, qui la prospettiva è quella più distante della visione: cielo, colline, burroni, vento, campi sono gli elementi principali su cui spazia uno sguardo perplesso e smarrito, alla ricerca di un punto di incontro felice, che però Levi non pare trovare in quell'«Eternità vuota»⁸⁶:

Cieli ignoti, terre amare
uguali d'ognintorno
anno del tempo che appare
un solo immutevole giorno.

Non fronda d'olivo né pianta
svaria l'oscura attesa
antica: l'uccello che canta
cade come una sorpresa

nell'immensità ferma:
vanga e sudore danno
a questa argilla inferma
come il passato, un altro anno.⁸⁷

E si veda anche:

Dalle nuvole fosche
scende la pioggia e il tedio:
lungo dura l'assedio
ozioso nell'impero
del niente e delle mosche.
Sono arrivato al punto lontano
d'indifferenza, come il paesaggio
che d'ognintorno è ugualmente giallo.⁸⁸

Il dovere dei tempi

Il paesaggio per Levi è anche un bene culturale comune da difendere dalla mano distruttrice dell'uomo,⁸⁹ e nella dinamica dell'intertestualità leviana il tema del paesaggio da preservare è, oltre che intervento politico, anche testo poetico. Nella poesia intitolata *Il cielo è un altro*, scritta nel febbraio 1960 in occasione degli esperimenti nucleari della Francia nel deserto del Sahara, Levi dice in un verso «a Reggane / la bomba ha sporcato il deserto», pensando a una natura che, pure se arida e senza vita, è violata dall'uomo. In *Non il vento del mattino* del 1962, in cui ancora è la mano dell'uomo, «la roncola e la mano / d'un operaio furtiva e lesta» a distruggere la «verde Roma» e la sua «verde memoria», Levi intuisce che l'abbattimento del verde equivale all'annientamento della storia, di un paesaggio naturale, depositario anche della memoria culturale di un luogo.⁹⁰ Anche la guerra in Vietnam e la distruzione delle sue foreste, bene comune, «verde del mondo»,⁹¹ offrono a Levi l'occasione per riflettere sul rapporto perfetto tra l'uomo e la natura e sull'irrazionalità del gesto umano che la distrugge, i terribili bombardamenti al napalm.⁹²

Un'ulteriore testimonianza dell'attenzione di Levi all'ambiente si trova anche in alcuni versi scritti, su una busta da lettere, dopo una visita a un conoscente in una clinica privata romana; si immagina Levi in quell'ambiente asettico osservare,

riflettere e scrivere d'impulso sull'assurdità di un presente alienato, che preferisca fabbricare con macchine i «climi d'ossigeno» e permetta che vengano soppressi «gli alberi» come la memoria dimenticata degli antenati, lasciati solo come residuo o inutile ornamento da giardino.⁹³ È innegabile che in Levi poeta, pure nell'ambito limitato alla dimensione paesistica, tenti e realizzi, insieme alla parola e all'immagine, una chiara e conseguente azione politica che conferma la circolarità del suo dettato etico come dovere dei tempi.

Note

¹ Su questo aspetto si veda il Catalogo C. LEVI, *Paesaggi 1926-1974*, Roma, Meridiana Libri-Donzelli, 2001, e in particolare il saggio introduttivo di P. VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, pp. 9-24.

² C. LEVI, *Il paese di Einaudi*, in *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato, intr. di M.L. Lombardi Satriani, Roma, Donzelli, 2000, p. 99.

³ Resta molto indicativo l'appellativo *Torinese del Sud*, scelto da G. De Donato e S. D'Amaro, autori della biografia leviana, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

⁴ C. LEVI, *Il paese di Einaudi*, p. 99.

⁵ C. LEVI, *Il Piemonte e i piemontesi*, in *Le mille patrie*, pp. 71-72.

⁶ Ivi, p. 72. Il corsivo dell'ultima frase è mio.

⁷ C. LEVI, *L'arte e gli italiani*, in *Le mille patrie*, p. 30.

⁸ *Ibidem*.

⁹ L'articolo apparve con il titolo *Where art is Life* sul numero del 4 aprile 1955, ma fu scritto nel dicembre 1954.

¹⁰ C. LEVI, *L'arte e gli italiani*, p. 34.

¹¹ Ivi, p. 30.

¹² Ivi, p. 23.

¹³ C. LEVI, *L'arte e gli italiani*, p. 31.

¹⁴ C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, e/o, Roma 2000.

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ Si rimanda ai saggi di P. VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, e di G. DE DONATO, *Le «immagini» del tempo e dello spazio nel Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicati nel Catalogo C. LEVI, *Paesaggi 1926-1974*.

¹⁷ Si rimanda all'accurato studio di R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Olschki, 2004.

¹⁸ Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 227: «Il paesaggio è [...] un fenomeno [che] riguarda la Natura e rappresenta dunque un riconoscimento della stessa, ma ancor più un'affermazione del soggetto che, costituendo paesaggi, scopre nel contempo la propria identità.»

¹⁹ C. LEVI, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, a cura di M.A. Grignani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 106.

²⁰ Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, p. 11.

²¹ C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009, p. 82. D'ora in avanti in nota citeremo solo il titolo della raccolta *Poesie o Versi*, e il numero di pagina in cui compare la poesia. Nel corpo del testo, invece, nel caso in cui più versi vengano citati uno di seguito all'altro, si indicheranno accanto a ciascun verso l'iniziale del titolo, P. o V. e il numero di pagina.

²² C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Roma, Donzelli, 2008, p. 10.

²³ Nel secondo periodo di prigionia, trascorso in parte a Torino e in parte nel carcere romano di Regina Coeli, lo spazio delle inferriate e la porzione di cielo che consentono di vedere sono simbolicamente rappresentate attraverso i limitati movimenti astrali che in quella cornice Levi può osservare: «s'allarga il cielo e il suo felice lume» (P. 46); «e forse azzurro / è il cielo e rosa / e forse brilla già la prima stella» (P. 55); «immobil cielo bruno» (P. 58); «Venere prima stella / di te manca il tramonto» (P. 59); «Scamperò da questa cella / rivedrò la prima stella» (P. 66).

²⁴ *Poesie*, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 54.

²⁸ Ivi, p. 57.

²⁹ Ivi, p. 55.

³⁰ *Poesie*, p. 64.

³¹ Ivi, p. 64.

³² Ivi, p. 66.

³³ Nella lettera alla madre del 5 agosto 1935 così scrive: «Ecco finalmente un cielo intero sopra di me, con una esile falce di luna, e la Via Lattea che pare un fumo bianco».

³⁴ *Poesie*, p. 69.

³⁵ Per la problematica relativa al campo semantico arsura/aridità cfr. M.A. Grignani, *L'invenzione della verità*, pp. XXII-XXVI.

³⁶ *Poesie*, p. 69.

³⁷ Ivi, p. 94.

³⁸ *Ibidem*. Si vedano anche i versi: «Là tu stai, sull'arena del mare, come una dea / gentile e fiorita nel verde [...]», in *Poesie*, p. 118.

³⁹ Il libro è pubblicato ora in C. Levi, *Poesie*. Per una storia del dattiloscritto si rimanda alla *Nota ai testi*, a cura di G. Raffaele, presente sulla stessa edizione.

⁴⁰ *Poesie*, p. 129.

⁴¹ Ivi, p. 127.

⁴² *Poesie*, p. 131. La poesia, in un appunto del 7 agosto 1968, verrà indicata da Levi come il *discrimen* fra il prima e il dopo della sua esperienza artistica: «chiamavo gesti, conchiglie femminili, rocce ateggiate, quella grafia ondosu, quel geroglifico senza fine che mi pareva fosse la prima forma della mia pittura, e della pittura. [...] Quella qualità sensuale e materna che mi pareva non avesse luogo né senso in quella terra senza Eros, lasciava posto al racconto, all'aridità della prosa, al colore della terra» (C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di M.P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, p. 13).

⁴³ *Poesie*, p. 132.

⁴⁴ Si vedano le poesie *Conchiglia di donne morte*, *Le cose sono innanzi a te, non vedi*, *Vanno per ozio le parole ai luoghi*, *Nel chiuso studio riposa*, presenti su *Versi* alle pp. 117-120.

⁴⁵ *Versi*, p. 121.

⁴⁶ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 198.

⁴⁷ G. DE DONATO, *Le «immagini» del tempo e dello spazio nel Cristo si è fermato a Eboli*, p. 44.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Poesie*, p. 137.

⁵⁰ Anche i dipinti di questo periodo, per lo più nature morte, riflettono una quiete apparente.

⁵¹ *Poesie*, p. 141. Da questo punto di vista molto densa è anche la poesia *Un nuovo sole, azzurro* (P. 140) in cui Levi rievoca l'eccidio di Trespiano.

⁵² *Versi*, p. 125.

⁵³ *Ivi*, p. 148.

⁵⁴ Distinguiamo i singoli gruppi di versi facendoli precedere dalla data del testo a cui appartengono, 1948 per *La frana mi spinse dal fianco* e 1951 per *Come una foglia caduta dal verde*.

⁵⁵ Nella prima stesura Levi scrive: «La frana mi tolse dal grembo».

⁵⁶ *Versi*, p. 147.

⁵⁷ *Ivi*, p. 474.

⁵⁸ *Ivi*, p. 480.

⁵⁹ *Ivi*, p. 455.

⁶⁰ *Ivi*, p. 254.

⁶¹ C. LEVI, *Un volto che ci somiglia*, p. 19.

⁶² Significativo l'episodio citato da G. Sacerdoti nella *Prefazione* dell'edizione *Versi*, p. 23: «Affiora un ricordo pertinente: commentando un paesaggio della campagna di Alassio ancora fresco di pittura, notai che il quadro aveva i colori di Luisa Orioli. La quale sorrise, molto compiaciuta di questa osservazione, tanto più quando Levi precisò che *tutti* i paesaggi che andava dipingendo erano *il ritratto* della giovane amica.»

⁶³ *Versi*, p. 534.

⁶⁴ *Ivi*, p. 106.

⁶⁵ *Poesie*, p. 37.

⁶⁶ *Ivi*, p. 222.

⁶⁷ *Ivi*, p. 252.

⁶⁸ *Versi*, p. 236.

⁶⁹ D'ora in poi, nel caso in cui si devono riportare più esempi di versi, per evitare ripetuti rimandi in nota, si indicherà, alla fine del verso tra parentesi quadre, l'iniziale dell'edizione su cui compare la poesia – *P / Poesie*; *V / Versi* – e il numero di pagina corrispondente.

⁷⁰ *Poesie*, p. 61.

⁷¹ *Versi*, p. 266.

⁷² *Ivi*, p. 195.

⁷³ *Ivi*, p. 288.

⁷⁴ Infatti, ne esistono uno o più testimoni, sia ms che ds, in ognuno dei fondi leviani. Cfr. *ibidem* l'apparato critico riportato in calce al testo.

⁷⁵ *Versi*, p. 258.

⁷⁶ C. LEVI, *Le finestre*, in *Le mille patrie*, p. 51.

⁷⁷ C. LEVI, *Alberi e Narciso (Paesaggi di Alassio)*, Roma, La Nuova Pesa, 1968.

⁷⁸ Questa immagine tutta leviana della Liguria appare come pensiero dominante anche negli scritti in prosa; riportiamo un brano dell'articolo *Agosto in Liguria*, pubblicato in C. LEVI, *Le mille patrie*, p. 123: «Pare davvero qui che pietre e alberi, tutti nascondano, sotto le dure scorze, degli esseri remoti, e ne abbiano in qualche modo la forma: dèi campestri e rupestri, sparsi dappertutto, celati nel sasso e nelle cortecce. Le rocce sono figurate, gesti immobili: il grigio variegato dal verde, dal violetto, dal bruno, dall'azzurro dei licheni. Così i tronchi, atteggiati in antichi compianti (tronchi d'albero o uomo?): neri, rosati, maculati, variegati; i rami come braccia, impietrite e abbandonate nel sole. Ho passato tante ore, per anni, a dipingere i carrubi, che li conosco non meno forse di quanto li conosca il contadino. Questi alberi di Liguria [...] sono delle grida trattenute, degli atti fissati, in un attimo unico, per sempre.»

⁷⁹ *Versi*, p. 413.

⁸⁰ *Ivi*, p. 185.

⁸¹ G. DE DONATO, *Le «immagini» del tempo e dello spazio nel Cristo* si è fermato a Eboli, p. 40.

⁸² Citiamo dal *Cristo*, p. 184: «Il mutarsi dei giorni era un semplice variare di nuvole e di sole: il nuovo anno giaceva immobile, come un tronco addormentato.»

⁸³ *Poesie*, p. 101.

⁸⁴ G. DE DONATO, *Le «immagini» del tempo e dello spazio nel Cristo* si è fermato a Eboli, p. 42.

⁸⁵ *Versi*, p. 391.

⁸⁶ A proposito del romanzo, De Donato sostiene che: «La dimensione spaziale, come quella temporale, risulta sempre irrelata dal lavoro e dalla presenza umana in generale: una particolare angolazione prospettica vieta all'autore di recepire lo spazio, altro che come dimensione vuota, fatta di *assenze*, o per contrasto di improvvise e magiche apparizioni. [...] Il punto di osservazione è quasi generalmente levato, in modo che si vanifichino tutti i punti di

eventuale relazione con una realtà quotidiana e terrestre», in G. DE DONATO, *Le «immagini» del tempo e dello spazio nel Cristo* si è fermato a Eboli, p. 41.

⁸⁷ *Poesie*, p. 109.

⁸⁸ Ivi, p. 120.

⁸⁹ Dal dopoguerra in poi, Levi, come intellettuale e come politico, si è sempre battuto attivamente per la difesa dell'ambiente: nel 1945 è nominato presidente della Commissione urbanistica e edilizia del Comitato per la ricostruzione di Firenze; nel 1962 firma "l'Appello dei 12" contro il proliferare delle armi atomiche; a ottobre e a novembre del 1966 tiene due vibranti discorsi al Senato sulla speculazione edilizia di Agrigento e sull'alluvione di Firenze, nei quali insiste sulla necessità di impostare diversamente la politica culturale italiana, affrancandola da ogni burocratismo. I discorsi compaiono alle pagine 139 e 157 della raccolta C. LEVI, *Discorsi parlamentari*, con un saggio di M. Isnenghi, Bologna, il Mulino, 2003.

⁹⁰ Cfr. anche la poesia *Così comincia la storia*, in *Versi*, p. 558.

⁹¹ Ivi, p. 465.

⁹² Sull'agendina del 1965 Levi scrive una riflessione che accomuna gli esperimenti nucleari francesi con i bombardamenti sul Vietnam: la bomba francese ha una Raison, un piano razionale (che pretende di essere storico, anche se anacronistico). Le bombe sul Vietnam non hanno ragione. Un ragazzo cammina piccolo in una risaia, [...] e per lui tutto è semplice identità con l'erba, e la bomba al napalm lo brucia.

⁹³ *Versi*, p. 414.

«I mostri delle favole». Scritti da e su Alassio

Alberto Beniscelli

Per me, nato ad Alassio, la presenza di Carlo Levi era un evento previsto che si rinnovava di estate in estate attraverso la sua ricomparsa sulla spiaggia, o i racconti degli amici più intimi, o gli incontri casuali con i nipoti nelle stanze della vecchia biblioteca. Anche per questo, forse, e per una conoscenza diretta – fortemente mia voglio dire – degli spazi marini e collinari che Levi descriveva e dipingeva, non ho mai studiato a fondo gli scritti leviani da e su Alassio. Si è trattato forse di una difesa delle mie memorie personali, o più probabilmente di una resistenza a prendere in esame materiali narrativi e poetici che, riletti da me, potevano inclinare verso una sorta di non voluta *pietas* locale. Per convincermi a farlo, c'è voluta l'insistenza di Silvana Ghiazza, ma soprattutto la donazione alla città di un ricco fondo leviano, le cui carte sono ora descritte nell'*Inventario* curato da Luca Beltrami.¹ E qui, promettendovi di non ricorrere più a riferimenti personali nel corso della mia esposizione, voglio anticipare un'impressione ricavata dopo questa lettura a lungo ritardata. Sia pure all'interno di una produzione letteraria (e pittorica) che torna circolarmente sui temi prescelti, che li verifica e li varia in rapporto ai diversi luoghi geografici e sentimentali dello scrittore e ai tempi biografici e politici della sua esistenza, il nucleo che si viene formando attorno alla natura, alle memorie, alle riflessioni alassine ha una sua compattezza. Beninteso, Alassio non è il luogo che si possa riconoscere in un'opera capitale di Levi. Non possiede la responsabilità di Aliano in *Cristo si è fermato a Eboli* e di Firenze e Roma ne *L'Orologio*, con i complessi segmenti intertestuali che Maria Antonietta Grignani ha documentato per il *Cristo*, o con le forti ricadute politiche che quei romanzi, o saggi, o autobiografie che dir si vogliono, contengono.² Non dà vita, insomma, Alassio, a un libro: anche

se gemina, lo diremo, un progetto di libro. Ciononostante, il luogo conserva e alimenta per Levi, durante l'arco della sua vita, una ragione, una storia, resistenti appunto; produce impressioni e riflessioni che da esso prendono avvio e si allargano verso altre esperienze, per tornarvi, arricchiti. Ma procedo con ordine.

«Il caldo di Roma si è fatto terribile e un desiderio infantile dell'odore di terra bruciata e di erbe selvatiche di Alassio mi ha preso, di Alassio che è mia madre». ³ L'affermazione, contenuta in una lettera del 10 agosto 1966, inviata da Roma a Linuccia Saba ma non inclusa nella raccolta *Carissimo Puck*, individua esplicitamente la funzione "materna" assegnata alla natura ligure-ponentina. Quanto la figura della Madre conti nella formazione e nella scrittura leviane si sa. La sua, di madre, descritta e ritratta più volte. Ma la Madre quale immagine che, quando agisce, rinvia per tutti a un *primum* memoriale-temporale. «Sono ricordi lontani [...] e mi pareva allora che la signora Amelia [...] appartenesse con una grazia arcanamente salvata e accresciuta negli anni, al mondo misterioso e chiuso che è prima di noi» ⁴ sta scritto, ad esempio, nel *Ricordo di una madre esemplare*, di Amelia Rosselli. Nel percorso a ritroso, l'evocazione dello spazio delle Madri coincide con quello dell'infanzia. E a conferma del nesso, nella lettera appena citata scritta nel giorno di San Lorenzo leggiamo:

[...] questa notte dovrebbero cadere le stelle, io le guarderò tra gli alberi romani ma il cielo è coperto e se non viene un vento non vedrò nulla. Non so perché questo spettacolo mi è caro, forse perché lo guardavo anche da bambino nel cielo limpido di Alassio e pensavo a vaghissimi desideri, che le cameriere del tempo dell'infanzia sussurravano, legati alle cadute delle stelle.

Il processo di leopardiana «ricordanza» delle prime sensazioni, con relativa *koiné* idillica – nella lettera immediatamente successiva, finalmente scritta da Alassio, c'è l'annotazione: «il mare si è fatto calmo e liscio, [...], le stelle sono fulgidissime e un incanto estivo e fermo sta nelle cose» ⁵, tornerà di nuovo in un altro "notturno" dell'aprile 1970, ancora

una volta alassino, di pochi anni precedente il congedo pasoliniano dagli incorrotti segni luminosi delle lucciole:

[...] ieri sera uscendo in giardino ho visto le prime lucciole: erano due dapprima, oscillanti con i loro lumi alterni tra le siepi e poi altre più lontane nel nero dei bambù. Perché le lucciole, come la prima neve che cade o le stelle cadenti di agosto, mi sembrano così importanti e rallegrano il cuore e lo riportano ad una infanzia sconfinata; le prendevo bambino felice come se prendessi tutta la luce del mondo, le mettevo in un bicchiere e portavo il bicchiere rovesciato sul marmo del comodino e mi addormentavo a quella luce col senso di tutte le future possibili grandezze della grazia dell'elezione che mi pareva mi avrebbe accompagnato per sempre.⁶

Quasi a chiudere un primo cerchio, il più intimo, è proprio sul filo di una memoria radicata nell'amato scenario che tocca a sua madre, Annetta Treves, essere vista «fanciulla»:

[...] era il mare di Alassio, il più mite e infantile, caro al cuore e alle abitudini dei torinesi. Su questa spiaggia, dove infiniti bambini hanno costruito castelli e raccolto conchiglie, giù usava venire, alla fine del secolo, mia madre fanciulla.⁷

Nella prospettiva di un *gremium naturae* protettivo e benefico – dove il figlio di allora può persino riconoscersi nella figura paterna, collocandosi insomma su un altro asse, problematico rispetto a quello della *naiveté* materna, lui, padre senza figli: «come capisco ora mio Padre! [...] Il suo piacere era stare qui solo, anche quando era freddo inverno; e gli bastava un albero, una roccia a colmargli l'animo»⁸ – sono molte le indicazioni che provengono dal fitto carteggio tra Carlo e Linuccia. «Che fai nella tua Alassio? Cerco tanto di immaginarlo». «Sono contenta che Alassio ti faccia bene». E di rimando, Carlo: «ti scrivo dal molo; mentre le barche passano silenziose nell'acqua immobile verde e rosata del tramonto, e dalla pietra esce un tepore che pareva ormai impossibile e dimenticato»; e ancora, con nuova riemersione dell'impronta

“paterna”, o patriarcale: «la casa mi sembrava benedetta, ho mangiato il minestrone che era rimasto in cucina e ho sentito che non avrei voluto partire mai più». ⁹ Quanto poi anche l’operazione pittorica dipendesse, in origine, dalla spinta di un accogliente luogo nativo lo si ricava per antifrasi da una lettera che Levi aveva inviato alla madre il 5 agosto 1935, appena giunto al confino: «Non so ancora come potrò dipingere questo paesaggio così serio e grave, che è esattamente l’opposto della varietà colorata e felice di Alassio». ¹⁰ Sito materno anche per la pittura, dunque, come – suggerirà lo stesso Carlo – la Provenza fu per Cezanne, e Antibes per Picasso.

Certo, al mondo alassino appartiene anche altro. Nel corso del tempo, la casa collinare sarà sede di discussioni con giovani allievi – la cosiddetta *Scuola di Alassio* – che riconoscevano in Levi un punto di riferimento artistico e politico. ¹¹ In essa si ripetono le frequentazioni di intellettuali d’assoluto rilievo, primo tra tutti Italo Calvino, che giungeva con cadenze annuali. E Carlo vi dipinge la maggior parte dei quadri, scrive articoli, rivede le stesure dei testi, fino alla decifrazione della scrittura del *Quaderno a cancelli*, iniziata là nell’estate del 1973. ¹² Ma è chiaro che per uno scrittore che, diversamente da Montale, non avverte il minaccioso segnale della fine dell’infanzia, non coglie la drammatica rottura con la fase aurorale ma ingannevole dell’esistenza, e viceversa assume quel nodo *maternel* come privilegiata chiave d’accesso all’interpretazione del mondo, la rilettura degli emblemi naturali che lo custodiscono e lo rappresentano resta essenziale. I testi poetici, narrativi (e pittorici) che prendono vita dal paesaggio di Alassio ne sono la documentazione.

Credo che se ci si trattiene nell’ambito della scrittura le offerte più significative siano espresse in un blocco di brevi racconti, stesi sotto forma di articoli destinati a essere pubblicati sulla torinese “La Nuova Stampa”, poi “La Stampa”, in un arco temporale che va dal 1954 al 1961. Gli spunti per le singole prose sono forniti da piccoli eventi quotidiani che si ripetevano, con minime variazioni, di estate in estate, secondo

l'«antichissimo», «non modificabile», «rituale alassino».¹³ Il risveglio mattutino, l'avvertimento dei «rumori naturali» – «quelli che ci riconducono, in quella soglia del giorno, alla soglia della vita, che richiamano abitudini e comunità perdute nella memoria, che ricordano l'infanzia e la Madre», conferma ancora Levi ne *Il lavoro di Alassio* –, poi la discesa alla spiaggia lungo il sentiero delle formiche, i giochi di sabbia, le gite in barca, la risalita al bosco familiare. Ma le occasioni consuete si dilatano in una costruzione insieme narrativa e meditativa di un qualche impegno.

Il brano, intitolato *I mostri delle favole*, scritto il 26 ottobre e pubblicato il 9 novembre del 1954,¹⁴ racconta di un'avventura marina in cerca di pesca: «ci si volse al grande mare aperto, di là dalle rotte delle navi, sempre più lontano». Un primo incontro, quel giorno, solo in parte «miracoloso», avviene con un «grande dentice» che compare all'improvviso dagli abissi, mentre il mare «bolliva alzato dal grecale». La fatica di catturare la preda con il «salario» viene da Levi commentata e rovesciata in chiave parodica, rispetto all'ovvia fonte letteraria:

E qui cominciò una specie di versione italiana e neorealista del dramma hemingwayano del *Vecchio e il mare*. Là la tragedia consisteva nell'impossibilità di portare a riva il grande pesce mitologico; qui, in termini appunto di neorealismo, nell'impossibilità di trovare nelle nostre case una pentola, una pesciera, dove potesse entrarvi per intero per esservi cotto.

Ma non è la clausola ironica, l'abbassamento del registro stilistico, col relativo ribaltamento delle prospettive – dal tragico al comico, o all'eroicomico – l'obiettivo finale dello scrittore. Il tema alla Hemingway della sfida continua infatti a funzionare. Nei suoi aspetti “avventurosi”, con la descrizione della barca, delle attrezzature di bordo («fucili, balestre e arpioni» compresi), delle fatiche, dei rischi, del desiderio del viaggio per mare:

[...] ogni giorno si partiva in caccia, spinti da una sorta di primitiva frenesia. Avevamo imparato a guardare sotto i relitti, dove sta nascosto, all'ombra, il pesce pamparo; a indirizzare le rotte seguendo il volo dei gabbiani e delle rondini marine; a scoprire le anatre selvatiche che si riposano sull'acqua, e il pulcinella di mare; a sorprendere ogni impercettibile segno, fino al circolo dell'orizzonte.

E anche negli aspetti propri dell'appuntamento narrativo della «caccia», appunto. «Un giorno, in mezzo al mare, i miei amici arpionarono un grande delfino, e legato lo issarono a pendere all'albero. Il sangue del delfino si era sparso nell'acqua; attirato dal suo odore arrivò, chissà di dove, il pescecane, e cominciò, con la sua pinna triangolare, a girare intorno alla barca; finché vi passò sotto, e fu arpionato, e appeso anche lui all'albero della vela». È su questo piano della narrazione, più che su quello della domestica parodia delle pentole introvabili, che si nota però lo scarto rispetto al *Vecchio e il mare*. Nessuna inclinazione della misura epica verso i segni contrari dell'agguato improvviso, del destino, del dolore – i pesci vengono issati come trofei, e così resteranno –, quanto invece verso lo stupore di un'apparizione che sposta la significazione mitologica dall'ambito del tragico a quello del fantastico:

Quando arrivarono finalmente i giorni della calma, e il mare si spianò, e le nuvole bianche andarono oziando pel cielo azzurro, il mondo marino si aprì, senza confini, davanti al «Barracuda», e dagli abissi del tempo risalirono i mostri.

«Il favoloso regno dei mostri», dunque. «L'arcaica irridescenza» del dentice. Il misterioso «ricordo arcaico» della tartaruga marina, simile a una roccia e, una volta rovesciata, a un'aquila, sparviero, pappagallo, serpente; poi, a un primitivo strumento musicale, o «all'agnello in braccio all'uomo della statua di Picasso, col lungo collo proteso e il muso arcaico».¹⁵ L'arcaicità delle trasformazioni, che rinvia a un tempo primo rispetto al tempo degli uomini, dunque, agli «abissi» del mare come profondità temporali. Di ciò si tornerà a dire, mentre non

resta che sottolineare con forza l'incidenza, qui come altrove, delle suggestioni offerte dalla statuaria e dalla pittura picassiana. Ma di questa fantasia va ancora evidenziato un elemento, poiché l'ultima immagine dell'inseguimento è offerta dai «grandi dorsi mostruosi dei capodogli».

Va da sé che l'incontro con la balena – oggetto di una «continuazione», *La balena di Alassio*, pubblicata su “La Stampa” del 24 settembre 1958, al modo di un dittico marino, sia pure completato a distanza di anni –¹⁶ è argomento che mette in moto il ricordo di libri capitali. Col secondo racconto si è ritornati in mare, si incontrano le barche dei pescatori siciliani e si riapre la distesa d'acqua senza terre all'orizzonte, fino a che appare una massa scura.

È un animale enorme, di almeno venti metri. Sta, calmo e maestoso, con la sua schiena smisurata, la pinna dorsale alta come una falce gigantesca, e soffia, respirando, un getto altissimo d'acqua e di vapori. Sul dorso, ha il segno di un arpione. Si immerge, risale più in là, si ferma nella sua pace; si volge un po' sul fianco, mostrando la porcellana bianca del ventre. Siamo vicini, quasi a toccarla. La riconosciamo, per chissà quale infallibile memoria. È la balena, la leggendaria balena, e ci guarda col suo antichissimo occhio paterno.

Se il congedo da Hemingway era stato brusco, lo è ancor più da Melville. Nel senso almeno che non è neppure accennata la contrapposizione tra la precarietà dell'uomo, oscillante tra bene e male, e l'immensità subacquea, i cui «mostri» e le cui «profondità» appartengono pur sempre all'immaginario melvilliano, ritrascritto da Cesare Pavese; nel senso che non si accenna a una possibile indagine sul male – anche se un «arpione» è stato conficcato nel dorso dell'animale da qualche remoto Achab –, né la balena è allegoria del male. Persino l'assunzione della simbologia biblica va in altra direzione.¹⁷ Nel racconto precedente, il marinaio aveva tentato di colpire i capidogli. Ma, si leggeva, «i colpi non li ferivano, trattenuti dagli enormi strati di grasso e d'olio della pelle; invulnerabili e indifferenti navigavano nel sole, come se un invisibile muro di

tempo si interponesse tra noi e loro, tra l'inutile fucile e il loro mondo gigantesco e innocente». All'innocenza costitutiva di quel mondo si aggiunge, ora, nella parte seconda del dittico, l'immagine dell'«antichissimo occhio paterno» dell'animale. Nuovamente a carico della sfera del Padre, lungo la catena che riporta all'archetipo – «è il balenante piacere di un'immagine precedente alla nascita, di noi stessi prima della storia, nei tempi supposti dei padri dei padri», commenta lo scrittore, in chiusura del brano –, mi pare si possa rilevare la funzione sapienziale di quell'«occhio». «Sul mondo agitato e molteplice delle cose possiamo volgere ormai lo sguardo azzurro, imperturbabile e severo della sapienza», sta scritto altrove.¹⁸ Che poi nella scrittura leviana, e in questo passo, la verticalità della prospettiva ebraica, anche nelle sue moderne rivisitazioni analitiche, trapassi facilmente al campo della mitopsicologia e della mitopoiesi – ma la responsabilità dell'osservare con sguardo finalmente penetrante spetta ora all'uomo – è fatto indubitabile e duraturo: «la natura era così scoperta all'occhio dell'uomo, e così soverchiante, che il mondo era forse davvero tutto pieno di dei», annota ancora Levi nella prosa marina. Con un sovrappiù di interesse, in quest'ultima osservazione, se si pensa che lo scrittore la ricava, al modo di vera e propria citazione, dal passo del *Dottor Živago* in cui l'eroe di Pasternak attribuisce agli uomini d'oggi e all'arte contemporanea l'incapacità di scrutare le forme della cosmogonia.

Se per Carlo Levi il mare è occasione narrativa per mini avventure, esso non è il luogo dell'agonismo. Segnali di distonie portatrici di una possibile sventura ci sono anche in queste brevi prose. La presenza dell'arpione conficcato, dicevo, ma la vista «spaventosa» di un «grande verdone, con la sua bocca feroce sotto la gola», ne *I mostri delle favole*, o i segnali di tempesta con i colpi di vento. Un successivo racconto, *Una pioggia pulita*, pubblicato su “La Stampa” il 10 settembre 1959, vive in gran parte sulla descrizione del fortunale, con i suoi inquietanti effetti su mare e cielo.¹⁹ Un'altra prosa, non di ambientazione ligure, *Il naufragio del Piloro* – assai impegnativa in molte

direzioni, specie in quella della morte del padre, qui con declinazione edipica del tema – narra pur sempre di un affondamento, anche se solo rappresentato in un disegno, col vascello che si inabissa in un mare artico, ostile.²⁰ Ma negli scritti alassini la soluzione benefica è nelle cose, attestata dal particolare uso dei *topoi* scritturali. Il finale del racconto *Una pioggia pulita* – «la pioggia era calma e continua [...] per fortuna questa è ancora una pioggia pulita» – indica appunto il lavacro purificatore, come l’occhio del cetaceo la benevolenza, e la casa paterna la benedizione. Il fatto è che la predilezione dello scrittore per uno scioglimento lietificante (gli approdi notturni al porto, le scie luminose delle meduse, il ritmo cadenzato della pioggia pulita) corrisponde a una scelta, mi verrebbe da dire a una tecnica del narrare, che dopo l’avvio “romanzesco” impone le modalità della meditazione. All’indietro, si potrebbe ancora pensare al Leopardi che scruta la favolosa età del mondo creato. Ma in ambito novecentesco mi pare affiorino modelli e autori che meriterebbero ben altra investigazione all’interno dell’intera produzione di Levi.

Il primo scrittore che mi sento di segnalare come meritevole di approfondimento è Valéry, non solo autorizzato dal fatto che il suo esempio tornerà, con altri, nella complessa rielaborazione leviana del mito di Narciso, ma perché in diverse sue prose, su lezione baudelairiana, di poesie come *L’homme et la mer*, poi direttamente consumata da Levi, egli affida il fluire empirico della propria modalità di osservazione – del proprio pensiero, a contatto con le «sensazioni d’universo» – alle immagini della distesa marina e dei suoi movimenti. Penso soprattutto alle pagine di *Mers*, in *Autres rhumbs*, a quelle di *Regards sur la mer*, prima ancora che alla poesia di *Cimetière marin*. In esse, quasi a caso, si legge: «*Le vent strie la grande vague de petites vagues [...], et la puissante forme routillante de provenance lointaine se complique [...], et le sens, l’oreille, l’œil, l’âme sensitive sont exités, exaltés, écrasés par cette éternelle répétition*».²¹ Il mare, insomma, come essere vivente, pura e profonda sostanza, da cui riemergono varie speci creaturali:

«fabuleusement peuplé de toutes espèces de poissons», lo descrive Valéry.²² Sempre nel solco della tradizione francese attenta a una forma di pensiero che aderisce alle immagini del mondo, il secondo autore da prendere in considerazione è Alain.

Una minima prova del fatto che la lezione l'autore dei *Propos* abbia agito anche a contatto col sito alassino è data dai versi, scritti in francese e finora inediti, *Propos. Alassio*, in cui si coglie il punto di attrito tra l'esprit del poeta e la vitalità degli elementi naturali.²³ Ma la questione è più centrale. La indica lo stesso Levi nel breve ma acuto saggio del 1952 dedicato ad Alain, dove parla della sua scrittura analitica e divagante, flessibile e fisica, come di un «respiro continuato», e dove indica gli altri pochi italiani che lo hanno meritatamente indicato come modello: Sergio Solmi certo – «che se ne è nutrito organicamente e ne ha fatto oggetto di studio e di meditazioni e di scritti», dice Levi –, ma anche Augusto Monti e Cesare Pavese.²⁴ Sulla mediazione di Solmi, lettore al contempo di un Valéry rimisurato alla luce di Alain, sui possibili influssi di una prosa come quella delle *Meditazioni sullo Scorpione*, che insegue «il mutevole gioco di natura» indagando sulle apparizioni di «mostri» e «semidei» negli intrichi acquorei e vegetali, si dovrebbe fare un discorso a parte. Stiamo però ad Alain, degli appunti marini, per il momento. E riferiamoci sì ai *Propos*, dove si possono leggere passi non troppo diversi da quelli prelevati da Valéry: «*tous les vivants ont d'abor été poissons [...] si les vivants ont d'abord vécu dans la mer, les premiers yeux se sont ouverts dans l'eau*».²⁵ Ma soprattutto si consideri con più attenzione ancora un altro testo, *Les Dieux*, di cui Levi aveva scritto: «resta per me forse il più magistrale», tra gli altri di Alain; riconoscendolo come fonte non sempre chiarita a se stesso e ai critici dei suoi libri importanti, da *Paura della libertà* fino a qualche zona de *L'Orologio*.²⁶ Essendo un moderno libro cosmogonico, che ritrae l'io indagatore, il suo «occhio», nelle fasi di perlustrazione della natura «puissante», compresa l'osservazione del mare e delle sue creature – «*les moissons du marin poussent toutes seules et reviennent d'un*

jour à l'autre; la pêche miraculeuse est le type de miracle qui ne sont pas miracles» –²⁷, *Les Dieux* corrisponde a un viaggio a ritroso che mette in moto i meccanismi della *rêverie* infantile, del *conte* fantastico, del richiamo ai miti e agli dei, appunto. Siamo nel campo delle possibili assonanze tra questa letteratura e gli esiti leviani. Ma che Levi la guardi, che essa fosse comunque riemersa da letture passate – «non mi rendevo conto delle vie segrete attraverso le quali certi suoi spunti, certe sue idee [di Alain] avevano germogliato in me», scriveva –²⁸ lo dimostra un altro tema di meditazione, sviluppato in un racconto già citato.

Ne *Il lavoro di Alassio*, del settembre 1958,²⁹ dopo il risveglio cadenzato sui ritmi e i suoni dell'infanzia e dopo una riflessione sul «lavoro» che può essere fatica, pena, guerra, sudore ma anche positiva presa sulle cose, fuori ormai dalla sfera *enfantine* – «la meditazione di Alain sui mestieri» non era sfuggita a Levi –, si racconta della discesa verso la spiaggia, dove i due giovani nipoti «lavorano» appunto, per modellare una statua di sabbia. «È una donna che dorme, col capo appoggiato al braccio destro, le gambe piegate, la schiena lunga e arcuata, il petto e il ventre rivolti verso il mare». Che fosse bella, quella figura, lo attesta ancora oggi una fotografia di allora. Ma l'interesse del narratore, che osserva da vicino il lavoro dei nipoti, si appunta sul significato che l'effigie viene ad assumere in rapporto al problema della costruzione di una forma e a quello della sua modificazione. Levi descrittore è sempre impegnato a interrogarsi sulle forme delle apparizioni, siano esse di mostri marini o di alberi. Qui però c'è di mezzo la fabbrilità dell'uomo, la breve storia dunque assume la valenza di una riflessione sull'arte. Per velleità giovanile i nipoti rifiutano ogni richiamo alla bellezza. Malgrado le loro intenzioni, la donna di sabbia assume «una forma classica e nobile». Essa è però minacciata. Dai giochi dei bambini che, come Alain insegnava in un capitolletto di *Les Dieux* intitolato *Travail*, non capiscono che il tesoro di Aladino è frutto del lavoro. Più radicalmente, però, dal flusso della marea:

[...] il mare poco a poco avanza con le sue piccole onde leggere, che si avvicinano sempre di più, e raggiungono la statua, e cominciano a rodere la sua base. Una prima crepa si apre, si allarga; ed ecco, d'un tratto, la mano sinistra, che sporgeva davanti al petto, si mozza e cade. La frattura è, in quella inconsistente materia labile, identica a quella di una pietra o di un marmo; e la mutilazione sembra fare la figura più vera.

«L'arte critica, cioè l'arte che si possiede in modo attivo, è intenta a creare coscientemente una forma più che a riflettere passivamente un sentimento», scriveva Solmi a commento di Valéry e dei suoi amati francesi.³⁰ Si tratta però di una «forma» che tende costantemente a mutare verso la cancellazione. Più di una statua è in bilico, tra intangibilità e sfarinamento, all'interno delle *Meditazioni* solmiane. Nella sezione *Mers* degli *Autres rhumbs* valéryani è descritto il moto dell'onda che sgretola «la statue» sulla sabbia.³¹ Ma nel racconto leviano il processo erosivo è pretesto per riflettere ancora, sempre sulla scia dell'adesione a una sorta di classicismo inquieto. «La mutilazione sembra fare la figura più vera», sta scritto. E proseguendo:

[...] la statua va così disfacendosi, e prende espressione: ricorda uno di quei morti di Pompei, al limite del vero e del poetico, tenuti insieme da un istante unico e mortale. Gli occhi si incavano, un dolore dolce e senza rimedio pare si esprima nel viso, nel torso mutilato. Crolla ora un fianco, il seno si rimpicciolisce, i capelli si perdono nell'acqua. Resta un frammento, la schiena intatta, come il guscio di una conchiglia. Ma tanto più la forma si assottiglia e si perde, tanto più sembra viva e vera, e commovente.

L'idea che il «frammento» affini la stessa verità sentimentale, come da rivisitazione neoclassica, si coniuga, anche in Levi, con il problema della scomparsa e del tempo. «Non riuscivamo a staccarci di lì, a abbandonare la fanciulla di sabbia, quella sua ombra, quel frammento che si va realizzando nella morte». «*Comme au bord de la mer [...] le temps donne et*

retire [...] ce temps à regret / fini, infini.../ qu'enferme ce temps», scriveva Valéry, rivolgendosi alle *vagues*.³² Se l'opera di Levi è anche una continua riflessione sul tempo, certo lo sono questi brevi scritti:

Quel guscio vivo, che si riduce a poco a poco, è diventato, come in un sogno, una persona reale, che si nasconde nella grazia misteriosa, nell'interno di un racconto mitologico, dentro l'ombra del tempo. Finché un'ultima piccola onda compie ostinata e leggera il suo lavoro. Tac, tac, batte sulla riva, si avvanza desiderosa, copre quello che resta della fanciulla, e ci risveglia, col suo lavoro d'acqua, dal sogno. La statua non c'è più: liscia sabbia grigia.

L'onda, che qui svolge la funzione del tempo, di un tempo che «lavora» a suo modo, e non, come altre volte, assumendo quella dell'inerzia, dell'atemporalità; la statua, che vive e palpita nel cuore di una protezione mitologica; la creazione artistica, che per misurarsi col reale, per offrire una verità più autentica, necessita dello spazio-tempo privilegiato del mito: ciò è quanto Levi dice ne *Il lavoro di Alassio*, anche in questo caso avvicinandosi ad autori e temi del classicismo empirico novecentesco d'Oltralpe. Che poi il suo vigore di scrittore e la sua stessa inchiesta sui modi espressivi dell'arte richiedessero la corposità di nuove fantasie mitologiche – i mostri acquarei, appunto, e quelli vegetali – è fatto indubitabile.

Osservatore del mare e delle sue risonanze, Levi lo è anche del microcosmo animale, con quello sguardo da entomologo, da naturalista che Guido Sacerdoti ha ricostruito nel suo *Bestiario leviano*. Degno di attenzione, a proposito, è l'*incipit* del racconto *Il mercato degli schiavi*, pubblicato su "La Stampa" del 18 febbraio 1962, e "alassino" solo per la sua parte in esordio:

Bambini, passavamo ore e ore (secoli, millenni di intensità e di scoperta) a spiare un volo di uccelli, il passare nero dei merli dalla siepe al taglio del giardino, o, chinati a terra, a contemplare il misterioso muoversi delle loro formiche nella loro società favolosa, o,

tra i fiori e il vento, l'ondeggiare aereo delle farfalle e la libellula azzurra: ogni sorta di animali liberi e celesti. E anche il cane e il gatto, e la pecora, e l'asino o il vitello, e tutti gli animali domestici erano liberi, perché pari in infanzia a chi li guardava, non soggetti.³³

Il passo meriterebbe forse di essere citato per intero perché, connesso al tema ritornante del tempo dell'infanzia come momento privilegiato per cogliere la durata dei tempi nelle minime espressioni di vita – «in quel mondo infantile, abitato soltanto di dei, gli animali erano come divinità minori, familiari e fraterne» – e in quelle domestiche ma comunque libere da ogni soggezione, si riattiva il motivo caro a Levi della riappropriazione del mito edenico, costitutivo della natura di Alassio se è vero che ancora in anni tardi Carlo ricorderà a Luisa Orioli come quel luogo «nativo» significasse per entrambi il Paradiso terrestre e se è vero che un dipinto eponimo, a quanto si sa mai realizzato, intendeva raffigurare nella sua parte sinistra il giardino di famiglia.³⁴ «Testimoni di quel primo paradiso anteriore al peccato del tempo», gli animali semidei – continua Levi –, «variopinte memorie degli infiniti aspetti della possibilità», prima che il peccato d'origine sigillasse ogni spora del possibile, per dirla con Montale, e tuttavia capaci di conservare «l'illimitato rapporto con le cose, fatto di moti, di forme, di odori, di impulsi» che l'Eden primigenio garantiva. Agli animali di quel paradiso, preservati nell'arca-giardino, Levi dedica due prose: l'una, *La pace di San Michele*, pubblicata su "La Nuova Stampa" del 15 ottobre 1958 e dedicata al parto di due vitelli, con quanto di memorabile quella primordiale "natività" rappresentava;³⁵ l'altra, uscita sullo stesso quotidiano un mese prima, il 16 settembre, e intitolata *La battaglia di Alassio*, più decisiva al fine di un discorso sull'osservazione in natura della pluralità dei mondi.³⁶

Come sempre, l'avvio è realistico. Lo scrittore è arrivato ad Alassio di sera tardi, dopo un'assenza lunga tre anni. Trova la città cambiata a causa delle prime aggressioni edilizie e risale malinconico il sentiero che porta in collina. Sotto la luce incerta

della luna, in contrasto col biancore delle pietre, si muove «qualcosa di lento e furtivo». «Trovo un riccio sul sentiero e lo porto a casa». Così annota Levi sulla pagina del 2 settembre dell'agenda personale, a riprova, se occorresse, del ruolo di spinta che le singole "occasioni" hanno in rapporto alla scrittura creativa. E difatti la mini-epifania del riccio agisce, nella direzione preferita dallo scrittore, offrendo cioè un *accessus* ai mondi e ai tempi pregressi. L'animaletto, amato da Levi in quanto oggetto stravagante – «innocuo e pungente [...] pieno di una sua grazia ritrosa, mal nascosta sotto la corazza guerriera» – ed evocatore di memorie letterarie, dal giardino ginevrino di Madame de Staël al carcere di Gramsci, gli toglie la malinconia sullo stato mutevole delle cose presenti, per poi, al mattino dopo, scomparire nell'intrico vegetale, in quell'universo che ora rivela il suo volto edenico, «amata età dell'oro» e insieme «miniera poetica». La divagazione leviana ha, però, uno scatto ulteriore, narrativo prima di tutto. La reimmersione nell'eden e nelle sue stratigrafie temporali porta il viaggiatore-entomologo a visitare con un giovane nipote altri microcosmi, «l'antico regno delle formiche», la «società favolosa» di cui tornerà a dire in prose successive. Dall'osservazione "al microscopio" di quegli esempi di vita ancestrale emerge il tema canonico dello studio delle prime forme di organizzazione sociale e, collegato inevitabilmente al rapporto tra natura e società, il tema della guerra.

Ad una svolta del nostro sentiero, sulla terra dura, tra i sassi, nel silenzio degli ulivi, si svolgeva una terribile battaglia. Centinaia di formiche, uscite da cinque formicai, si assalivano, si afferravano, si mordevano, si attanagliavano, si mutilavano, si strascicavano si stringevano a morte con le loro pinze. Erano di due diverse specie, o varietà: delle grosse formiche nere, con la testa grandissima, un po' più chiara del resto del loro corpo, simili a mostruose macchine belliche, e delle formiche più piccole, di taglia mezzana, proporzionate nelle loro parti, e atte, all'aspetto, al lavoro, e ai trasporti [...]. Guardando meglio, appariva un terzo protagonista:

stuoli di formiche piccolissime, le terribili argentine, correvano turbinosamente da ogni parte...

Chi pochi anni prima aveva stupendamente descritto il mondo brulicante delle formiche argentine era stato Calvino: «si stendeva un velo ininterrotto di quegli insetti, scaturiti certo da migliaia di formicai sotterranei, e nutriti dalla natura appiccicosa e mielosa del suolo e dalla bassa vegetazione [...]».³⁷ Ma il racconto calviniano aveva spostato il proprio asse sul motivo dell'aggressione formichesca all'uomo, della lotta impari resa in chiave comico-grottesca, del male insito nella natura stessa. Del tutto diversa, invece, risulta l'articolazione della narrazione leviana. Intanto, l'aggressività delle formiche trova origine all'interno di un «ordine incomprensibile», capace solo di suscitare in chi guarda interrogazioni di natura "archeopolitica": «quali motivi avevano spinto le formiche alla guerra? La fame, il bisogno, gli amori, le classi, l'istinto di morte, o chissà quale religione o ideologia?». Poi, con preciso ribaltamento delle prospettive consuete, invece di farsi inseguitori dei numi, gli osservatori, leopardianamente indifferenti, ne assumono essi stessi il ruolo: «restammo a lungo a guardare e, dèi lontanissimi, non intervenimmo». Infine, lo slontanamento del punto d'osservazione favorisce il richiamo a un *epos* anch'esso di stampo "archeologico":

Ma quando tornammo, il giorno dopo, a quella svolta del sentiero, trovammo, sul campo di battaglia, il deserto. I guerrieri erano scomparsi; e anche i morti. I formicai erano vuoti. Nessuna formica, né grande, né mezzana, né argentina piccolissima, era rimasta su quella terra di morte [...]. In quella landa solitaria, si aggirava tuttavia un essere vivente. Era una formica, ma di tutt'altra razza di quelle della battaglia [...]. Era forse soltanto un viaggiatore casuale? o un esploratore? o un tecnico militare? o un archeologo, uno storico scopritore di tesori eroici, e di iscrizioni, e di armi, e di antiche pietre, e di vicende perdute? O piuttosto era un poeta, cantore di gesta e sublimatore di morte? Stava solo in quella distesa desolata, si fermava

al sole come un cieco, annusava la terra arida, e pareva ascoltare parole per noi inesistenti.

Se le prose leviane contengono segnali metaletterari, non si può non rilevare la riemersione della costante classica: non quella del “frammento”, declinata nella descrizione della statua di sabbia corrosa dalle onde marine, ma quella dalla forte matrice, di Omero appunto, o di Simonide, per restare a Vico e Leopardi. Perché poi non proiettare questa fantasia, a “ingrandimento” di nature e civiltà primitive, nella dimensione della fantascienza? Solmi, lettore di Lovecraft e poeta di *Levania*, lo avrebbe fatto.

Per Levi, gli alberi sono corrispettivi dei mostri marini. Mentre perlustrava il mare, Valéry aveva scritto le *Dialogue de l'arbre*, intenso scambio tra il “virgiliano” Titiro e il “naturalista” Lucrezio sull'essenza dell'albero – le nominazioni, le forme, le metamorfosi, la divinizzazione –, sulle sue stesse potenzialità poetiche, «*matière vivante*» che può rivelare le oscure sostanze della nostra provenienza e dare parole al nostro pensiero.³⁸ A sua volta Alain, in un capitoletto de *Les dieux* intitolato *Le bois sacré*, aveva descritto l'immersione dell'uomo nel luogo vegetale, dove vien facile confondersi – «*ou s'y trompe quelquefois, voyant mal quelque forme de feuille, un œil noir qui n'est q'un tronc entrevu, ou bien une branche noueuse qui imite un visage ou un bras*» –, ma dove la *quête* su ciò che quelle forme nascondono (assenza, incantamento che rilancia i nostri fantasmi, rivelazione del divino?) continua.³⁹ Che anche nell'itinerario artistico leviano l'incontro con l'universo arboreo sia un appuntamento fondamentale è noto. Così come si è costantemente riconosciuto quale passaggio ineludibile la mostra, con relativo catalogo, *Carlo Levi. Alberi e Narciso. Paesaggi di Alassio*, tenutasi a Roma dal 22 febbraio al 5 marzo 1968. Cito dunque dal breve ma prezioso scritto introduttivo, a firma di Carlo, che a sua volta riprende un nucleo pensato per la *plaque*-invito a una precedente esposizione di quadri,

Novanta paesaggi di Alassio, aperta a Torino il 26 novembre 1966.⁴⁰

Questi quadri recenti, quasi tutti inediti e nuovi, sono una scelta, o un campione, il più vicino a noi, di una serie di opere sullo stesso argomento, alle quali mi pare di aver pensato e lavorato da sempre, e che, spero, andrà continuando. Dicevo, altra volta, che esse «sono una parte di un lungo racconto, o romanzo, o poesia, vegetale: la materia, il contenuto, di un grande quadro (assai più grande di quanti ne abbia mai fatti) del Giardino, prima, durante e dopo il tempo della separazione e dell'origine. Sono anche dei ritratti, di una campagna di Alassio, di alberi che hanno un nome [...], delle loro vicende, dei frutti e delle miriadi di fronde...

Oltre a riconfermare quanto sia centrale in Levi il tema del mito edenico come possibilità di incrociare nella sua unità i tempi e le storie – «in questa storia comune, che si svolge in un tempo senza termine, dove ogni momento è collegato a tutti gli altri nella contemporaneità di un intrico di radici e rami», scrive ancora –, il passo ripropone il discorso sul rapporto tra i diversi linguaggi artistici, sull'intertestualità della ricerca espressiva leviana, insomma. La pittura, innanzitutto, che fa proprie le modalità del racconto, del romanzo, della poesia. «Troppo intensa e vicina è la natura, con i colori e le sensazioni, e la drammatica grazia vegetale, e le rocce, e il cielo, perché la si possa esprimere altrimenti che in pittura», aveva detto Carlo a Linuccia in una lettera da Alassio del 17 dicembre 1964, precisando così come il primato della resa pittorica fosse nei fatti, nella pressione della natura.⁴¹ D'altronde, anche il riuso del mito di Narciso all'altezza cronologica e tematica delle riflessioni alassine si muove in questa direzione.

«Così, i boschi del Narciso, e la fonte, sono quelli dove si ritrova, per la prima volta, l'immagine di una figura», annota Levi, quasi incidentalmente, in *Alberi e Narciso*. Gli scrittori che avevano attribuito a ciò che vediamo la responsabilità di attivare i flussi del pensiero – un caposaldo teorico dell'empirismo critico francese del Novecento, del suo

approccio sperimentale-psicologico – non si erano dimenticati di riflettere sul *topos* ovidiano. Valéry, ad esempio, era ritornato più volte in argomento, specie nei suoi *Fragments du Narcisse*, conosciuti da Carlo, che ne citerà un distico in margine a una poesia allassina del 3 luglio 1950.⁴² C'è però una sostanziale differenza, qui e finalmente, tra l'assunzione del paradigma da parte di Levi rispetto a Valéry. Questi vede infatti nell'*épuisement* del soggetto che si specchia in se medesimo – «*adieu, reflet perdu [...] adieu, Narcisse... meurs!*» – la prova dell'impossibile raggiungimento dell'eterno sogno di conoscenza. In Levi non vi è traccia di alcuna destrutturazione psichica e conoscitiva dell'io. La sua utilizzazione del mito riguarda la scoperta della facoltà di imprimere sulla sostanza riflettente (l'acqua, il vetro) un profilo, «l'immagine di una figura», appunto. In una didascalia che correda la più tarda esposizione mantovana del *Narciso, 1965*, situato nello scenario di Alassio e dipinto avendo a modello il nipote Franco Sacerdoti – «guardava me, diciannovenne, come se guardasse un se stesso antico, fuori del tempo della vita»⁴³ –, Levi torna a spiegare le ragioni mitografiche del recupero. «Narciso adolescente quasi uomo, ancora non essenzialmente differenziato, che scopre la realtà per la prima volta nell'immagine, con il rischio mortale dell'identificazione senza distacco». Attraverso la percezione della propria immagine, il giovane si avvia a conoscere un altro da sé. Se il pericolo solipsistico è ancora presente, poiché si è nella delicata fase della presa di coscienza, l'acquisizione dell'immagine di un altro da sé, distinto, separato, introduce alla capacità di fissare, nello specchio, porzioni di realtà.⁴⁴ Resta, è vero, un ampio margine per il vagheggiamento amoroso di se stesso, momento tipico che attraverso successivi passaggi condurrà al vagheggiamento amoroso per la donna, per gli altri. Ma nel bosco di casa Levi-Narciso (quello antico, fuori dal tempo, che può però rivedersi giovane, come forse potrebbe confermare l'iconografia di un'altra variazione pittorica sul tema, il *Narciso rovesciato*) sperimenta soprattutto la possibilità di accedere al mondo e alla sua rappresentazione.⁴⁵ È

significativo che nelle pagine introduttive de *Les Dieux* Alain affidi il procedimento conoscitivo a un mezzo vitreo: «*nous connaissons souvent les choses à travers une vitre; par le moindre de mes mouvements, les inégalités de la vitre se promènent sur les choses comme de vagues, roulant et tordant les images*». ⁴⁶ Tanto più i nostri movimenti psicofisici si fanno concitati, continua Alain, tanto più ciò che si vede appare deformato. Mi piace pensare allora che nei «ritratti» degli alberi, nella deformazione delle loro figure, Levi abbia reso in forma di mimesi le perturbazioni, le passioni, i sogni del soggetto, dei plurimi soggetti che li guardano. Certo è che per ritrarre questa “galleria” antropomorfa l'autore ha scelto di ricorrere allo strumento di una pittura materica, segno di una posizione forte, caparbia, perché no realistica. La letteratura non esce però di scena.

Molti dei quadri, anche di quelli qui esposti, sono dunque legati dal filo di un interno racconto, che può essere, talvolta, anche soltanto il mutarsi del tempo nello stesso oggetto. È impossibile raccontare qui tutte queste vicende, per loro natura nascoste e gelose. Valga ad esempio la serie dei quadri che rappresentano un grande carrubo caduto, sradicato sul sentiero, mutilato dei rami. Forse non sarà inutile, a chi voglia rendersi conto di uno dei significati possibili di questa narrazione, e vedere quanto sia, per natura, simile e profondamente diversa l'immagine dipinta da quella scritta, leggere alcune note o appunti in versi, che io andavo scrivendo negli stessi giorni dell'estate nei quali dipingevo il grande albero morto.

Se la pittura ritrae le fisionomie, narra le storie, rintracciandone il filo unitario all'interno delle stesse modificazioni temporali dei singoli oggetti dipinti, non manca il rinvio ai codici specifici del letterario, simili e diversi, appunto, da quelli dell'arte sorella, a partire dalla versificazione. Un discorso a parte meriterebbero le poesie scritte da e su Alassio durante l'intero arco della vita, tanto più che alle poche attestazioni presenti nelle *Poesie* editate da Silvana Ghiazza se ne sono aggiunte molte di più nella recente edizione dei *Versi*,

iniziando da quella giovanile del 18 settembre 1921, di ambientazione marina. Ma il punto di tangenza più sicuro tra poesia e pittura, tanto da formare una sorta di inedito *prosimetrum* di immagini-racconto e versi che spiegano le suggestioni visive, viene a riguardare proprio il nodo tematico e inventivo di *Alberi e Narciso*.

Ritorno a questi tronchi
contorti, rovesciati
dal vento, pieni di antiche
ferite,
con la pelle grigia dei mostri
arcaici, dove vivono funghi
e insetti, erbe e licheni
e gli uccelli nei nidi,
e gli squarci del legno
rossi di sangue vegetale
simulano altre forme
costellate di occhi [...]

Inizia, così, la prima delle cinque sequenze datate agosto 1967, che accompagnano i ritratti degli alberi. Alberi nominabili, diceva Levi (il Pero, il Melo, il Fico, i tanti appellativi del Carrubo),⁴⁷ che dedica, però, la parte consistente di questa poesia “narrativa” all’albero senza nome, al «grande carrubo caduto», «l’albero sradicato», continuano i versi, con le radici del suo passato rovesciate in alto, emblema di un «corpo vecchio» che «aduna ricordi» e collega tempi, ma che introduce anche al tema dell’agonia e della fine:

il legno marcito, ossidato,
annerito, coperto di spore
di funghi di foglie morte
macerate, di bocche artificiali
d’occhi infossati e imprevisi,
le geometrie vegetali
stravolte in gesti feroci di bestia
selvatica e dolente, misti

di sensi ambigui e diversi
la tormentosa molestia
dell'insetto penetrato
fra le fibre pazienti e contorte,
portano il segno immobile delle ore
ultime, al sangue fermo, ai corpi persi.

Più volte, nel corso della sua corrispondenza, Levi ha accennato a un «poema arboreo» che intendeva scrivere durante i soggiorni alassini.⁴⁸ In qualche modo, queste *esquisses*, in pittura e in poesia, sono leggibili anche come abbozzi del poema mai scritto. Se quel poema immaginato cresceva attorno all'idea dell'eden, esso non avrebbe potuto non dire dell'allontanamento, della distruzione: «alberi, forme ormai d'una caduta, / d'una perdita», stava scritto nell'*incipit* della poesia che concludeva la serie. In questa prospettiva, allora, possono essere recuperate altre due prose leviane, *Agosto in Liguria*, comparsa anni prima su "La Nuova Stampa", del 28 agosto 1959, e *L'incendio del bosco*, pubblicato sul giornale torinese il 24 settembre 1961.⁴⁹

Il primo testo si apre con una rivisitazione di vitali scenari nordici, utile a far scattare per contrasto la specificità del paesaggio ligure:

Alberi, boschi, verde tenero e lucente dei prati, radure ombrose, nere foreste del nord dai tronchi innumerevoli, diritti verso il cielo, foglie morte degli anni passati, sussurri nostalgici di lacrime, mormorii, sentieri di fragole e di mirtilli, popolo colorato, mutevole, improvviso e fugace de funghi, freschi ruscelli correnti, tenui femminee lontananze immerse nel grigio azzurrino dei vapori, delle nebbie leggere, negli arcobaleni vaganti, umida intimità vegetale, remoti paesi di latte, di lingue, di rugiade, di acque – di dove viene (non da voi) questo vento arido, che nella notte fa risonare metalliche le foglie delle palme? Su questa antica costa di Liguria, tutto è pietra, terra arsa, silenziosa durezza, vampa.

Questo esordio, che nasconde nella scrittura in prosa i ritmi enumerativi propri della narrazione leviana in poesia, ricolloca per un tratto l'avvertimento paesaggistico di Liguria all'interno

della tradizionale linea sbarbariana e montaliana, quella che a valle di Levi conoscerà le importanti variazioni lirico-prosastiche di un Francesco Biamonti. Ma non si attesta sulla linea “ligure”, Levi. Il suo discorso non intende interrogare in chiave esistenziale e metafisica le offerte del paesaggio, ma penetrare più a fondo nei segreti del mondo vegetale, in questo caso violentato da una forza misteriosa quanto naturale. Liricamente evocato, il soffiare del vento recupera subito la propria valenza realistica, dopo l'*ouverture*, perché di un concreto evento Levi vuol dire, da una precisa circostanza vuole iniziare, come di consueto. «La notte del mio arrivo, un grande incendio ardeva sulla collina», si legge. Non diversamente è lo scoppio improvviso e spaventoso di un altro rogo notturno, che dà vita al secondo “articolo”, *L'incendio del bosco*. Ma in ambedue i racconti la descrizione dell'accaduto torna a dotarsi di un significato simbolico, perché di combustione, crollo, annerimento, mineralizzazione, anche qui si parla. «Fiamme altissime rosseggiavano, torcendosi al vento, crepitando di secche scintille, propagandosi veloce, in sempre nuovi focolai [...], l'incendio pareva divampare sempre maggiore, con più alte lingue di fiamma, in cerchio crescente e rinnovato, lasciando a poco a poco oscuro il centro».⁵⁰ Nella seconda prosa, *L'incendio del bosco*, che orchestra in variazione e amplificazione i movimenti narrativo-descrittivi della prima, lo scrittore annota:

Ancora quel rosseggiare che ci aveva mossi pareva lontano, quando ci giunse un rumore simile allo stormire delle fronde nel vento, ma più sonoro, più secco, più crepitante, che suonava sinistro nel fondo inconscio della memoria. E subito, dietro il cupo verdeggiare di un pino, la vampa del fuoco, altissima, ondeggiante. Il bosco intero ardeva, l'incendio cresceva rapidissimo, si allargava da ogni parte, avanzava propagandosi, strisciando, gettandosi avanti con le faville portate dal vento; camminava davvero come un serpente, sua antichissima immagine.⁵¹

Questo che Levi nel medesimo brano definisce come uno «spettacolo strano di metamorfosi mortali», marchiato

dall'impronta antiedenica del serpente, si completa con la raffigurazione della morte vegetale, specifica e comune, ai singoli viventi:

Ogni albero ha una vita, e una morte diversa, secondo la sua essenza. Ma tutti mutano, prima di ardere, in una metamorfosi improvvisa. Il colore delle foglie si cambia, perde il grigio dell'estate, si fa verde, come per un'istantanea angosciosa giovinezza, un momento finale di primavera; tutta la pianta si bagna dei suoi succhi più interni, che fanno fresche e lucide e scure le foglie; poi d'un tratto, in un attimo, arde, e si muta in cenere.

Pittore che di Cézanne apprezza l'idea di rivisitare la stessa immagine in tempi e sotto luci diverse, Levi tratteggia una variante della scena, non più notturna ma diurna:

di giorno la fiamma era diversa; la vicenda più distinta; ogni arbusto, ogni cespuglio, ogni pianta ha la sua storia; e meglio si vede questa mutazione di colore che precede la loro morte. La resina dei pini brucia in cento fiammelle persistenti anche dopo che le fronde sono arse. L'olivo perde il suo argento e verdeggia, poi s'infiama intero, e in un attimo avvampa.

Il fatto è che in queste prose del 1959-1961, scritte a conclusione della *filière* alassina, ma a loro volta preparatorie agli scritti in versi che saranno accolti in *Alberi e Narciso* – si pensi solo a descrizioni “arboree” di questo tipo, in *Agosto in Liguria*: «i rami spaccati sotto il peso mostrano il rosso bruno di un sangue coagulato al sole, le cortecce hanno il colore della pelle violetta» –; il fatto è, dicevo, che in esse la morte è preludio alla rinascita. Il segnale è già rintracciabile in questi testi – a non voler considerare che per Jung (il nome va pur fatto) il serpente è simbolo originario di un male che ridesta il bene assopito. Dopo l'incendio della pineta, «il vento porta l'odore della terra secca, dell'erba arsa, del timo, del ginepro, della maggiorana, dell'origano, della salvia, della menta, dell'alloro, della ginestra, dei mille fiori invisibili [...]».⁵² Tutto

è esplicitato, poi, ne *L'incendio del bosco*, che si conclude sì con la visione della terra iscurita e desolata – «tutta la collina era nera e morta» – ma con il refrigerio su di essa, «sul bosco morto», dovuto alle «prime gocce di pioggia», “pulita”, come quella che in altra prosa era piovuta sul mare. Nella direzione di una ripresa comunque della vita, la significazione più sicura, certo la più originale, la più poetica, è affidata all’immagine-emblema del riccio, di quell’animaletto che aveva tolto la malinconia al viaggiatore appena giunto e che si era allontanato nell’eden campestre. Ci si riaffidi allora ai versi di *Alberi e Narciso*, e si riparta dall’*incipit*, già citato, dell’ultima poesia: «Alberi, forme ormai d’una caduta, / d’una perdita» e a quanto segue:

anche il riccio vi cerca, richiamato
dalla sua grotta di terra perduta,
trascura il latte, corre, vuol mordere,
dell’emigrante rifiuta il tormento.
Vi pensa vivi, ritti, certi e verdi:
se cambi il segno, sai quel che perdi.

In un’altra poesia, scritta solo pochi giorni prima e non inserita in *Alberi e Narciso*, Levi, libero dai vincoli del distico epigrammatico di chiusura, aveva affidato al curioso e compassionevole animaletto la responsabilità di liberarci dai «terrori», di ridar linfa alla speranza:

Se il riccio che esce trepido alla luna
Sotto i carrubi, tra le foglie morte,
dopo anni di terra, beve il latte,
forse anche gli anni dei terrori, fatti
saran ricordo, e tornerà la sorte
a ritrovare bianca la fortuna.⁵³

In nessun caso Levi è avvicinabile a Montale, neppure quando prende in prestito, e capita spesso, i montalismi. Ma una qualche vicinanza tra questa immagine e quella conclusiva di

Notizie dall'Amiata, dei «porcospini [*che*] si abbeverano a un filo di pietà», credo sia lecito ipotizzarla. Tanto più se il carrubo è anche la forma dell'uomo – «tronchi d'albero, o d'uomo?», si era domandato in *Agosto in Liguria*⁵⁴ –, se il bosco dei carrubi è anche il bosco degli umani, dei loro archetipi certo, ma anche della loro storia, della loro sofferenza.

Nella casa in collina si recava ogni estate Italo Calvino, a farsi ritrarre.⁵⁵ Per quanto amichevole, il rapporto tra i due scrittori che liguri-piemontesi si sentono, anche se a segni inversi quanto a nascita e adozione, non è dei più pacificati. Di questa frizione, che ha una prima ragione nella diversità dei caratteri, si trovano tracce seppur minime nei taccuini leviani, laddove si registra un leggero fastidio in occasione di qualche visita, o ci si sofferma, non sempre benevolmente, sulla fisiognomica del visitatore, o se ne sottolinea un atteggiamento quasi a evidenziarne l'eccezionalità: «oggi Calvino era simpaticissimo».⁵⁶ Ma le divergenze vengono a riguardare soprattutto l'idea stessa di letteratura, come le recensioni calviniane ai testi di Levi comprovano. Il riconoscimento dell'importanza storica e letteraria di libri quali *Cristo si è fermato a Eboli* e *L'Orologio*, fissato nell'intervento su "Galleria" del 1967, resta centrale. Ma se si retrocede e si controlla l'articolo apparso su "L'Unità" del 15 dicembre 1946, in occasione dell'uscita di *Paura della libertà*, le riserve circa l'estetismo «intelligente» ma «tumultuoso» di tante pagine risultano numerose. Calvino avrà modo di cambiare opinione, su *Paura della libertà*, quando tornerà a parlare di Levi nel 1967, appunto, svincolato dai pregiudizi ideologici. In lui, tuttavia, non verrà mai meno una qualche perplessità di fondo nei confronti dell'opera leviana, soprattutto per quanto riguarda l'onnicomprendività delle prospettive, la tendenza all'autobiografismo, la moltiplicazione anche stilistica di particolari e aggettivi. Il fatto è che Calvino sottrae, e Levi aggiunge. Che il primo denuncia e il secondo liricizza.⁵⁷ Che l'uno ridisegna il paesaggio, *more geometrico*, orizzontale, per

ricavarne mappe di una conoscenza malgrado tutto razionale, e l'altro affonda in quel paesaggio per risalire verso l'inizio, verso la genesi delle forme. Ma come è noto si devono proprio alla lucidità di Calvino alcune intuizioni sui cardini dell'arte leviana.

«Compresenza dei tempi», intanto, quel suo vivere [di Levi] come «testimone» dell'esistenza «d'un altro tempo all'interno del nostro tempo». E poi, quasi a voler evitare la drammaticità di «una condizione che potrebbe essere vertiginosa», la persistenza, nelle stesse eccedenze leviane, d'una volontà di «rapporto amoroso col mondo». Così dice Calvino. Pur nella loro frammentaria organizzazione, gli esiti alassini sono una continua meditazione sulla profondità del tempo. E dicono di una privilegiata immersione nella natura. Se, come credo, il surplus d'amore per le cose viste e narrate (già intrinseco al mito di Narciso in accezione leviana) è un altro modo per declinare quella virtù espansiva del «coraggio» quale antidoto alla «paura» che Levi aveva ricavato dai suoi «autori», Picasso certo, ma soprattutto Alain – non per caso in *Les Dieux* il contrasto tra *peur* e *courage* era sceneggiato all'interno del bosco ancestrale, tra alberi e parvenze⁵⁸ –, i segni morali oltreché estetici della scrittura leviana si trovano dunque confermati. Calvino, attento testimone di quei soggiorni estivi, lo aveva sicuramente capito.

Note

¹ Cfr. *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*, a cura di L. Beltrami, Albenga, Bacchetta, 2009, dove è descritto il cospicuo lotto di carte leviane donato da Antonio Ricci alla Biblioteca "Renzo Deaglio" del Comune di Alassio.

² Si veda l'*Introduzione* di M.A. Grignani a *Carlo Levi, L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo* si è fermato a Eboli, Alessandria, dell'Orso, 1998, pp. V-XXXI.

³ La lettera fu letta da Luisa Orioli durante un Convegno dedicato a Carlo Levi scrittore, tenuto ad Alassio dal 20 al 22 aprile 1985, con interventi di Giulio Einaudi, Manlio Cancogni, Natalia Ginzburg, Gigliola De Donato, Carlo Caltagirone, Lorenzo Mondo, Guido

Sacerdoti, Andrea Levi, Aldo Marcovecchio, Giovanni Russo, Luigi Faccini. Gli *Atti* delle tre giornate di studio alassine non furono mai pubblicati, ma presso la Biblioteca Civica “Renzo Deaglio” di Alassio esiste la registrazione con relativa sbobinatura, fascicolata in volume dattiloscritto. Per l’interesse critico e testimoniale, credo che sarebbe opportuna la pubblicazione del materiale, opportunamente rivisto.

⁴ Cfr. *Ricordo di Amelia Rosselli. Madre esemplare*, ora in C. LEVI, *Le tracce della memoria*, a cura di M. Pagliara, pref. di M. Guglielminetti, Roma, Donzelli, 2002, p. 68.

⁵ Anche questa lettera fu letta da Luisa Orioli, nel corso della sua introduzione al ricordato Convegno alassino, a p. 4 del fascicolo con la registrazione degli Atti.

⁶ Ivi, p. 5 (per il tema delle stelle cadenti si confronti anche l’esordio del racconto *Il serpente e l’aquila*, ora ripubblicato in C. LEVI, *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli, 2004, p. 39).

⁷ L’affermazione è nel racconto *I mostri delle favole*, ora ripubblicato in C. LEVI, *Le tracce della memoria*, p. 23.

⁸ Cfr. la lettera del 26 settembre 1961, scritta da Alassio a Linuccia Saba, ora in *Carissimo Puck. Lettere d’amore e di vita (1945-1969)*, a cura di S. D’Amaro, Roma, Mancosu, 1994, p. 420 (lettera n. 419); la memoria del padre compare all’interno di una descrizione del paesaggio notturno. Ma si veda anche la precedente lettera n. 383, a p. 389.

⁹ I passi riportati sono in *Carissimo Puck*, pp. 240, 241, 256 (dalle lettere nn. 202, 203, 217); il brano relativo alla casa paterna, ricavato da una lettera di Carlo a Linuccia del settembre 1969, fu letto da Luisa Orioli nel suo intervento al Convegno di Alassio, e ora è trascritto a p. 4 del dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Civica; ma si controllino anche le lettere nn. 383, 419, 527 (in *Carissimo Puck*, pp. 389, 420, 515), dove riaffiora l’immagine del padre.

¹⁰ Cfr. C. LEVI, *L’invenzione della verità*, p. 106.

¹¹ Come ricorda Duccio Trombadori nella postfazione (intitolata *La scommessa della pittura*) al catalogo per la mostra tenuta a Colonnella, Palazzo Pardi, dal 21 luglio al 29 settembre 2001, *Carlo Levi e la Scuola di Alassio*, a cura di G. Corsaro, Colonnella, Arte Teramo, 2001, p. 11: «L’estate del 1955 ad Alassio deve essere stata propizia agli incontri d’arte quando Carlo Levi, cinquantenne, avviò un sodalizio con quattro giovani inquieti e pieni di domande, senza

risposta, sulle avventure dell'arte e la dignità dell'uomo». I quattro «giovani», i cui dipinti sono inseriti nel catalogo, erano Carlo Cattaneo, Nini Gromo, Felice Andreasi, Galeazzo Viganò; ma ad essi va aggiunto Bebi Bechi, scultore e ceramista di talento scomparso prematuramente.

¹² Lo aveva ricordato Luisa Orioli nel corso del Convegno di Alassio, a p. 46 del citato dattiloscritto.

¹³ Lettera da Alassio del 3 settembre 1964, n. 527, in *Carissimo Puck*, p. 515.

¹⁴ L'articolo è ora pubblicato in C. LEVI, *Le tracce della memoria*, pp. 23-27 (e ripreso in ID., *Le ragioni dei topi*, pp. 9-14). I racconti "alassini" hanno tutti o quasi un preventivo deposito nelle lettere inviate a Linuccia: in questo caso si controllino, in *Carissimo Puck*, (pp. 259 e 264) la lettera n. 220, datata 6 settembre, dove si racconta l'episodio, e a p. 264 la lettera n. 226, del 14 settembre, dove si annuncia l'intenzione di scrivere l'«articolo sull'apparizione dei capodogli».

¹⁵ Sulle valenze psicoanalitiche del simbolo aquila-serpente, unico ma organizzato su «due momenti diversi e opposti (potente e creatore l'uno, dormiente e passivo l'altro)», lo scrittore dirà nella prosa *L'aquila e il serpente*, in C. LEVI, *Le ragioni dei topi*, p. 40. La tartaruga, con la sua forma «arcaica», torna ancora nel racconto *Il caldo e la tartaruga*, ivi, p. 19. Sulla statua picassiana *dell'Uomo con l'agnello* Levi dice anche in *Al compleanno di Picasso*, ivi, p. 57.

¹⁶ Il secondo racconto di pesca è stato riedito nel volume *Mare. Raccolta di storie di mare*, a cura di G. Brunamontini, Milano, Mondadori, 1978, pp. 264-269 e, in seguito, in C. LEVI, *Le ragioni dei topi*, pp. 47-50. Questa nuova caccia alla balena è segnalata da Levi nella sua agenda 1958 in data 7 settembre («ore 17 e 30 avvistata la balena»), conservata nel Fondo Carlo Levi della Biblioteca Civica di Alassio. Nelle lettere nn. 280 e 285 riportate in *Carissimo Puck*, pp. 308 e 312, Carlo racconta l'avventura a Linuccia e la informa dell'intenzione di scriverne per "La Stampa".

¹⁷ Richiamati, questi elementi simbologici, ancora nel *Quaderno a cancelli*, con la ripresa di immagini melvilliane riguardanti il Leviatano e la balena bianca: si veda la rassegna compilata da G. Sarcerdoti, *Bestiario leviano*, in *Le ragioni dei topi*, p. 124.

¹⁸ Cfr. C. LEVI, *La sapienza*, ora edito in *Le tracce della memoria*, pp. 215-217 (ma su questo aspetto si leggano le osservazioni di Franco Cassano nell'introduzione a *Le ragioni dei topi*, p. XVII).

¹⁹ Il racconto è ripreso in C. LEVI, *Le tracce della memoria*, pp. 239-242. Scritto il 1° settembre (cfr. *ivi*, p. 263), si riferisce a una gita in barca dei giorni immediatamente precedenti, come prova la lettera del 1° settembre, n. 308, in *Carissimo Puck*, p. 331: «abbiamo preso un temporale furioso»; ma si veda anche la lettera n. 311, del 5 settembre 1959, in *Carissimo Puck*, p. 337: «ho mandato alla Stampa *Il colore dei fulmini* ma al solito tarda ad uscire». L'articolo sarà dunque stampato con titolo diverso. Poiché l'immagine dei «fulmini colorati» torna nel resoconto di una gita in barca con temporale registrata nell'agenda 1959, in data 22 agosto (Fondo Carlo Levi, Biblioteca Civica di Alassio), è probabile che quello sia il giorno preciso della navigazione.

²⁰ C. LEVI, *Il naufragio del Poloro*, ora ne *Le tracce della memoria*, pp. 37-41. Ma, a commento di questo racconto e a proposito della figura paterna, si leggano le importanti annotazioni di Marziano Guglielminetti nella sua introduzione a questa raccolta leviana, p. XVIII.

²¹ P. VALÉRY, *Mers*, in ID., *Œuvres*, Parigi, Gallimard, 1960, vol. II, p. 662, e *Regards sur la mer*, *ivi*, p. 1334.

²² P. VALÉRY, *ibidem*.

²³ Il testo poetico leviano è pubblicato in C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009, p. 511.

²⁴ C. LEVI, *Alain*, ora ripreso in ID., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001, pp. 165-167.

²⁵ ALAIN, *Propos*, Paris, Gallimard, 1970, vol. II, p. 24.

²⁶ C. LEVI, *Alain*, p. 167.

²⁷ ALAIN, *Les Dieux*, Paris, Gallimard, 1934, p. 77.

²⁸ C. LEVI, *Alain*, p. 167.

²⁹ «I ragazzi fanno le statue di sabbia»: così annota lo scrittore nell'agenda 1958, in data 11 settembre 1958 (Fondo Carlo Levi, Biblioteca Civica «Renzo Deaglio» di Alassio). Ma in data 27 settembre, sempre nella stessa agenda 1958: «finito l'articolo per "La Stampa" *Il lavoro di Alassio*».

³⁰ Cfr. S. SOLMI, *Valéry teorico e critico* [1930]; si cita da *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 64-84 (il passo è a p. 69).

³¹ P. VALÉRY, *Mers*, in ID., *Œuvres*, p. 665.

³² Ivi, p. 668.

³³ L'articolo è ripubblicato in C. LEVI, *La ragione dei topi*, pp. 61-63.

³⁴ «Quel quadro del paradiso terrestre (la sua parte sinistra) che ho immaginato a Roma, nasce da queste immagini, e forse è quasi maturo per essere fatto»: cfr. la lettera n. 419 di *Carissimo Puck*, p. 420; ma si veda anche la lettera n. 537, p. 524, dove si parla «del grande quadro che farò un giorno, del Paradiso». Su questo progetto pittorico, in realtà mai realizzato, dice Guido Sacerdoti nel suo saggio-testimonianza pubblicato nel Catalogo *Carlo Levi. Paesaggio 1926-1974*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Meridiana Libri, 2002.

³⁵ Il parto gemellare dei due vitellini è puntualmente registrato anche nell'agenda 1958, in data il 29 settembre (Fondo Carlo Levi, Biblioteca Civica «Renzo Deaglio» di Alassio). Ma l'evento è oggetto di un quadro, riprodotto (n. 89) nel Catalogo *Carlo Levi. Mostra antologica*, Mantova, Palazzo Te, 21 settembre - 20 ottobre 1974, Milano, Electa, 1974, con un saggio introduttivo di Antonio del Guercio.

³⁶ «*La battaglia di Alassio* è uscita già oggi: te la mando se per caso lì non ci fosse “La Stampa”. Ora la battaglia dovrebbe continuare, con il delfino e la balena, e poi con le statue di sabbia e il mare»: così Carlo a Linuccia, in una lettera del 16 settembre 1958 (in *Carissimo Puck*, n. 284, p. 311). La lettera si riferisce ai successivi articoli *La balena di Alassio* e *Il lavoro di Alassio*. Ma nell'agenda 1958, in data 11 settembre, si legge: «Finito l'articolo per “La Stampa” (*Il riccio e la formica di Alassio*)» (Fondo Carlo Levi, Biblioteca Civica «Renzo Deaglio» di Alassio).

³⁷ Cfr. I. CALVINO, *La nuvola di smog e la formica argentina*, Torino, Einaudi, 1958, p. 94.

³⁸ P. VALÉRY, *Dialogue de l'arbre*, in ID., *Œuvres*, vol. II, pp. 177-194.

³⁹ ALAIN, *Les Dieux*, p. 54 ss. (il paragrafo è appunto inserito nella sezione del libro dedicata a Pan e alla natura).

⁴⁰ *Carlo Levi. Alberi e Narciso. Paesaggi di Alassio*, 22 febbraio - 5 marzo 1968, Roma, La Nuova Pesa, 1968. Il testo è poi ripubblicato

in C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, pp. 35-38. La *plaque* della mostra torinese, contenente le poche righe introduttive e il solo elenco dei quadri esposti, novanta paesaggi, appunto, è stampata a cura dell'associazione Piemonte artistico-culturale, Torino, Camedda, 1966.

⁴¹ Cfr. *Carissimo Puck*, lettera n. 537, p. 524.

⁴² Cfr. la poesia *C'è chi teme il suo corpo, e lo nasconde*, in *Versi*, p. 138: i due versi prelevati dai *Fragments du Narcisse* sono: «*Et qui, du verge sable osant battre la couche / composeront d'amour un mostre qui se meurt*». Segue un verso isolato: «*Misero mostro d'infelice amore*». Nei *Fragments du Narcisse*, pubblicati nella seconda edizione di *Charmes*, il poeta aveva ripreso il tema già affrontato nei versi giovanili di *Narcisse parle*; torna sul mito anche in *Cantate du Narcisse* e nel poema in prosa *L'ange* (per un approfondimento rinvio all'introduzione di Maria Teresa Giaveri a P. VALÉRY, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, Parma, Guanda, 2003, p. 20 ss.).

⁴³ F. SACERDOTI, *Testimonianze. Narciso: Carlo Levi guardava me diciannovenne*, in *Carlo Levi: Paesaggi 1926-1974*, pp. 45-46.

⁴⁴ Ma cfr. S. SOLMI, *Specchi*, in *Meditazioni sullo Scorpione*, Milano, Adelphi, 1972, p. 34.

⁴⁵ Si veda quanto scrive Pasolini in proposito: «[...] Il *Narciso* che Carlo Levi ha dipinto non è più se stesso, ma è il *Narciso* che scoprendo l'immagine di se stesso scopre se stesso oggettivamente, e scopre l'oggettività del reale»: il passo è ora in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, II, pp. 2647-2651; ma, per l'inquadramento dell'osservazione pasoliniana e soprattutto per l'analisi complessiva del tema di *Narciso*, allargata all'intera opera leviana, si veda lo studio di R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 11-58.

⁴⁶ ALAIN, *Les Dieux*, p. 7.

⁴⁷ Cfr. la presentazione di Levi alla *plaque* *Alberi e Narciso*. Ma per le nominazioni dei carrubi (Leone, Dafne, Grifone, Aquilante, Elefante, Mostro, Cavallo) si controllino le riproduzioni del catalogo mantovano *Carlo Levi. Mostra antologica*, (nn. 125, 126, 134, 135, 137, 141, 144, 145, 146).

⁴⁸ Si veda, in particolare, l'importante e già ricordata lettera n. 537, del 17 settembre 1964 (in *Carissimo Puck*, p. 524), dove Levi significava la difficoltà di scrivere nel sito naturale di Alassio; precisava, infatti, nella lettera: «anche se qui avevo scritto, ancor quasi ragazzo, una pagina illuminata su una foglia d'albero, che ho perduto, e che nel ricordo mi pare l'anticipo del libro che sto scrivendo [...]»; e di nuovo, nella missiva seguente, del 18 settembre 1964: «ho dipinto 18 quadri che mi sembrano belli e sono l'equivalente del mio libro arboreo» (in *Carissimo Puck*, lettera n. 538, pp. 524-525); anche nella missiva scritta a Linuccia l'8 settembre dello stesso anno Carlo aveva ribadito: «come supponevo, poiché scrivere qui mi è sempre stato difficile [...] non sono andato avanti col libro: ma, invece, ho dipinto dei quadri che entusiasmano i miei nipoti Guido e Stefano» (*Carissimo Puck*, n. 533, p. 521). All'ipotesi del «libro arboreo» dedica un paragrafo del suo libro R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, pp. 76-77.

⁴⁹ *Agosto in Liguria* è ripubblicato in C. LEVI, *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato, intr. di L.M. Lombardi Satriani, Roma, Donzelli, 2000, pp. 127-129. A un primo controllo, invece, *L'incendio del bosco*, uscito sulla «terza» del quotidiano torinese, non viene più ripreso in edizioni successive; dell'avvenuta pubblicazione dà notizia Carlo a Linuccia (cfr. *Carissimo Puck*, lettera n. 418, p. 419: in cui segnala un «taglio» redazionale non gradito). Ma il racconto dell'evento è in una lettera del 5 settembre 1961 (*Carissimo Puck*, n. 393, p. 394). Esiste anche un dipinto intitolato *L'incendio del bosco* (cfr. la scheda n. 103, con relativa didascalia, del catalogo mantovano *Carlo Levi. Mostra antologica*): la datazione attribuita al quadro (1956) potrebbe essere sbagliata, per la coincidenza del titolo con la prosa del 1961.

⁵⁰ C. LEVI, *Agosto in Liguria*, in *Le mille patrie*, p. 127.

⁵¹ La lettera del 5 settembre 1961 a Linuccia appare, dunque, come un vero e proprio cartone preparatorio de *L'incendio del bosco*: «Il fuoco è come un serpente, striscia, si nasconde e riappare all'improvviso, portato dal vento. Gli alberi si mutano al suo apparire: trascolorano: diventano d'un tratto verdissimi, e trasudano tutta la loro linfa, e la resina: poi, d'un colpo, si incendiano e diventano una vampa sola, una fiammata altissima, e si inceneriscono».

⁵² C. LEVI, *Agosto in Liguria*, in *Le mille patrie*, p. 129.

⁵³ La poesia è ora ripubblicata in C. LEVI, *Versi*, p. 396. *Il riccio* è il titolo di un quadro che raffigura il piccolo animale, riprodotto anch'esso nel catalogo dell'esposizione mantovana *Carlo Levi. Mostra antologica*, n. 109.

⁵⁴ C. LEVI, *Agosto in Liguria*, in *Le mille patrie*, p. 128.

⁵⁵ «Avevamo stabilito, con Italo Calvino, che avrei ogni anno, e per sempre, dipinto un suo ritratto. Ciò fu fatto dal 1959 alla fine del 1965. In seguito Calvino andò a vivere con la moglie a Parigi, e le occasioni per continuare il proposito vennero a mancare»: così il ricordo di Levi, riportato nella didascalia che accompagna la riproduzione di nove ritratti dell'amico, sei dei quali "alassini" e tre "romani" (cfr. *Carlo Levi. Mostra antologica*, nn. 93-101).

⁵⁶ Si controlli l'agenda del 3 agosto 1959, conservata nel Fondo Carlo Levi della Biblioteca Civica «Renzo Deaglio» di Alassio; ma si veda anche l'agenda del 25 agosto 1959 (sempre conservata nel FCL alassino). Nella lettera a Linuccia del 17 settembre 1961 Carlo scrive: «ho fatto un ritratto a Calvino (è diventata una tradizione annuale) con la faccia verde, che gli piace molto. In verità ha la faccia un po' verde e un po' malandata» (*Carissimo Puck*, n. 408, p. 411); ma l'attenzione al volto di Calvino si ritrova anche in un lungo appunto contenuto nell'agenda 1958 in data 1° novembre (FCL di Alassio) e steso a commento di una trasmissione televisiva su Pasternak alla quale Levi si era rifiutato di partecipare: «Calvino pareva grasso e gonfio», annotava Carlo, che pure definiva «bellissimo, il migliore di tutti» l'intervento calviniano sull'autore del *Dottor Živago*, appena uscito in "Passato Presente"; altrettanto impietosi sono però i "ritratti" dedicati nella stessa pagina dell'agenda ai protagonisti del dibattito (Pratolini, Cecchi, Silone, Muscetta, Chiaromonte, Russo; si salvano Ripellino, per sua propria sincerità, e Angioletti, per modestia).

⁵⁷ Impensabile immaginare, per questo Levi "naturalista", che pure antevede e segnala le prime aggressioni al paesaggio, la stesura di un *pamphlet* simile alla calviniana *Speculazione edilizia*.

⁵⁸ ALAIN, *Les Dieux*, p. 49 ss.

«*Colline senza nome*»: paesaggio e
memoria nelle poesie del confino

Bart Van den Bossche

Introduzione

Dalle recenti edizioni delle poesie di Carlo Levi¹ emerge l'immagine di una produzione poetica costante e ininterrotta nel tempo, collegata da una fitta rete di rapporti di interdipendenza e di interazione con gli altri generi, registri e linguaggi di cui Carlo Levi si è servito durante il suo lungo e variegato *iter* artistico, critico e intellettuale. Una serrata lettura trasversale dei vari settori dell'opera di Carlo Levi consente di mettere a fuoco – in particolare (ma non solo) per quel che riguarda il periodo del confino in Lucania – una vasta gamma di agganci intertestuali di vario genere, che si estenderebbe da tematiche generali a motivi più puntuali, da tecniche formali a prese di posizione critiche, e che permetterebbe di mettere in luce sia alcune linee direttrici trasversali che abbracciano diversi generi e periodi nell'opera di Carlo Levi, che alcuni fattori primari di specificità e di specializzazione funzionale dei vari linguaggi espressivi e artistici impiegati nel corso degli anni. Le date e i ritmi di stesura delle poesie, a prescindere dalle varie considerazioni di carattere genetico-filologico cui possono dar adito, suggeriscono che la scrittura poetica assolve a un bisogno di interazione immediata con il vissuto attraverso la scrittura in versi, interazione che assume tuttavia di primo acchito l'aspetto di un'attentamente sorvegliata e sobriamente articolata elaborazione formale: situazioni e personaggi, impressioni e sensazioni vengono immediatamente trasformate in immagini e figure poetiche sobrie ed essenziali, evocate in un dettato poetico conciso e composto, basato su precisi procedimenti compositivi retorici e metrici e privo di sfoghi ridondanti o toni enfatici. La scrittura poetica non rimane però circoscritta

all'ambito di questa funzione elaborativa "a caldo", rispetto alla quale la prosa costituirebbe (come avviene effettivamente nel caso del confino) un'elaborazione secondaria di più ampio respiro, capace di abbracciare e di approfondire, in un misto di registri narrativi e saggistici, tematiche e problematiche più ampie; in effetti, lungi dal limitarsi alla registrazione di impressioni immediate, la scrittura poetica è per Carlo Levi anche strumento di una paziente e ponderata sedimentazione di impressione e di ricordi. La sua produzione poetica risulta scandita da echi e richiami a distanza, nonché da casi di sovrapposizione, singolare e a volte sorprendente, di immagini e figure nel corso degli anni e dei decenni, che consentono di parlare di una vera e propria *longue durée*.

Le osservazioni appena formulate valgono in modo particolare per le poesie del confino in Lucania², non solo perché i versi di questo periodo costituiscono, com'è stato giustamente rivelato da Silvana Ghiazza, «l'ambito tematico più corposamente rappresentato nella produzione in versi»³, ma anche per via dei rapporti trasversali particolarmente densi fra i versi di questi periodo e le altre opere di Levi legate direttamente o indirettamente all'esperienza del confino, che vanno dalla pittura alla prosa autobiografica, dalla saggistica latamente culturale alla critica e agli interventi di taglio politico e sociale. Il confino, come ebbe a dire lo stesso Carlo Levi in una nota lettera a Giulio Einaudi, fu «dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*) per diventare infine e apertamente racconto»⁴; esperienza fondamentale, quindi, esplorata in un ampio ventaglio di opere e registri che costituiscono un terreno particolarmente propizio per indagini trasversali. A tale proposito, una lettura sulle rappresentazioni dei paesaggi lucani si prospetta particolarmente interessante, non tanto per estendere il quadro dei riscontri intertestuali concreti (riscontri già debitamente analizzati con risultati particolarmente ricchi e probanti)⁵, ma piuttosto perché nelle rappresentazioni paesaggistiche si possono cogliere alcune caratteristiche

distintive della scrittura in versi di Levi, in particolare in rapporto alla rievocazione retrospettiva dell'esperienza del confino in *Cristo si è fermato a Eboli*.

Le «arse argille»: paesaggi evocati per sottrazione

Sin dalle prime poesie del confino, i paesaggi sono evocati con un repertorio di termini e immagini particolarmente omogeneo. L'impressione dominante è quella di un paesaggio arido, brullo, bruciato da una canicola spietata (la prima poesia reca come data il 10 agosto 1935). L'erba, le argille, gli alberi, i campi – ogni elemento della campagna lucana è segnato, in modo particolarmente evidente (e violento), dagli effetti di un'arsura di montaliana memoria. Aridità, siccità e monotonia sono le qualità precipue enfatizzate dal poeta: «monotono sole su biche / paglia arida» (p. 69, I, vv. 5-6); il «vento che la terra asciuga e fruga» (p. 74, V, v. 9); «la paglia bruciata» (p. 79, X, v. 6); «le valli malsane» (ivi, X, v. 8); «l'arsa terra corrosa» (p. 95, XXVI, v. 6); «Aridità assoluta / dell'arse paglie gialle» (p. 101, XXXI, vv. 1-2). Il poeta contempla un paesaggio in cui ogni angolo, ogni scorcio, ogni panorama è identificato in immagini e termini chiamati a evocare povertà e sterilità. Ne deriva l'immagine di una natura avara, poco accogliente nei confronti degli abitanti, le cui condizioni di vita non possono non essere stentate e sofferte.

In numerose occasioni, il poeta caratterizza i paesaggi in primo luogo evocando ciò che in essi sembra mancare. In molti versi risalta un'impostazione discorsiva per così dire "privativa", dal momento che il poeta sembra prediligere termini e formule negative chiamate a identificare quegli elementi paesaggistici di cui avverte la mancanza: «Campi di trebbiatrici / senz'alberi e senz'acqua» (p. 75, VI, vv. 11-12); «tra le piante / che non san fare un bosco» (p. 79, X, vv. 6-7); «quei monti deserti / d'alberi e di colori» (p. 84, XV, vv. 2-3); «Aridità assoluta [...] / non conosce farfalle / fiori né primavera» (p. 101,

XXXI, vv. 1-6); «Non fronda d'oliva né pianta / svara l'oscura attesa / antica» (p. 109, XXXIX, vv. 9-11).

Questi paesaggi, osservati dal poeta e definiti per sottrazione, risultano contraddistinti da un'assenza e da una mancanza fondamentali. Tale valutazione negativa dei paesaggi non si limita poi all'evocazione dei singoli componenti paesaggistici, ma si riverbera subito anche sull'interazione fra uomo e natura (caratterizzata in primo luogo da una sterilità che è assenza di interazione), sull'esperienza del tempo e dello spazio, per tramutarsi poi anche in condizione esistenziale e metafisica di negatività e privazione. Illustrativo, a tale proposito, è il paesaggio mattutino evocato in *Arso giallo antelucano*, in cui l'arsura, l'acredine e l'aridità del paesaggio diventano gli emblemi di una condizione naturale, morale e metafisica:

Arso giallo anteluciano
Sul malarico acre fiume
In cospetto al Santo Arcangelo
Tace al vento arido Aliano
Precipizio senza rupi
Sacrificio senza lume
Purgatorio senza l'angelo
Pazientissimo dei lupi.

Perfino momenti di pace e di armonia, come quelli ispirati dall'accendere del camino all'inizio dell'autunno, vengono identificati e smascherati dal poeta come esperienze sostanzialmente negative: «D'assenza è fatta la pace, / di privazione il riposo» (p. 88, XIX, vv. 5-6), «ansia senza conforti / sotto un falso sorriso» (p. 95, XXVI, vv. 9-10). Ad Aliano, così sembra, «manca perfino il conforto / d'un paesaggio drammatico» (p. 84, XV, vv. 4-5).

Il paesaggio di Aliano è *paysage de l'âme*, nella misura in cui il poeta stabilisce un legame di analogia e di comunione con il paesaggio che lo circonda, innalzato a specchio della propria condizione di solitudine, monotonia e isolamento, condizione

evocata in modo particolarmente icastico attraverso l'esperienza del tempo e dello spazio, anch'essa caratterizzata in termini apertamente negativi. Nei paesi della Lucania, «Desolate contrade / senza tempo» (p. 86, XVII, vv. 7-8), lo scorrere del tempo si blocca e non conta più («Il tempo non conta che avanza / senza la falce, uguale», p. 88, XIX, vv. 7-8). Allo stesso modo, lo spazio si caratterizza per il dissolversi di ogni punto di riferimento che produce un senso di chiusura totale. Neanche la vista degli orizzonti lontani riesce a infondere nell'animo del poeta un senso di apertura verso un altrove: «l'orizzonte troppo lontano / all'animo rinchiuso accenna invano / là dove il mondo s'apre» (p. 74, V, vv. 6-8). La contemplazione del paesaggio intralcia e cozza contro un «chiuso orizzonte senza voce» (p. 5, XLII, v. 5), l'altrove rimane irrimediabilmente irraggiungibile («Dal mondo reclusa stanza / l'altrove», p. 88, XIX, vv. 9-10). Monotonia temporale e monotonia spaziale sconfinano l'una nell'altra, annullando ogni distinzione: «Cieli ignoti, terre amare / uguali d'ognintorno / fanno del tempo che appare un solo immutevole giorno» (p. 109, XXXIX, vv. 5-8). Il tempo ad Aliano è un non tempo che continua idealmente, proiettando su un intero paesaggio l'esperienza del «tempo non tempo / luogo non luogo» della prigione.⁶

Al poeta la vita nei luoghi del confino appare prima di tutto come un «arido niente» (p. 92, XXIII, v. 6), e per affrontarla invoca l'aiuto di una figura femminile dai connotati stilnovistici («per non morire, fingo / il tuo bel viso ed un respiro umano», p. 97, XXVIII, vv. 11-12), senonché la solitudine del poeta e l'irrimediabile assenza della donna provocano una vera e propria paralisi morale: non solo «il silenzio non favorisce / esame di coscienza» (p. 96, XXVII, vv. 5-6), ma per giunta la «solitudine impedisce / esame di coscienza» (ivi, vv. 11-12); essendo irraggiungibile la figura femminile salvatrice, i pensieri sono legati e la vita si incaglia in un'«immobile assenza» (ivi, v. 10).

Se è vero che in questi versi si nota un'appropriazione soggettiva e lirica del paesaggio (nel senso che la realtà esteriore, naturale e geografica del paesaggio viene trasformata

in un correlato oggettivo della realtà interiore del poeta), si deve insistere anche sul fatto che le contemplazioni paesaggistiche, oltre a cogliere nella realtà naturale elementi che rispecchiano a perfezione la propria situazione emotiva ed esistenziale di confinato, rimandano anche a un'altra dimensione del rapporto fra poeta e paesaggio. Nei versi del confino il poeta tenta di orientarsi nella realtà in cui è catapultato, mediante una vera e propria attività di costruzione paesaggistica. Ammesso che si possa definire il paesaggio prima di tutto come il risultato di un'attività di osservazione e insieme di interpretazione, come un'immagine in cui confluiscono componenti naturali e culturali selezionati, organizzati e interpretati da un osservatore,⁷ è possibile cogliere nei versi del confino prima di tutto paesaggi che evocano, in particolare mediante le già illustrate tecniche di negazione e di sottrazione, il fallimento di questo riflesso costruttivo e interpretativo insito nella contemplazione dei paesaggi. La rappresentazione *ex negativo* dei paesaggi lucani non esprime soltanto lo stato d'animo del poeta, ma anche la presa d'atto di una difficoltà fondamentale, se non proprio di un fallimento; lo sguardo del poeta, intento (e avvezzo) a organizzare le proprie percezioni e interpretazioni del mondo in immagini paesaggistiche, sembra ora scontrarsi con una realtà opaca, impenetrabile, e riesce ad avviare il lavoro costruttivo della contemplazione paesaggistica soltanto in chiave negativa, con esiti che non possono che essere paesaggi *in absentia*. I versi dedicati ai paesaggi lucani sembrano pervasi da questa tensione tra l'*intentio* costruttiva e rappresentativa del poeta e l'opacità della realtà che lo circonda, e che si lascia descrivere soltanto in termini di assenza, privazione, negazione. A livello metrico-formale, questo cortocircuito fra sguardo poetico costruttivo e paesaggio *ex negativo* si manifesta nel contrasto fra il ricorso a forme poetiche chiare, semplici, compiute da una parte, e la visione sconsolata e monotona che esse contengono dall'altra, contrasto che conferisce a molte delle poesie una patina di "serena disperazione" di sabiana memoria.⁸

Il poeta sembra in bilico fra due esperienze paesaggistiche: in primo luogo, la contemplazione paesaggistica è per il poeta un'esperienza d'urto, contrasto e frustrazione, sentimenti provocati dal confronto difficile con un paesaggio che non c'è, che si sottrae allo sguardo del poeta e che in un certo senso rifiuta di costituirsi in quanto paesaggio; in secondo luogo, il poeta accetta il paesaggio proprio in quanto paesaggio negativo e rappresenta il paesaggio proprio nel suo sottrarsi al poeta e al suo sguardo costruttivo. Il paesaggio *in absentia* si trasforma in illustrazione ed esibizione del travaglio costruttivo e interpretativo del poeta di fronte a una realtà che si oppone al suo sguardo. L'esperienza negativa del paesaggio diventa una negatività affermata e quasi rivendicata dall'io, e proprio nella rappresentazione di questo "non paesaggio" che si sottrae all'occhio del poeta viene messo in luce il lavoro costruttivo e culturale insito nella contemplazione paesaggistica, ponendo al centro della scena poetica e lirica non tanto i dati percettivi in quanto tali, ma lo sguardo scrutatore dell'io nei suoi sforzi a elaborare il paesaggio, fra esitazione, disorientamento e frustrazione. I versi paesaggistici di Levi ricordano ed esibiscono una qualità fondamentale e, in una certa misura, anche paradossale dell'elaborazione artistica del paesaggio: un paesaggio in arte vive solo tramite riferimenti e intermediari, diventando «al limite tutto tranne ciò che dovrebbe essere, complessivamente percepibile dai sensi, e in un secondo tempo dalla vista, oppure ideale se non ideologico. Vissuto o costruito e non osservato»⁹.

La rappresentazione di questa tensione fra lo sguardo del poeta e il "non paesaggio" si evince, in particolare, dai versi dedicati agli effetti della pioggia sul paesaggio di Aliano. L'avvicinarsi delle stagioni è un ciclo privo di senso, che si degenera in un circolo vizioso («Troppo lunga lontananza / dalla prima sorgente / rinnega primavera», p. 99, XXX, vv. 1-3), un'esperienza temporale negativa di cui le lente piogge diventano l'emblema per eccellenza («il tempo si distende senza fine / sotto le piogge lente», *ivi*, vv. 4-5). Nei giorni di pioggia il

paesaggio si scioglie quasi letteralmente sotto gli occhi del poeta e viene inghiottito dalle «nebbie informi»:

Pioggia, odiosi lamenti
dell'acqua per le forre;
scivolare delle argille
liquefatte in grigi torrenti,
sciogliersi del mondo in pianti
umili di nebbie informi
(p. 94, XXV, vv. 1-6)

La pioggia, piuttosto che portare sollievo alla terra arida e arsa, sembra aumentare ulteriormente la sua desolata sterilità, sintetizzata nell'ossimoro «aridità bagnata» che chiude la poesia XXXI («Fredde piogge invernali / non portan erba: spento / ogni verde, impera / aridità bagnata», p. 101, vv. 7-10). È in versi simili che risalta in modo particolarmente vistoso la summenzionata tensione fra lo sguardo interpretativo del poeta e un complesso di dati percettivi che rifiuta di concedersi al poeta e che finisce per comporre un paesaggio che incorpora la propria natura negativa. Centrale nell'esperienza di questo paesaggio è lo sciogliersi di ogni forma e la perdita di ogni punto di riferimento («solitudine irosa / scioglie ogni forma / come un mondo senza viso», p. 95, XXVI, vv. 13-15; «Informe, muto ingombro», p. 96, XXVII, v. 7). È un mondo che finisce per incarnare la negazione della poesia stessa, esprimendosi soltanto in una «penata prosa»: «Questa terra soltanto / penata prosa narra / in suo linguaggio rassegnato e cauto» (p. 78, IX, vv. 4-6).

Non è difficile individuare somiglianze fra le immagini, le situazioni e i termini utilizzati nelle poesie del confino e quelli adoperati nelle descrizioni paesaggistiche in *Cristo si è fermato a Eboli*, senonché le implicazioni collegate ai riferimenti paesaggistici nel romanzo solo in parte convergono con quelle dei versi. In primo luogo, se è vero che in *Cristo si è fermato a Eboli* non mancano né i paesaggi *in absentia* (esemplare è il brano dedicato alla primavera di Gagliano)¹⁰, né accenni a fenomeni di contaminazione e di comunione tra la monotonia

spazio-temporale dei paesaggi lucani e l'inerzia dilagante nell'animo del poeta,¹¹ le interpretazioni dei paesaggi sono decisamente meno negative, o per essere più precisi, i giudizi formulati sono più variegati e meno esclusivamente negativi. La monotonia, oltre a sprigionare un senso di chiusura e di indifferenza, acquista ora anche connotazioni di segno diverso, come risalta in particolare dall'uso più esteso di metafore marine. All'arrivo a Gagliano, Levi osserva che in quel paese si è «come in mezzo a un mare di terra biancastra, monotona e senz'alberi: bianchi e lontani i paesi, ciascuno in vetta al suo colle»¹², e dalla palazzina diroccata di Gagliano vede «l'infinita distesa delle argille aride, senza un segno di vita umana, ondulanti nel sole a perdita d'occhio, fin dove, lontanissime, parevano sciogliersi nel cielo bianco. Nessun'ombra svariava questo immobile mare di terra, divorato da un sole a picco»¹³. Lo spettacolo dei vasti paesaggi distesi dà adito a brevi momenti di *rêverie* paesaggistica, capaci di stimolare l'immaginazione (o la "finzione" di leopardiana memoria)¹⁴, senza che il discorso finisca comunque per impelagarsi in contemplazioni idilliche o estatiche.

Che l'esperienza paesaggistica di *Cristo si è fermato a Eboli* dia esiti ben più vari rispetto a quella evocata nei versi, lasciando spazio anche a note di (pur contenuta) effusione lirica, è una constatazione che va messa in rapporto con la diversa elaborazione discorsiva di quell'esperienza di assenza e di negatività così centrale nelle poesie del confino. Come si è già indicato, nelle poesie i singoli componenti paesaggistici vengono subito trasfigurati in immagini altamente simboliche in cui si concentrano e si intrecciano, in un dettato spesso conciso e formalmente contenuto, riferimenti a condizioni spazio-temporali, esistenziali, morali e metafisiche. In *Cristo si è fermato a Eboli*, com'è risaputo, i ricordi del confino si ramificano in una rete di riflessioni di vario genere, elaborate in diversi registri discorsivi e sostanziate di ragioni antropologiche, culturali, politiche e sociali¹⁵.

All'interno di questa orchestrazione di ricordi personali e riflessioni di vario genere, la contemplazione paesaggistica *sensu stricto* si affranca in una certa misura dall'ipoteca di sconfitta del poeta nei suoi tentativi di costruzione paesaggistica e dall'opprimente senso di negatività che domina i paesaggi in versi. Senza trasformarsi sistematicamente in veri e propri *paysages de l'âme*, le descrizioni paesaggistiche in prosa diventano luoghi deputati all'espressione delle propensioni liriche dell'io.

«Colline senza nome»: la dissoluzione della memoria culturale

La definizione *ex negativo* dei paesaggi in versi non si limita alla percezione dei singoli elementi naturali che li compongono, ma coinvolgono anche i codici simbolici e culturali applicabili direttamente o indirettamente ai paesaggi del confino. La pioggia, innalzata – come si è già sottolineato – a emblema della dissoluzione di ogni forma, rivela il paesaggio nella sua nudità totale, cancellandone anche i nomi («Colline senza nome», p. 95, XXVI, v. 1). Le difficoltà provate dal poeta nell'elaborare una visione paesaggistica a tutto tondo si sostanziano di una serie di riferimenti culturali, evocati anch'essi in un certo senso per sottrazione e per negazione.

Questa esperienza di sconfitta e di dissoluzione degli stessi codici culturali e simbolici associati all'esperienza paesaggistica viene evocata in particolare in alcuni accenni al mito classico. Se all'isolamento e monotonia dell'esilio si associa spesso, come si è additato, l'invocazione di una figura femminile adombrata in accenni e richiami non privi di reminiscenze stilnovistiche, in diverse poesie vi è la questione di una frizione, se non addirittura di un contrasto aperto, fra repertorio letterario e mitologico da una parte, e interpretazione del paesaggio dall'altro.

Nella poesia XVII («Dove gli antichi iddii», p. 86) si registra una vera e propria dissoluzione del mito di Venere e Adone.

Nella prima strofa della poesia, il paesaggio lucano, abitato dagli «antichi iddii dei pastori», terra del caprone e dell'agnello rituale, sembra presentarsi come ambiente ideale per la caccia di Adone; nella seconda strofa, invece, il mito s'interrompe con l'uccisione di Adone. Impossibile risulta il pianto di Venere (poiché nelle desolate contrade senza tempo «non scende sul bel viso / il materno lamento», vv. 9-10), e altrettanto remota sembra ogni altra possibilità di riscatto o esito positivo: «la terra, l'ombra, il vento / son del nero cinghiale» (vv. 11-12). Vi è questione, in questa poesia, di un cortocircuito fra paesaggio lucano e mito classico o, per l'esattezza, fra il paesaggio lucano e il mito classico inteso come preciso repertorio culturale e letterario (connotazioni letterarie evocate dal sintagma «bel viso» o da termini come «lamento» o «ombra»). In queste circostanze, così sembra suggerire il poeta, risulta improponibile qualsiasi forma di conciliazione letteraria fra il nero cinghiale del paesaggio lucano e l'immaginario mitologico-letterario.

Nella poesia XXX («Troppo lunga lontananza», pp. 99-100) viene citato il mito di Narciso che, com'è noto, Carlo Levi ha trattato in diverse occasioni. Narciso, figura ammalata dalla propria immagine fino alla perdizione, è innalzato a emblema di una condizione di monotonia atemporale che sembra rinnegare completamente ogni prospettiva di cambiamento, condizione che alla fine condanna fatalmente a un destino di chiusura e di immersione in se stesso. Ma nella poesia il destino di chiusura si va radicalizzando, fino a «inghiottire» in un certo senso anche altri aspetti del mito di Narciso: l'impossibilità della primavera esclude la fioritura del narciso («Troppo lunga lontananza / dalla prima sorgente / rinnega primavera», vv. 1-3) e Narciso tenta invano di servirsi della lingua: non solo l'immagine speculare «inghiotte la parola» (v. 11), ma anche l'aria intorno è completamente «muta», sicché non sopravvive neppure l'eco delle parole pronunciate dall'io/Narciso («o inutile la sparge all'aria muta / che non rende sorriso / sì che la voce vola il breve spazio tra bocca ed orecchio / ed ecco, è ormai perduta», vv. 12-16). L'afasia totale che colpisce Narciso ricorda, rovesciandone

l'esito finale, il mito di Eco (che, respinta da Narciso, sopravvive soltanto come voce trasportata dall'aria). Se l'aria muta inghiotte le parole di Narciso, ciò suona quasi come un contrappasso della sua durezza nei confronti di Eco. Per questo motivo, si potrebbe vedere in questa poesia un vero e proprio collasso del mito, che si chiude completamente su se stesso. Perciò non desta sorpresa che il mito non funziona, come lo segnala anche la terza strofa della poesia, in cui il poeta – messo in guardia dall'aria muta del paesaggio – si dichiara immune dall'incanto che ha colpito Narciso («Già la figura amabile tu sai / dell'acqua fredda e tersa / [...] e la sdegni / né ti chini a baciarla e a farne prova», vv. 17-20).

Bastano questi esempi per illustrare fino a che punto la negatività dei paesaggi di Aliano verta anche sui codici culturali, sfociando in un'esperienza di crollo, collasso o cortocircuito della memoria culturale del poeta e dei suoi codici rappresentativi. Nello stesso tempo in questa esperienza di negatività si aprono spiragli che assumono il duplice aspetto di una revisione critica delle reazioni culturali (o culturalmente codificate) del poeta ai paesaggi interpretati, nonché una rigenerazione delle risorse di queste rappresentazioni.

In primo luogo, il poeta evoca i propri sogni di evasione non senza una punta d'ambiguità, trattandoli con ironia, scetticismo e quasi sospetto. Se da una parte sembra quasi inevitabile sognare la fuga da Aliano, dall'altra il poeta non si perita di accusare il carattere borghese dei suoi sogni. Nella poesia XXV («Pioggia, odiosi lamenti», p. 94) perfino il pensiero della figura femminile stilnovistica di cui sopra s'inquadra in un insieme d'immagini "borghesi" («Là, quasi a comporre / il bel paradiso borghese. / di calmi sorrisi, di ville / umane, e terrazze sospese, / aerea e sola riposi / e lontanissima dormi», vv. 9-14).

In altre poesie si aprono degli spiragli che, per quanto timidi, suggeriscono anche una possibile rigenerazione dei codici rappresentativi. Piuttosto che ai tentativi di stabilire analogie con repertori culturali noti (che a volte sottolineano la distanza culturale invece di colmarla)¹⁶ si può pensare in primo luogo ai

versi dedicati a quella espressività schietta ed elementare, priva di qualsiasi cedimento estetico, che il poeta crede di poter cogliere sia nei paesaggi che negli abitanti di Aliano. Che la vita ad Aliano non abbia nulla di pittoresco o di piacevole dà adito, in alcuni casi, a giudizi che contengono anche una nota positiva, come quando il poeta osserva che sono «i veli antichi e gli usi» degli abitanti del paese che «dalla grazia *salvano* i sassosi / cuori e le terre amare» (p. 87, XVIII, vv. 6-8; nostro il corsivo). Anche la messa a fuoco di questa dimensione espressiva primigenia, scarna e scabra, si associa a volte all'esperienza del paesaggio: è quanto avviene nella poesia XLIV (p. 114), che evoca nello stesso testo le tragedie «senza palchi» recitate dagli abitanti di Aliano e il «verde imprevedibile» (v. 8) della primavera. Gli effetti di sorpresa e di incongruità di questo verde primaverile mettono in luce quanto conti nel contatto con i luoghi e gli ambienti lucani l'esperienza di una realtà disadorna, definibile in un primo momento soltanto tramite procedimenti di sottrazione. A sancire la condizione di silenzio, di afasia, e di generale azzeramento linguistico e culturale che accomuna poeta e paesaggi è l'anonimia dei paesaggi, costituiti dalle già menzionate «colline senza nome» (p. 95, XXVI, v. 1). I versi paesaggistici illustrano quanto il soggiorno ad Aliano abbia contato per Carlo Levi come rivelazione di una realtà insieme naturale e umana per così dire di “grado zero”, realtà che poi si trasforma col tempo, smaltito il perturbamento dell'impatto iniziale con i paesaggi, in un'esperienza di primordialità radicale. L'elaborazione di questa rivelazione sarà poi affidata in particolare alla ricostruzione in prosa. Segnatamente in rapporto a quelli che si possono chiamare i momenti di cortocircuito rappresentativo evocati nella poesia, si può osservare come in *Cristo si è fermato a Eboli* gli sforzi a individuare e interpretare le espressioni di una cultura contadina radicalmente diversa sfocino poi in un vero e proprio “patto culturale ed estetico” fra Carlo Levi e i contadini:¹⁷ è un comune e spontaneo interesse per la dimensione simbolica delle cose che consente non solo all'artista e ai contadini di comunicare e di intendersi

spontaneamente, ma permette perfino di realizzare una miracolosa convivenza fra scienza e magia, fra medicina moderna e riti ancestrali.

Sulla scia delle osservazioni appena formulate si possono anche cogliere le differenze specifiche fra le contemplazioni paesaggistiche in versi e in prosa, le loro varie funzioni e il diverso ruolo della memoria culturale in esse. La funzione precipua del paesaggio nei versi sembra consistere nell'espressione del senso di spaesamento insieme personale e culturale provocato dal contatto con gli ambienti del confino, e nell'evocazione dell'inquieta e angosciosa esperienza di dissoluzione di ogni punto di riferimento storico. *Cristo si è fermato a Eboli*, per contro, rielabora l'insieme delle sensazioni collegate a paesaggi e ambienti della Lucania in una prospettiva plurilivellare che combina una vasta gamma di materiali e interessi (sostanzianti di riferimenti antropologici, politici, sociologici e filosofici) con una messa a fuoco di alcune coordinate soggettive dell'esperienza del confino, in un'ottica complessiva chiamata a conciliare «stile» e «realismo»¹⁸ e a concretizzare una «rivelazione globale» della realtà del confino, rivelazione globale in cui la «personale esperienza di vita e di pensiero» diventa, appunto, strumento di conoscenza e di rappresentazione dell'anima contadina.¹⁹ Nelle contemplazioni paesaggistiche in *Cristo si è fermato a Eboli* prevalgono a prima vista la partecipazione soggettiva e le propensioni liriche; ciò non implica tuttavia che il paesaggio costituisca un momento di indulgenza estetizzante che esulerebbe dal generale programma documentario del libro, ma sembra, al contrario, confermare l'importanza e la specificità dell'esperienza paesaggistica all'interno dell'orchestrazione dei vari registri discorsivi che compongono il libro. Parafrasando un passo di Simon Schama, si può definire *Cristo si è fermato a Eboli* come un tentativo di esplorare un'esperienza del paesaggio diventata ormai memoria personale ed esistenziale, ma che continua a eludere la conoscenza e l'apprezzamento; un tentativo, anche, di proiettare questa esplorazione verso la storia e il futuro.²⁰ E questa

esplorazione affonda le radici nella rivelazione insieme inquietante e affascinante delle colline senza nome evocata nei versi del confino.

Note

¹ C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008 («Opere di Carlo Levi»); il volume propone un'edizione critica del dattiloscritto *Poesie 1934-1947* preparato dall'autore, completata da una scelta delle altre poesie. Per un quadro completo delle altre poesie di Levi, si veda C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009.

² Il dattiloscritto delle *Poesie 1934-1947* preparato da Carlo Levi contiene una sezione intitolato *Confino*, che contiene 52 poesie; si veda C. LEVI, *Poesie*, pp. 67-122; tutte le citazioni in questo contributo, previa indicazione contraria, s'intendono riferite a questa edizione.

³ S. GHIAZZA, *Introduzione*, in C. LEVI, *Poesie*, p. XXXVII.

⁴ Parte di questa lettera, com'è nota, venne riprodotta come prefazione nell'edizione di *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1963, p. IX. Sulla lettera si veda anche S. GHIAZZA, *Introduzione*, p. XXIII.

⁵ Si veda C. LEVI, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, a cura di M.A. Grignani, Alessandria, dell'Orso, 1998.

⁶ *Prigione*, secondo periodo, XII, vv. 1-2, in *Poesie*, p. 54.

⁷ Cfr. la definizione del paesaggio in ambito artistico e latamente culturale sarebbe «la natura vista attraverso lo sguardo umano, trasformata dall'azione e dall'occhio dell'uomo» (C. PAMARD-BLANC, J.P. RAISON, *Paesaggio*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. X, p. 320. Si vedano anche S. RITROVATO, *Introduzione*, in *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, a cura di S. Ritrovato, Milano, Archinto, 2006, pp. 7-28, e S. SCHAMA, *Landscape and Memory*, London, HarperCollins, 1995, in particolare pp. 9-10.

⁸ Su Saba e Levi si veda S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia d'una amicizia*, Bari, Dedalo, 2003.

⁹ C. PAMARD-BLANC, J.P. RAISON, *Paesaggio*, p. 321.

¹⁰ «Il freddo era finito, soffiavano venti gagliardi, ma l'erba non cresceva sulle prode, né i fiori, né le viole. Nulla cambiava nel paesaggio: le argille si stendevano grige tutto attorno, come sempre: qualcosa mancava, la vita stessa dell'anno; e il senso di questa mancanza riempiva il cuore di tristezza» (*Cristo si è fermato a Eboli*, «Einaudi Tascabili», Torino, Einaudi, 1990, p. 216).

¹¹ Cfr. «mi pareva di aver perso ogni senso, di essere uscito dal tempo, di essere tutto avvolto dal mare di una passiva eternità, da cui non sarei più potuto uscire» (ivi, p. 216); «L'eterno ozio borbonico si stendeva sul paese, costruito sulle ossa dei morti: distinguevo ogni voce, ogni rumore, ogni sussurro, come una cosa nota a tempi immemorabili, infinite volte ripetuta, e che infinite altre volte sarebbe stata ripetuta in futuro. Lavoravo, dipingevo, curavo i malati, ma ero giunto a un punto estremo di indifferenza. Mi pareva di essere un verme chiuso dentro una noce secca. Lontano dagli affetti, nel guscio religioso della monotonia, aspettavo gli anni venturi, e mi pareva di essere senza base, librato in un'aria assurda, dove era strano anche il suono della mia voce» (ivi, p. 233).

¹² Ivi, p. 5.

¹³ Ivi, p. 44. Durante la visita a Grassano, dove si è recato per dipingere, osserva il paesaggio dalla chiesa, in cima al paese: «Paesi lontanissimi appaiono da ogni parte, come vele sperdute su questo mare», in un paesaggio che è una «sconfinata distesa monotona e ondulata» (ivi, p. 148).

¹⁴ All'inizio del libro, osserva che il viaggio da Grassano a Gagliano gli offriva la possibilità «di vedere quei luoghi di cui avevo tanto sentito favoleggiare e che fingevo nella immaginazione, di là dai monti che chiudono la valle del Basento» (ivi, p. 5).

¹⁵ Sul carattere «composito» del libro, si vedano: G. DE DONATO, *Cristo si è fermato a Eboli: incrocio di culture e di stili narrativi*, in *Carlo Levi e il Mezzogiorno*, Atti della Giornata Internazionale di Studi (Torremaggiore, 5 novembre 2001), a cura di G. De Donato e S. D'Amato, Foggia, C. Grenzi, 2003, pp. 37-48; G. FALASCHI, *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 471-473.

¹⁶ Cfr. il riferimento ad «Ariele e Calibano» nella poesia XXVIII (p. 97, v. 7), il riferimento ad «Anna Karenina» nella poesia XXIX (p. 98, v. 4).

¹⁷ Mi sia concesso rimandare a B. VAN DEN BOSSCHE, *Carlo Levi et les "deux Italies"*, in *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar*, a cura di J. Menet-Genty, Paris, Publidix, 2005, pp. 63-72.

¹⁸ W. MAURO, *Carlo Levi fra stile e realismo*, in *Carlo Levi e la letteratura di viaggio nel Novecento tra memoria, saggio e narrativa*, Atti della Giornata Internazionale di Studi (San Marco in Lamis, 1° giugno 2002), a cura di S. D'Amaro e S. Ritrovato, Foggia, C. Grenzi, 2003, pp. 19-22.

¹⁹ G. DE DONATO, Cristo si è fermato a Eboli: *incrocio di culture e di stili narrativi*, p. 46.

²⁰ S. SCHAMA, *Landscape and Memory*, p. 14 («And that is what *Landscape and Memory* tries to be: a way of looking; of rediscovering what we already have, but which somehow eludes our recognition and our appreciation. Instead of being yet another explanation of what we have lost, it is an exploration of what we may yet find»).

*Cromografie: appunti per una semantica
dei colori nelle poesie di Carlo Levi*

Giulia Dell'Aquila

Ricoverato nel 1973 presso la clinica romana "San Domenico" per un distacco della retina, anche nella bianca e asettica camera ospedaliera Carlo Levi organizza «una piccola Villa Strohlfern in miniatura»¹. «Ogni giorno», ha raccontato Linuccia Saba, «disegnava, dapprima in bianco e nero, presto a colori, delle cose bellissime, misteriose e leggibili», chiedendo con tono incalzante i colori giusti: «“passami il rosa, il verde, l'ocra”, e specificava, preciso, quale rosa, quale verde, quale ocra»². Arenato sulla «grigia spiaggia della assoluta Futilità» il “guerriero birmano” scongiura l'afasia che lo minaccia ancora più pericolosamente della cecità e fruga nel suo occhio di lumaca per recuperare in quel paesaggio cavernoso e lunare gli attrezzi di una vita. Il rosa, il verde, l'ocra, che vediamo nell'autoritratto riportato sulla copertina di *Quaderno a cancelli*, sono infatti alcuni dei colori più impiegati da Levi, sulla tela e sulla pagina, insieme al nero e al grigio: una predilezione che si rinnova con tenacia anche nella dimensione sospesa e incolore della malattia e che puntella finanche il linguaggio di acqua-tessuto del prosimetro.

Della decisa componente cromatica insita nella poetica leviana è segno non solo in quella “liquida” «affabulazione lacerante e drammatica con se stesso, il suo subconscio, la sua memoria»³ che è *Quaderno a cancelli*, bensì nell'intera produzione ad oggi conosciuta di questo autore, anche in versi. Si è così cercata nel *Libro di poesie leviane*⁴, e nella produzione *extravagante* rispetto a quel progetto di libro⁵, una traccia della periodizzazione che vale – fatta salva la fluidità espressiva leviana – per la sua complessiva produzione figurativa, sempre segnata da variazioni significative anche sul fronte coloristico. Dal periodo cosiddetto casoratiano (1922-1926), al periodo

francese o parigino (1927-1931), dal periodo espressionista (1931-1938) caratterizzato dalla «pennellata ondos» che costituirà la peculiare cifra espressiva dell'artista, al periodo del realismo esistenziale (1939-1956) in cui i toni si incupiscono e si attenuano, fino al periodo cosiddetto della “pennellata corta” (1957-1974) in cui la gamma cromatica, molto ridotta durante la guerra e il dopoguerra, raggiunge la massima ampiezza e vivacità⁶, come, forse, possono esemplificare i versi brevi di questo componimento, ricchissimo di colori, risalente al 1958:

Al sole tutto splende
le foglie sono smeraldi
bambini, i tetti son prati
paesaggi onde destini
umani ove nasce l'erba
modesta e felice, le strade
son fiumi di splendori
luccichii di gioia,
schioccano al vento le tende
come nacchere di ballerini
futili, ondosi, spavaldi
di moto, nel cielo librato
stan fermi gli uccelli, li serba
angelico azzurro, nei caldi
nidi di luce germogliano le biade
dei campi (come) biondi capelli,
crescono i corpi, son pregne
le cose di linfa, una forza le spinge,
la pelle del mondo è un manto
regale, vermiglio e lucente.
Ma se una nube si stende
sul sole, tappeto di noia
grigia nel cielo, nel niente
si stingono persi i colori
quel che brillava ora pende
triste bandiera, e ogni cosa si spegne.
Così amore ti crea e fa belli
i tuoi occhi: una nuvola stinge
le chiome e gli sguardi: un nuovo li accende

amore di fuochi divini.⁷

A dissuadere, tuttavia, dall'intento di una ricognizione cromatica nella poesia di Levi basterebbe quanto egli stesso afferma, a proposito della sua pittura, in una lettera del '51 al suo carissimo Puck:

[...] c'è stato da me [Federigo] Veneziani [...]. Gli è piaciuto il ritratto di Saba: poi ha notato che nei miei quadri non c'era il rosso, e ci ha fatto su una teoria (gli ho detto che lo usavo molto prima di andare in Lucania, e ci ha fatto naturalmente grandi deduzioni, una specie di grafologia applicata alla pittura).⁸

La dichiarazione – per il tono leggermente canzonatorio e, nel contempo, per il dato che pure rimarca – sollecita un'immediata verifica. Il rosso è nella pittura di Levi colore impiegato non continuativamente, ma sempre nella certezza delle sue potenzialità espressive: lo lascia intendere lo stesso artista quando racconta che alla morte della madre nel '52 si rammaricò di non essere stato un ritrattista più oggettivo, avendo peccato in «ricerche formali, deformazioni e colori espressivi», ma di avere poi, «con il passare degli anni», riconosciuto il proprio errore «nato da uno stato di passione» e di avere ritrovato «nel bianco o nel rosso di antichi quadri materni [...], meglio che in altri più descrittivi, la sua più vera essenza reale»⁹. La stessa essenza che rivive nei versi dedicati all'amico Rocco Scotellaro per quell'"amor di somiglianza" che lega volti, destini e sentimenti: «In te ritrovo / il viso antico della mia famiglia / ed il candido rosso di mia Madre / ed il mio viso»¹⁰. Il «candido rosso» materno consente un primo affondo nella produzione leviana in versi, qui oggetto di attenzione. In un arco temporale assai vasto (poco più di un cinquantennio: all'incirca dal 1928, data della prima presenza, al 1973) ho contato venticinque occorrenze per "rosso" e otto per "vermiglio", per un totale di trentatre, escludendo le varianti cromatiche come, ad esempio, il sostantivo «fuoco» che inevitabilmente colora il verso, anche quando si registra una tensione contrastiva (per es. «L'ora dell'attesa porta / cenere

sopra il fuoco»¹¹, oppure «fuoco che brucia, neve che fiocca»¹²). Di tali trentatré frequenze, in buona parte impiegate in riferimento a elementi naturalistici¹³ – (foglie, nuvole, stelle, rocce, legno, come peraltro si rileva in altri versi novecenteschi¹⁴) –, le prime due compaiono appunto nel '28: «rosse foglie» in un componimento dedicato all'autunno incipiente¹⁵ e, parallelamente, «Piega il fiore spento / il dolce capo e le corolle liete / ier di vermiglia giovinezza, invano / nato a speranze: sperde la fiorita / sua gloria il vento per il grigio piano.»¹⁶. Una conferma, sembrerebbe, del complessivo incremento cromatico che investe l'arte tutta di Levi – dunque anche la poesia – all'altezza degli anni Trenta, rimanendo successivamente, il colore, una delle linfe del suo ottimismo pittorico e una delle spie del legame forte con la tradizione¹⁷ – giunti sostanzialmente intatti fino alla fine –, nonché il termometro sensibilissimo del suo rapporto con la realtà.

Sul terreno figurativo il colore è stato infatti per Levi un elemento di decisa caratterizzazione poetica e differenziazione espressiva già negli anni torinesi dei Sei, durante i quali gli si offre la possibilità di superare «il tono intimista e sottilmente lirico»¹⁸ che avvicina gli artisti del sodalizio e di distinguersi rispetto a essi, suggestionato dall'ambiente parigino (a contatto con i dipinti, a esempio, di Van Gogh, Soutine e Bonnard) e dai pittori romani di via Cavour (Scipione, Raphaël e Mafai).¹⁹ Il netto alleggerimento della linea a favore del colore è un risultato ottenuto anche grazie all'orizzonte più ampiamente europeo in contrasto con l'accademismo strettamente nazionalistico di quegli anni.²⁰ Ma un presagio della futura attenzione coloristica si ha già nel '26, quando il giovanissimo artista si distanzia dalla «volumetria netta e geometrizzante» e dall'«atmosfera simbolista» casoratiana²¹ per «adottare gamme luminose e perlacee»²² estranee al pittore novarese, mai riconosciuto quale maestro ma sempre ricordato come indicibilmente attivo nel suscitare «realtà durature»²³ e determinante nello scuotere il giovanissimo Carlo tra le «foglie nascoste della [sua] orgogliosa timidezza»²⁴.

Quel distanziamento, peraltro, avviene in coincidenza con l'ampliamento dei colori e della luminosità che si registra anche nei versi leviani nei primi anni prevalentemente dominati, invece, dal grigio²⁵, come mostra questo sonetto del 1919, il primo testo di un poeta appena diciassettenne:²⁶

La nebbia intorno intorno mi si stringe
In questo oscuro mattino d'inverno;
Tutto del triste grigio suo si tinge,
Soltanto ondegianti ombre io ne discerno.

Tale è la vita: ciò che a noi continge
È ombra vana, e ciò che vi è di eterno
Noi non vediamo. Tutto intorno tinge
La grigia nebbia del mattin d'inverno.

E noi cerchiamo cosa sia la morte...
E noi cerchiamo cosa sia l'amore!
Sapere noi vogliam la nostra sorte

Il perché della vita e del dolore...
... E non vediamo che è di noi più forte
La triste nebbia che non ha colore...

Il colore, d'altra parte, è elemento di riprova anche in sede di critica d'arte: a titolo di esempio ricordo quanto Levi dichiara nel 1938 a proposito di Piero Martina, di cui individua il fondamento della personalità pittorica nella opposizione dialettica tra una indistinzione evanescente e una più drammatica vitalità, nel beccheggio tra una pittura piena di «pudore» e una pittura che è «cruda e quasi sanguinosa apertura» verso la realtà, con un correlativo nella oscillazione tra «un bianco fondamentale, come in un gesto di ritrosia», e la più audace «confessione» cromatica.²⁷

In ambito specificamente letterario, un'analisi della tavolozza leviana è stata svolta in riferimento alla produzione scaturita dall'esperienza del confino tra Grassano e Aliano, sia

narrativa sia poetica. La corrispondenza tra un nero che vale «misterioso, magico, impenetrabile», così dominante nelle pagine del *Cristo* (stranamente più ridotto nelle tele) e la condizione dei contadini lucani è alla base delle annotazioni di alcuni studiosi: penso a Giovanni Falaschi²⁸ e Mario Miccinesi²⁹, più ellittici, ma penso soprattutto alle pagine scritte da Giovanni Battista Bronzini³⁰ che guarda complessivamente alla semantica dei colori nell'intera opera in prosa leviana, reportage di un ininterrotto viaggio antropologico, e si sofferma sul “nero”, sul “giallo” e sul “verde” del periodo lucano nel *Cristo*, individuandone usi che ritroviamo anche nei versi. Il nero, che «non è un colore, ma è l'oscurità della terra e della morte»³¹, è infatti disseminato in tutti i libri di viaggio di Levi ed «è usato specialmente per raffigurare scene e figure nell'ambito dell'antropologia del villaggio»: ricorrente come aggettivo in modo ossessivo nel *Cristo*, «nero» vale di solito – segnala Bronzini – come accrescitivo per indicare il grado massimo di qualcosa con riferimento al sostantivo cui si accompagna (per es. «più nera miseria», «miseria più nera»), oppure fa da accrescitivo al significato degli altri aggettivi cui viene premesso o aggiunto (per es. «foschi e neri come uccelli notturni»), o viene preposto o apposto come unico aggettivo, con valore attributivo equivalente di solito a “cupo” (per es. «nero sguardo degli animali», «nero cielo», «alberi neri», «dorsi neri dei monti»); e nel senso di “funesto” per sostantivi astratti (per es. «nera sorte»)³². Il giallo, ugualmente frequente nel *Cristo*, è il colore della terra, «infernale per i contadini che vi lavorano»³³: un paesaggio di assoluta ostilità, che si definisce alla vista nel trapasso dei colori “negativi”, dal giallastro al grigiastro. Il verde, nel *Cristo* e altrove, sempre «segno di un evento nuovo, tanto più strano e inatteso quanto meno corrispondente con la stagione»³⁴, un verde, perciò, «innaturale e imprevedibile»³⁵ (e l'espressione «verde imprevedibile» ritornerà in un verso di una poesia scritta nel marzo del 1936).

Le annotazioni appena riferite testimoniano lo sforzo di quanti hanno cercato nelle pagine del *Cristo* la corrispondenza,

anche cromatica, con quei «puntelli [...] della memoria», secondo la definizione di Bronzini³⁶, che sono le poesie e i dipinti: una ricerca che trova nel romanzo, secondo quanto detto dallo stesso Levi nella celebre lettera a Giulio Einaudi del 1963, l'avvenuta coagulazione di esperienza, pittura e poesia, teoria e gioia di verità.³⁷ Se nelle pagine di Bronzini, tuttavia, viene adombrata una sorta di disgiunzione tra la produzione figurativa e quella poetica coeve al confino, fino alla ipotesi – per le stesse proporzioni impari dei *corpora* di tele e testi – che «i due mezzi espressivi vogliano intrecciarsi e succedersi per rappresentare una materia solo apparentemente uguale e immobile, bensì varia e cangiante»³⁸, le osservazioni di Maria Antonietta Grignani, curatrice di una edizione di poesie del confino³⁹, legano più strettamente quei versi all'intera varietà espressiva leviana circoscritta in quei dieci mesi (dunque, tele e lettere), fino al successivo romanzo che di quella precedente produzione diviene corollario. Nella direzione di una omogenea dimensione espressiva vanno ad ascriversi, segnala la studiosa, le frequenti modalità della negazione, in poesia e in prosa, tradotte sul fronte cromatico nel diffusissimo «non-colore», come pure alcune procedure analogiche che attraversano tutti i codici testuali e alcune immagini/chiave e parole/tema identicamente estese in un raggio intertestuale. Tra tanti è il campo onomasiologico e semantico “aridità/arsura/aridezza” con aggettivi corrispondenti a consentire il riscontro di «un'isotopia già densa di figure retoriche memorabili prima del *Cristo*»⁴⁰: un campo al quale è correlata una gamma cromatica insolita per il «pittore dei quadri di Alassio» «necessaria semplificazione innovativa e analitica prodotta dai colori della Lucania»⁴¹. Tele, poesie, lettere, romanzo sono in tal senso prevalentemente dominati dai semplici opposti nero e bianco, e poi grigio e giallo (entrambi spesso con terminazione in -astro). Le citazioni dai versi si offrono in grande quantità: «Sotto stendardo nero»⁴², «vestite di nero / le donne nere»⁴³, «del nero cinghiale»⁴⁴, «dai veli neri»⁴⁵, «in vecchie trine nere»⁴⁶, «l'anima nera»⁴⁷, «tra morti occhi neri»⁴⁸, «solo in quest'ombre nere»⁴⁹, «fumo bianco di stelle»⁵⁰,

«un vento / di nuvole bianche»⁵¹, «in quest'aria / grigia»⁵², «argille / liquefatte in grigi torrenti»⁵³, «dalle grigie argille aduste»⁵⁴, «il grigio mare»⁵⁵, «i monti giallastri e la bruma»⁵⁶, «Arso giallo antelucano»⁵⁷, «dall'arse paglie gialle»⁵⁸, «d'ognintorno è ugualmente giallo»⁵⁹.

In questo paesaggio così desolato e brullo, tra «quei monti», dice il poeta, «deserti / d'alberi e di colori»⁶⁰, compare, tuttavia, anche quel verde che nelle tele e, successivamente nel *Cristo*, costituirà tratto cromatico essenziale. «Si snoda il colle in un timido verde / e si distende sotto il sole»⁶¹, scrive il poeta il 17 ottobre 1935, ormai giunto ad Aliano dal 18 settembre. Nel descrivere il paesaggio lucano in questi mesi autunnali e invernali Levi più volte ricorre al verde: si pensi anche al dipinto intitolato *Dietro Grassano* realizzato il 4 dicembre del '35, durante la settimana che il confinato – ormai trasferito ad Aliano – ottiene di trascorrere nella prima destinazione, appunto Grassano, per completare alcuni paesaggi già iniziati, ritrovandovi «le stelle e la luna e le piante e gli animali e il viso degli uomini», tutto ciò che ne aveva fatto nella sua memoria una verde «terra di libertà»⁶². Ma ben presto il «pesantissimo ozio alianese» «riprende e richiude» il confinato «come l'acqua verde di un pantano raccoglie la rana, indugiata sulla proda ad asciugarsi al sole»⁶³ e il 21 dicembre il poeta sconfortato scrive: «Aridità assoluta / dell'arse paglie gialle / degli orizzonti uguali / al sole e al vento, / non conosce farfalle / fiori né primavera. / Fredde piogge invernali / non portan erba: / spento / ogni verde, impera / aridità bagnata.»⁶⁴, segnalando con l'ossimoro la preclusione di ogni speranza di vita tra le argille di Aliano.

A colorare il paesaggio lucano nei versi concorre anche il rosa, ugualmente “imprevedibile”, si direbbe, in uno scenario così desolante: «Colline senza nome / sotto le nubi rosa / appaiono serene / nascondendo gli abissi»⁶⁵, «Rosa, colore nuovo / tra questi visi affranti, / pallide viole, eleganti / tra morti occhi neri»⁶⁶. Un colore che, per la sua costante presenza in tutta la produzione poetica leviana (fatti salvi i nessi intertestuali con la produzione figurativa che confermano una concezione poetica

assolutamente armonica) potrebbe offrirsi a convalida della esemplarità del modello sabiano per il poeta Carlo Levi. Anche Umberto Saba è, infatti, un poeta “colorato”, il cui diffuso rosa, ha osservato Gennaro Savarese, (così tipico al pari del «verde Tiziano» e del «bruno van Dyck») «per una di quelle coraggiose e difficili scelte sabiane del facile, dell’elementare [...], fa tutt’uno con il suo senso della vita, che non ignora né dimentica la morte», divenendo così il colore «di ciò che è stato importante»⁶⁷. E sarà da ricordare che Levi con il rosa non solo nasconde gli abissi alianesi (come Saba nasconde gli abissi con le rose)⁶⁸ e colora nubi (1935), baci (1936), «conchiglie / femminili e rosate»⁶⁹, il «battere [...] dei cigli / di trina» del gufo⁷⁰ (1949), gli «aperti desideri» che fioriscono in giardino⁷¹, le «alte donne [rosate] severe» che sorridono (s.d.) – solo per fare pochissimi esempi tra i tanti che potrebbero richiamarsi e trascurando i versi di *Abbracciamenti stanchi*⁷² (in cui i dettagli femminili più che scarto significativo si rifanno alla topica tradizionale della *descriptio muliebre*: carne bianca, piccoli seni di un languido rosa, occhi chiari, labbra rosate) – ma che in uno scritto del ’46, intitolato *Un bene antico* e apparso nelle pagine del “Corriere della Sera”, Levi con il «bel nuvolo rosato» di *Ammonizione* e la «rosea nuvoletta» di *Sognavo al suol prostrato* esemplificherà la grandezza del poeta triestino che verrà riconosciuto come popolare e aristocratico al contempo, per quel colorare «le cose con i colori dell’anima». Una poesia, quella di Saba, «che sta sotto una nuvola» e «all’ombra di questa nuvola che si dilegua nel cielo, le cose si colorano di rosa, per un attimo, prima di disfarsi».⁷³

Anche in questo caso c’è una certa corrispondenza con le scelte pittoriche, a conferma di quella continua commistione tra realismo e trasfigurazione più lirica e mitica che sottende l’arte tutta di Levi. Un esempio può forse essere rappresentato dagli oli su tela intitolati *Paesaggio di Aliano* o *Aliano in grigio-rosa* (dipinto il 5 ottobre ’35) e *Paesaggio con luna* o *Aliano e la luna* (dipinto il 10 ottobre ’35), in cui la metamorfosi cromatica subita dalla prima veduta lucana a pochi giorni dall’arrivo del

confinato⁷⁴, (penso ad *Aliano sul burrone* in cui una voragine di non-colore si apre sotto il paesello, «isola tra i burroni»⁷⁵), autorizzerebbe a riscontrare la messa in pratica di quell'idea di pittura come «momento di iterazione – fortemente conflittuale – tra la oggettività delle immagini e una tensione soggettiva, anche deformante, che tende a riportare tali immagini particolari a una dimensione profonda, a “forma prima, archetipo” rintracciabile in tutte le infinite manifestazioni sensibili e risalente al ricordo di una realtà primigenia, la vita prenatale dell'uomo come del mondo»⁷⁶. L'esperienza del confino pone infatti Levi in contatto con «un paese del tutto oggettivo, dove ogni cosa valeva per sé, e il pane era pane, la miseria miseria, la malaria malaria, l'uomo uomo, la morte morte»⁷⁷. In tale oggettività, l'attenzione non poteva non andare ai contenuti: a quelle argille denudate dalle piogge, a quello scheletro del mondo, a quelle teste rotonde, a quei fanciulli vecchissimi, a quelle donne regine e serpenti, a quel mondo di dolore precedente a ogni cosa, di verità non toccata dalla Grazia.⁷⁸

La «grafia ondososa», il «geroglifico senza fine» con cui Levi aveva realizzato la sua prima pittura e in cui faceva consistere la sua stessa idea di pittura, «sensuale e materna», cedono il posto, «in quella terra senza Eros»⁷⁹, «al racconto, all'aridità della prosa, al colore della terra»⁸⁰, non senza, tuttavia, che in breve tempo la disgiunzione tra due universi così lontani, quello più lirico e quello più narrativo, si attenui sensibilmente, forse anche attraverso le scelte cromatiche. L'esperienza del confino, infatti, si configura come un'esperienza assolutamente pregnante anche per ciò che attiene specificamente al livello cromatico dell'espressione, come più volte l'artista stesso sottolinea, già per l'iniziale difficoltà nell'accantonare quel cangiante spettro cromatico che è nella memoria dei suoi occhi, quella «straordinaria libertà e ricchezza del colore di Alassio, dove l'azzurro più intenso fa parere rosati gli ulivi bianchi e i violettini delle pietre e i gialli e i rossi delle rocce [insieme col] verde bluastro dei carrubi». E a rimarcare l'importanza dello “stacco lucano” c'è, nelle tele e nei versi, il disuso di quel «rosso

giovanile» cui viene preferito il «nero [...] dell'arte contadina, [...] dell'arte popolare»⁸¹. «Non so ancora come potrò dipingere questo paesaggio così serio e grave, che è esattamente l'opposto della varietà colorata e felice di Alassio»⁸², scriveva Levi alla madre il 5 agosto '35, a soli due giorni dall'arrivo a Grassano, per aggiungere più entusiasticamente il 7:

Qui nessun contrasto interrompe l'orizzonte sempre uguale, e il seguirsi dei campi e delle valli, a perdita d'occhio. Umili sono i colori di questa terra [...] e proprio in questa umiltà è la sua bellezza: ho dipinto ieri il primo paesaggio grassanese, una distesa di colline e di campi bianco-giallastri, con radi alberi grigi, e le prime case bianche e grigie del paese. [...] mi sono servito di una gamma di colori per me inusitata [...], che va dal giallo al violetto, senza conoscere né l'azzurro né il rosa.⁸³

Già nel corso delle prime settimane, dunque, attutito l'impatto col paesaggio lucano, la fissità dei suoi colori nel verso e sulla tela sembra movimentarsi: Levi – anche attraverso la sua memoria visiva – ricorre alle tinte impiegate precedentemente e successivamente per i paesaggi liguri (il rosa, il viola, l'azzurro e il verde, recuperato quest'ultimo dalle macchie della Basilicata inizialmente coperte da una effusione di non-colore). Il lieve e occasionale ritocco cromatico delle vedute grassanesi e alianesi, peraltro, è in linea con quanto notato da alcuni studiosi circa «il carattere quasi lirico e intimistico» delle tele del 1935-1936 rispetto a quelle, ad esempio, della Calabria e della Sicilia del '53-'55, decisamente più 'violente' anche nei colori⁸⁴, annotazione che forse può riferirsi anche ai versi coevi. Una differenza è infatti da registrare, ad esempio, nelle gallerie di ritratti eseguiti a distanza di anni anche in poesia: la vedova «dal vello / bianco di pecora affamata / cento volte tosata / in cerca d'erba e spini tra le pietre» che dice «Trasite, favorite», nella sua «tetra casa», col «Sant'Antonio / suo dalla faccia seria / [che] porta in braccio, ravvolto / nella tela di sacco»⁸⁵, è la voce di una denuncia ormai più esplicita di quella «antica comune miseria» che in molte tele

e poesie del confino era stata, secondo alcuni, maggiormente sottaciuta.⁸⁶

Vale forse – a giustificare certe interferenze cromatiche nella poesia, come nella pittura, di Levi – quanto osservato da Giovanni Russo a proposito di certi riuscitissimi ritratti de *L'Orologio*, e cioè che spesso in Levi le qualità del pittore finiscono col prevalere su quelle dello scrittore⁸⁷, nel nostro caso del poeta, e il colore è la prima spia di questa esautorazione.⁸⁸ Nell'intera produzione poetica di Levi i colori così tipici di quel confino in buona parte preesistono e sopravvivono, slegandosi dalla contingenza di quell'esperienza per rientrare in un più atemporale lessico che salda visività e contenuti, e partecipare a quell'idea di scrittura ininterrotta che attraversa tutta la vicenda intellettuale dell'artista.

In tale fluidità cromatica, il grigio che colora le argille arse della Lucania colora anche la prima prigionia scontata da Levi a Torino (marzo 1934-maggio 1934)⁸⁹; analogamente, come alla vista del confinato si prospettano monti trasparenti («les monts sont transparents»), il non-colore definisce la dimensione sospesa del tempo nella cella del carcere torinese.⁹⁰ E si ricorderà che il grigio e il non-colore, frequentemente adoperati sulla pagina e sulla tela negli anni che, tra prigionia e confino, proiettano l'inestinguibile positività leviana su uno sfondo decisamente più incerto, comparivano già nel sonetto prima richiamato, del febbraio '19, intitolato *Mattino d'inverno*: «La nebbia intorno intorno mi si stringe / In questo oscuro mattino d'inverno; / Tutto del triste grigio suo si tinge, / Soltanto ondegianti ombre io ne discerno».⁹¹ Un debutto in versi, incolore, dunque, connotato dal grigiore di nebbia e ombre che rimarranno, tuttavia, abbastanza costanti dal '19, appunto, fino al termine della vicenda poetica leviana. Un debutto che allinea nuovamente Levi a Saba, con il quale condivide tutta l'angoscia del trauma della nascita e «la propria ancestrale sofferenza di scissione dal tutto e di tensione all'unità»⁹². E ancora molti anni dopo, nell'agosto del '65, da una Alassio «che pare [...] diversa,

e tale da non parlare al cuore come sempre»⁹³, Levi scriverà a Linuccia che

[...] il tempo è fermo, un po' grigio, neppure una piccola foglia d'olivo in tutta la valle si muove e mostra il suo rovescio bianco, né fa vibrare l'aria e la tinge d'azzurro e d'argento. Tutto sembra più piccolo e debbo inventare le forme e i colori, se voglio che diventino pittura. [...] ho dovuto fare un atto di volontà per mettermi a dipingere – anziché essere dipinto dalle cose. Ho cominciato così la serie dei paesaggi, nel grigio immobile agosto.⁹⁴

Un grigio che, puntualmente, Levi trascrive nei versi composti proprio in quegli stessi giorni:

In questo intrico di rami
e tronchi e foglie e licheni
e violette di cieli
mi sembra che ti celi
dietro un'erba e mi chiami
"Caro ho paura vieni!"
Ma dove sei? È chiusa
La notte ai miei richiami.
Già grigia tra gli steli
nasce un'alba delusa,⁹⁵

ancora nella corrispondenza tra colore, situazione e stato d'animo, come la ricognizione delle scelte cromatiche complessivamente operate dal poeta sembra sempre confermare.

Delle occorrenze del grigio e varianti (pallido/tremulo/dubbio/velato/vago/morto) nei primi dieci anni di poesia leviana si è detto, come pure dell'impiego del grigio nei versi del confino. Un impiego che può dirsi sostanzialmente correlato con l'idea di millenaria e rassegnata abnegazione di certa umanità, come risulta fino al testo (datato 27 maggio 1936) che Levi scrive ormai libero, ritornando in treno da Aliano a Torino e passando per Ancona, in cui, nel *topos* del mare immenso e immutabile – frequentemente presente nella sua

poesia tutta –, si fondono il senso e la sacralità della fatica del contadino e del marinaio:

Infinite sorti individuali
son come la vita di un mare
eternamente fermo in onde uguali,
il grigio mare che tu zappi e semini
contadino lucano,
l'azzurra terra delle tue fatiche
marinaio d'Ancona,
dove ogni moto è come il sospiro
d'un animale immenso,
inconsapevole giro
d'abitudini antiche,
storia senza persona,
ritmo prima del senso,
natura solo in mille vite estinta.⁹⁶

Si guardi, ora, ad alcuni usi successivi in cui il grigio appare svincolarsi dai precedenti temi di vaghezza e poi desolante aridità per rientrare in un più tradizionale lessico paesaggistico, con cui dare forma a una solitudine ormai di portata universale:

Chiari mattini cantano gli inizi
grigie albe serene
s'accendono di sole e di colore,
ma la luce dell'ore
tarde del giorno è cruda
di continuata viva solitudine.
Ai fiori, all'erbe piene
di verde grazia arride la rugiada...;⁹⁷

oppure, con cui alludere alla fragilità dell'esistenza:

Come una foglia caduta dal verde
nell'acqua, sotto la riva, ritrosa
va leggera, specchiandosi contenta,
e poi comincia a rigirarsi, lenta
dapprima e pigra, e via via più svelta

s'agita e trema e muove, trascinata
in vortici minuti, dove perde
la sua forma inzuppandosi, divelta
da una forza invisibile, e dall'onda
che si accelera verso la cascata
si copre abbandonandosi, una cosa
che il gorgo avvolge, e corre, e grigia e spenta
nel metallo dell'acqua si sprofonda,
nella corsa affannata e rovinosa
del tempo vuoto, senza voce o scelta
ti lasci andare, caduto dal verde.⁹⁸

Dispiegato in tempi estesi della produzione in versi è l'uso
del grigio come correlativo cromatico di uno stato d'animo,
quale ad esempio il senso di disfatta:

Ancora l'albero, grigio
sotto l'incerta luna
con i due rami come corna
biancheggianti sulla disfatta
e gli intrecci inutili dei rami
spogliati di tutte le foglie.

Così, l'ultimo prestigio
di un corpo vecchio che aduna
soltanto ricordi, e ritorna
ai pensieri pensati, alla sfatta
passione, alle sfamate fami,
è la forma delle spente voglie.⁹⁹

Alla correlazione tra grigio e decadenza/disfatta seguirà, di lì
a poco, nel '69, la correlazione con l'idea della morte: nel
trattico *Vecchia anima dei ghetti*, *Così si moriva* e *Sola*,
nell'ultimo letto, la gamma dei colori si estende dal bianco al
nero attraverso il grigio e sembra essere anticipata da un passo
del primo dei tre componimenti in cui l'*epos* domestico (la
difesa gelosa degli oggetti quotidiani, «dei piatti, delle camice, /
dei cibi, dei cassetti / del povero impero» sottratto alle insidie

delle vicine “usurpatrici”) si traduce in un’«esistenza / oscura». La gradualità drammatica del trittico corrisponde a una *climax* cromatica, in cui ritornano alla mente immagini più remote:

Così si moriva,
nei campi, di fame,
distrutti, di cachessia
scheletri, grigie ombre.

Per questo la malattia
che ad ogni ora ti priva
di te, mi sembra una colpa;¹⁰⁰

una *climax* che culmina con i versi composti alle quattro del mattino del 25 maggio 1969:

Sola, nell’ultimo letto
nel buio, col tuo rigurgito nero
e il tuo singulto piano: l’occhio bianco si fa nero:
Forse debbo morire?
Non ci credi, non vuoi,
neppure ora, che resti sola
nel buio, con la Fortuna.¹⁰¹

Una frequenza piuttosto distribuita nell’intera opera in versi si registra per gli altri colori che del “taccuino lucano”¹⁰² diventeranno cifra essenziale.

Il giallo che sarà proprio dei visi malarici lucani e delle distese aride connota già, ad esempio, l’asprezza di un paesaggio ligure descritto in un sonetto del ’28, in cui lo strazio della natura sembra anticipare alcune atmosfere del confino¹⁰³ (anche per la consueta antinomia vita/morte, verde/giallo), e riempie le notti trascorse a Regina Coeli: «Giorni amari d’assenzio / gialle notti di strida / ancor presenti già memoria cinge»¹⁰⁴. Il giallo, peraltro, è colore che nell’intera produzione in versi leviana risulta precipuamente impiegato in riferimento alla terra, sempre colta in una sofferenza quasi umanizzata. Alle occorrenze

riscontrabili nei testi del confino se ne aggiungeranno alcune successive: «Ingialliscono le piante, le radici / cercano invano gli umori nascosti, / perde ogni vita il verde, spenta pietra / si aggrinzano le cortecce, aprono i tronchi / le fenditure della sete; il vento / solitario la polvere trascina / arida nube a coprire il deserto»¹⁰⁵; fino alla ripresa della terminazione in “-astro”, che si è vista particolarmente utilizzata nelle poesie lucane proprio a sottolineare – mediante il suffisso che forma il dispregiativo – il difficile rapporto tra uomo e natura:

Due operai contadini
di Cutro, uno biondo
coi baffi e gli occhi chiari
già ironici, e il cappello nero,
davanti ai lontani confini
dei monti, giallastro sfondo;
l'altro aguzzo, con occhi di sparviero,
blu rigati panni militari
e il berretto macchiato di calcina
e di terra; di terra impastati,
d'erba, di argilla, di stipe, rosati
angeli di Piero della Francesca
sui bordi di malaria, all'aria fresca
del mattino che cresce, amaro mondo.¹⁰⁶

Se il giallo (anche nelle alterazioni suffissali) risulta prevalentemente adoperato per descrivere e colorare paesaggi “oggettivi” (contestuali spesso a condizioni lavorative difficili: come nel caso della Lucania e qui della Calabria), le sue varianti (oro/biondo/dorato) appaiono usate più frequentemente in riferimento a percezioni più soggettive, più tradizionalmente liriche: per colorare un'attesa («Mi figuro mentre ti aspetto / che tu arrivi nel tuo oro. / Ma perché, invece dell'estasi / è pieno d'ansia il mio petto? / Cosa è avvenuto? Che mi resta / del mio bene diletto?») ¹⁰⁷; per descrivere uno stato d'animo («Non c'è più tempo, è perduto / il tempo, sono passate le ore / i giorni gli anni, le ripetizioni / delle albe dei tramonti, il mesto / oro

dell'aria, le meste stagioni / della memoria grigie nel colore / e le parole son disperazioni / articolate, e il silenzio un assoluto / niente che cade freddo sopra il cuore / come un vento gelato di rancore / sopra il giardino, per (delle) le decisioni / che, senza tempo, non abbiám voluto»¹⁰⁸); per definire dettagli di figure umane nell'incanto visionario («Non eri tu ma la tua congettura / alzata appena sopra la cintura / dove l'amore mette tenui foglie / e ai tuoi biondi ginocchi il viso appoggia / mentre io resto del sogno sulle soglie / e tu abbracci le palpebre di pioggia»)¹⁰⁹; o in casi di prosopopea («Al destarsi dei sensi, arcana cosa / l'arcobaleno appoggia rilucente / il piede d'oro nell'argilla oscura»)¹¹⁰.

Nell'intera produzione leviana scaturita dal confine il nero, si è detto, è prevalentemente adoperato per colorare dettagli antropologicamente rilevanti della vita lucana, e risulta presente in misura massiccia come aggettivo e accrescitivo¹¹¹: nella precedente e successiva produzione poetica esso (anche grazie alle varianti oscuro/buio/cieco/bruno/tetro) guadagna una valenza semantica più ampia, slegandosi dal tono descrittivo di quei «puntelli [...] della memoria»¹¹².

In uno dei primi componimenti, *E domani si va sulla montagna* (datato 1920), pur nella consistenza diaristica del testo¹¹³, Levi si spinge a considerazioni di ordine più ampiamente filosofico, avvalendosi anche del contrasto cromatico («Là c'è il pensiero solido conciso / In nere rocce sotto chiaro cielo, / Sano come la pietra in cui è inciso. / Il pensier chiaro che non soffre velo.»), come pure, in un componimento dedicato all'incipiente autunno, oscurità, freddo e morte, connotano l'atmosfera quasi spettrale in cui il breve giorno di una farfalla volge al termine:

Il vento fresco che scuote le foglie
verde metallo dell'arida palma
ci porta il primo brivido d'inverno.
Settembre inoltra, e la sua fredda calma.

Stanca di sole l'uva ormai matura
attende il piede che la pesti. Giace
l'Estate esausta, e attinge nell'eterno
mutar dei giorni la sua pace.

Ecco rosse le foglie e l'erbe smorte.
Ogni giorno che passa un poco toglie
di fuoco al sole; ed al salir dell'ombra
schiude l'inverno le sue fredde spoglie.

S'affretta al lume la farfalla e danza
gli ultimi cerchi effimeri, l'oscura
notte lasciando e la sua breve sorte
per la splendente fredda sepoltura.

Così s'affrettan verso lei che avanza
col freddo piede, l'ore ognor più corte
(e tu lontana non la udrai) lei dura
a chi l'aspetta solo, ombra di morte;¹¹⁴

oppure, nell'ultima delle *Poesie dell'Orologio*, che, come è stato rilevato mostrano più punti di contatto con il romanzo del '50¹¹⁵, Levi sembra alludere al carattere panoramico di quella testimonianza, variegata come «l'onda sconfinata del reale»¹¹⁶:

Come un uccello nell'aria che imbruna
sopra i campi violetti delle altane
veduto ho a volo queste storie vane
affidandomi al vento e alla fortuna¹¹⁷;

fino al consueto alternarsi nero/verde (vita/morte) che puntella molta parte della produzione poetica leviana, attingendo all'archetipo delle «acque caotiche» e del «nero-verde informe della selva»¹¹⁸:

Il verde della frasca
si staglia sul velluto
della notte, così, senza colore,

come un nuovo germoglio. Oh, se rinasca
giovane e verdeggianti il nuovo amore,
tutto quello che ho avuto e che ho perduto
uscirà dalla notte come un fiore;¹¹⁹

Anche il bianco, che in opposizione al diffuso nero è stato rilevato quale colore assai connotativo del paesaggio lucano, in prosa come in versi, ritorna frequentemente nelle poesie che precedono l'esperienza del confino, anche nel *calembour* tra bianco e bianca/Bianca, *nome de plume* di Paola Olivetti, in quegli anni legata sentimentalmente a Levi.¹²⁰ E anche del bianco si dirà che esso è impiegato sostanzialmente senza soluzione di continuità nei versi leviani: dalle sbiadite luminescenze dei primi paesaggi montani¹²¹ alla sensualità della *belle rousse* Vitja Gourevič¹²², fino alla veduta moscovita inclusa nei versi scritti in occasione della repressione sovietica in Ungheria nel 1956, che mostra la capitale russa nelle forme di una donna: «Sulle tue braccia bianche, sulle mura / tue bianche, sui tuoi bianchi segreti / Mosca bianca e materna, hanno sparato / i cannoni di Budapest»¹²³. È una veduta che per l'atteggiamento inerme e indifeso attribuito alla città riconduce subito a quanto detto solo qualche mese prima da Levi a proposito dell'intera Russia, «grigia, virtuosa e spoglia» come la Lucania.¹²⁴ Un'analogia che trova conferma anche nell'umiltà concreta delle figure umane che riempiono gli scorci russi, come anni addietro quelli lucani: «Sul margine / del campo il contadino guarda il grano / piegato dalla grandine, e l'incerto / cielo di nubi stracciate dal vento».¹²⁵

Ma a far risaltare la più significativa, forse, delle continuità cromatiche converrà compulsare tra tutti i versi leviani le occorrenze del verde (colore peraltro ugualmente sabiano: il «verde» dei «verdi paradisi dell'infanzia», «benché derivato», come ci ricorda ancora Savarese, «da “*le vert paradis des amours enfantines*” di Baudelaire»¹²⁶), che, nella più diffusa simbologia, risulta collegato quasi sempre alla generazione e alla forza vitale della natura, e dunque alla vita.¹²⁷

Nei primi anni della poesia leviana, connotati cromaticamente in quantità prevalente da toni spenti, del verde si misura l'assenza («Abbracciamenti stanchi / per una donna ardente / mi fan restare incerto e dubitoso: / così su un pian sabbioso / dove ogni verde manchi / scende vana la pioggia trascorrente»)¹²⁸, o la presenza effimera nella terra nera, nel prato grigio («Un filo d'erba precoce / in mezzo alla terra nera / vo' guardare, a mezza voce / qualche parola leggere // al vento, al cielo cantare: / nel grigio vario del prato / oscura macchia, sdraiato / immobile riposare»)¹²⁹, fino a registrarne nel '33 – *l'année de l'angoisse* che Levi trascorre col conforto dei buoni amici in parte anche a Parigi – lo spegnimento, non senza il consueto e inestinguibile impulso di sopravvivenza:

Ritorno, cara, in questa terra.
L'aria incandescente svela
le cose fatte piccole. Ristanno
pochi per via, in un anno
poco è mutato, e neppur più si cela
la noia della vita solitaria.
Lunghe le strade senza gente, sole
ed ombre corte
e passi lenti e vani. Tutto è vuoto
e risaputo, e noto,
e calmo ed ordinato, d'una morte
che ha spento sulle labbra le parole.
Perché parlare se nessuno ascolta?
Non è più verde
il bosco, morti gli uomini oppur stanchi.
Ma pur se tutto manchi
vogliamo provare, ed anche se si perde
la speranza, tentare un'altra volta.¹³⁰

Nelle poesie di entrambi i periodi di prigionia (marzo 1934 - maggio 1934; maggio 1935 - luglio 1935) il verde si conferma traccia della tensione vitalistica sempre resistente¹³¹, per divenire insieme col rosa, nell'intermezzo tra essi (gennaio 1935 - maggio 1935), occasione di pronostico tra

passato/presente/futuro.¹³² Tra le poesie del secondo intermezzo (giugno 1936 - marzo 1937) – che, com'è stato notato, «funge da snodo lirico e narrativo»¹³³ tra le poesie del confino e *Bosco di Eva* –, la tensione dovuta al presentimento della morte e al senso di tragedia imminente si stempera nel «verde / vegetare nel sole / lontano dalla vita»¹³⁴. In *Bosco di Eva* (ottobre - novembre 1943), come già anticipa il titolo, la compattezza tematica («l'autunno che avanza; la natura protettiva»¹³⁵) si traduce in una parete di «scosceso verde» al riparo del quale, tra rombi «di mine e di guerra», il poeta, «Celato riman[e], come / un germoglio sotto la scorza / dell'albero, che una forza / oscura apre in silenzio»¹³⁶ (un'immagine, forse, di memoria ungarettiana: anche il declivio di velluto verde di *Bosco Cappuccio* offriva al poeta l'impressione di un ristoro momentaneo dalla durezza del fronte carsico)¹³⁷. Analogamente in *Cannes* (ottobre 1940 - gennaio 1941), il più cupo senso di morte e di solitudine nera si traduce nel timore di disseccamento di «ogni foglia verde»¹³⁸. Così, nelle sezioni finali del Libro di poesie (intitolate *Varie*, *Appendice I* e *Appendice II*) – complessivamente «più eterogenee e discontinue» e più fitte di «sperimentalismo e manipolazione verbale»¹³⁹ rispetto alle precedenti –, un filo verde attraversa molti testi, tra cui anche quelli risalenti ad anni terribili («Furor dell'informe volontà che tace / fuor dell'arida terra sotto il sole / v'è un'acqua ferma che rispecchia il cielo / all'ombra amica d'un albero verde»¹⁴⁰; «Nessuna pianta verdeggia: la sorte è un deserto senza fiducia d'uomini, né riposo di palme / sul bordo d'acque calme»¹⁴¹), a conferma del significato di un colore più volte vagheggiato quale emblema edenico («come era verde il nostro giardino materno» dirà Levi ripensando da adulto agli anni felicissimi nella villa di via Bezzecca)¹⁴². Un filo che giungerà, attraverso molte altre presenze, e passando attraverso gli anni (dal '57 al '74) – in cui sia sul fronte pittorico, sia su quello poetico, Levi amplia di molto la sua gamma cromatica (si pensi, ad esempio, che delle otto occorrenze di “vermiglio” una ritorna nel '28, una nel '49, una nel '57, quattro nel '58 e una nel '68) – fino al

quaderno scritto con l'aiuto dei "cancelli", in cui nell'abbinamento contrastivo il verde e il grigio colorano le siepi che occludono la visuale dell'artista ormai infermo: la siepe verde lasciando supporre «una pienezza sconfinata di ineffabile senso», la grigia nascondendo «una profondità infinita di vita non vita»¹⁴³. E ancora, nel '72, un anno di grande sconforto anche per la delusione delle elezioni politiche, la natura si presta nuovamente all'immedesimazione da parte del poeta:

Sono un campo di grano in preda ai passeri
voraci alati affamati graziosi
stormi tenaci a riempire, masse
rivolte ai propri vuoti bisognosi.

Versa e riversa in vuoti recipienti
(stomaci vuoti, vuoti cuori e menti
vuote, forme vuote e sentimenti)
arido resto e spoglio e desolato
verdi germogli le capre han brucato.¹⁴⁴

Ad anticipazione dell'importanza che il verde avrebbe avuto nella sua arte, Levi, forse non casualmente, appariva nel suo primo autoritratto in pieno in stile düreriano, come

un adolescente dai lunghi capelli biondi, in una lunga veste o clamide verde nell'atto di guardare dritto davanti a sé in un prato di fiori, a un bivio di due strade, a cui lo spingevano, tirandolo per i bordi della veste, due nani; mentre dietro, nella pianura, uomini chini sotto il giogo come buoi portavano pesi.¹⁴⁵

Un'opera che, come lo stesso artista ha raccontato, nacque per circostanze del tutto casuali, e però significative quanto determinanti:

In una chiesa valdese, in Corso Vittorio, a Torino, dove ero entrato a caso, un pomeriggio di infantili angosce, il predicatore (in francese) iniziava la sua predica: «Mon Dieu, fais-moi connaitre la voie où je dois marcher». È la scelta della Via, tra tutte le possibili.¹⁴⁶

Note

¹ Lo ricorda Gianpaolo Berto in G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 325.

² C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, a cura di A. Marcovecchio, con una testimonianza di L. Saba, Torino, Einaudi, 1979, p. X. Parte dei disegni realizzati durante i mesi della malattia sono stati recentemente pubblicati in *Carlo Levi inedito. Con 40 disegni della cecità*, a cura di D. Sperduto, pref. di G. Russo, Milazzo, Spes, 2002.

³ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 327.

⁴ Per libro di poesie intendo il volume dattiloscritto allestito dallo stesso Levi, intitolato *Poesie (1934-1947)*, composto da 260 fogli divisi in otto sezioni: di tale dattiloscritto Levi parla espressamente a Linuccia Saba in una lettera del 5 luglio 1946. Per la ricostruzione della vicenda cfr. S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Poesie*, Roma, Donzelli, 2008.

⁵ Tutta la produzione in versi leviana estranea al libro di poesie si legge ora in C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009.

⁶ Per questa scansione cronologica cfr. G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, "Meridiana", numero speciale intitolato *Carlo Levi: riletture*, n. 53, 2005, pp. 76-79 e, in particolare, la nota 8, in cui vi è una ricca rassegna bibliografica sul tema.

⁷ 1958: *Versi*, pp. 251-252.

⁸ [Roma, 10 gennaio 1951], in C. LEVI, L. SABA, *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita (1945-1969)*, a cura di S. D'Amaro, Roma, Mancosu, 1994, p. 198.

⁹ C. LEVI, *I ritratti*, 7 agosto 1968, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 13-14.

¹⁰ Il destinatario dei versi è il poeta e amico Rocco Scotellaro. Il testo è datato: Roma 4 gennaio 1953 (*Versi*, p. 161). Il rosso, qui impiegato come sostantivo, risulta in altra stesura del testo utilizzato come aggettivo («i capelli rossi di mia madre»), come si legge nelle note a piè di pagina dell'edizione citata: un'alternativa dall'ampiezza espressiva ben più ristretta.

¹¹ 1952: *Versi*, p. 152.

¹² 1952: Ivi, p. 153.

¹³ Per es.: «rosse [...] foglie» (1928: *Versi*, p. 102); «alte nuvole rosse» (1937: *Poesie*, p. 228); «tramonti / d'infanzia rossi» (1942: *Versi*, p. 121); «rosse stelle» (1944: *Poesie*, p. 166); «il canto delle cicale / vermiglio nel cielo di biacca» (1958: *Versi*, p. 212); «rocce rosse» (1967: *Versi*, p. 384); «gli squarci del legno / rossi di sangue vegetale» (1967: *Versi*, p. 389); «dalla miniera rossa del rame» (1973: *Versi*, p. 488); «un mare rosso / che s'ingrigia sui bordi e che dispera / nel cielo» (s.d., *Versi*, p. 564).

¹⁴ Per "rosso" aggettivo, ad es.: Govoni («Le nuvole le rosse tavolozze»), Palazzeschi («fiamme rosse in cieli grigi», «tante stelle rosse»), Campana («Nel quadro della porta aperta le stelle brillarono rosse»), Saba («pallido d'ansia nelle rosse sere», «rossi di temporale», «Sopra uno scoglio, nella rossa sera»), Pavese («tra le nuvole rosse»). Per "rosso" sostantivo, ad esempio: Govoni («le nubi s'ubbricano di rosso»), Palazzeschi («Son l'acque d'un rosso assai cupo», «del rosso dell'acque»). Cfr. *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, a cura di G. Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

¹⁵ «Ecco rosse le foglie e l'erbe smorte. / Ogni giorno che passa un poco toglie / di fuoco al sole; ed al salir dell'ombra / schiude l'inverno le sue fredde soglie», 1928: *Versi*, p. 102.

¹⁶ 1928: *Versi*, p. 105.

¹⁷ G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, pp. 83-84.

¹⁸ P. VIVARELLI, *Introduzione* in C. LEVI, *Lo specchio*, p. XIII.

¹⁹ *Ibidem*. Cfr. anche M. PICCIAU, *ad vocem* "Levi, Carlo", a cura di F. Contorbia e M. Picciau, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 757-759.

²⁰ Una testimonianza di questa svolta leviana è in una serie di quadri realizzati negli intensissimi anni che vanno dal '29 al '31, di grande riflessione e maturazione pittorica. Ad esempio *Donna con maschera rosa* (1929), *Ritratto con la mano gialla* (1930), *Signore azzurro seduto* (1931), *Paesaggio romano* (1931) ecc.

²¹ G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, pp. 77-78.

²² *Ibidem*.

²³ C. LEVI, *Ricordo di Casorati*, in *Lo specchio*, p. 96.

²⁴ Ivi, p. 95.

²⁵ Riporto di seguito alcuni usi del grigio, o varianti (timido/pallido/tremulo/dubbio/velato/vago/morto), con relativa datazione: «Il sole timido sbianca / le pallide nebbie meste», 1920: *Versi*, p. 81; «il vento selvaggio soffia sulle sponde e il mare / grigio nel tremolar dell'ombre chiare / mi avvolge del suo strano incantamento», 1921: *Versi*, p. 82; «e il triste svariare degli uliveti / volgenti attorno ai colli un grigio vel», 1922: *Versi*, p. 84; «La nebbia che alla sera scende piano / è lieve come un fiato; / la stella della sera in mezzo al cielo / un occhio pien di lacrime. // Tutto è tremulo e dubbio, ed è velato / il colore delle cose / vago: si copre d'un incerto velo / il pensiero mutevole», 1922: *Versi*, p. 89; «nel grigio vario del prato / oscura macchia, sdraiato / immobile riposare», 1923: *Versi*, p. 90; «questo mar grigio e morto che riguardo», 1923: *Versi*, p. 93; «Perché Vità, la gelida tristezza / torna frequente nelle tue parole / e le scolora, quale / un vel di nebbia il sole – mattinata? / [...] / Pur nel tuo sguardo brilla un vivo mondo / di grigioazzurra luce, o che amorosa / languido l'occhio aggiri / o che fiera o ritrosa – intorno miri.», 1927: *Versi*, p. 26; «Piega il fiore spento / il dolce capo e le corolle liete // ier di vermiglia giovinezza, invano / nato a speranze: sperde la fiorita / sua gloria il vento per il grigio piano», 1928: *Versi*, p. 30.

²⁶ 1919: *Versi*, p. 75.

²⁷ C. LEVI, *Piero Martina*, in *Lo specchio*, p. 93.

²⁸ G. FALASCHI, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 33.

²⁹ M. MICCINESI, *Come leggere Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, Milano, Mursia, 1979, pp. 59-62.

³⁰ G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo, 1996, pp. 86-104.

³¹ *Ivi*, p. 90.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Così nel *Cristo*, al rientro in Lucania dopo alcuni giorni trascorsi in licenza a Torino: «[...] ma la terra, che avevo sempre veduta grigia e giallastra, era ora tutta verde, d'un verde innaturale e imprevedibile» (si cita da C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, con saggi introduttivi di I. Calvino e J.P. Sartre, Torino, Einaudi, 1990³, p. 224).

³⁶ G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, p. 98.

³⁷ C. LEVI, *L'autore all'editore*, in ID., *Cristo si è fermato a Eboli*, p. XIX.

³⁸ «Mentre le poesie esprimono soprattutto emozioni provate dall'intellettuale piemontese dinanzi a un vivere così miseramente spaventoso e ritagliano solo pochi frammenti e aspetti di vita del villaggio, le pitture offrono un'ampia galleria di paesaggi e ritratti che costituiranno prove d'autore fedelmente riprodotte nella scrittura del *Cristo*.» (G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, p. 103).

³⁹ C. LEVI, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, a cura di M.A. Grignani, Alessandria, dell'Orso, 1998.

⁴⁰ Ivi, p. XXIV.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² 1935: *Poesie*, p. 82.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ 1935: ivi, p. 86.

⁴⁵ 1935: ivi, p. 91.

⁴⁶ 1935: ivi, p. 98.

⁴⁷ 1935: ivi, p. 99.

⁴⁸ 1936: ivi, p. 106.

⁴⁹ 1936: ivi, p. 117.

⁵⁰ 1935: ivi, p. 69.

⁵¹ 1936: ivi, p. 104.

⁵² 1935: ivi, p. 70.

⁵³ 1935: ivi, p. 94.

⁵⁴ 1936: ivi, p. 118.

⁵⁵ 1936: ivi, p. 122.

⁵⁶ 1935: ivi, p. 69.

⁵⁷ 1935: ivi, p. 83.

⁵⁸ 1935: ivi, p. 101.

⁵⁹ 1936: ivi, p. 120.

⁶⁰ 1935: ivi, p. 84.

⁶¹ 17 ottobre 1935: ivi, p. 87. E ancora: «Vento tu mi porti / nel tuo suono musicale / ai lontanissimi porti / primi d'ogni partenza, / dove accoglie l'esperienza / di immobili tempi morti / nel verde senza coscienza / solitudine vegetale», 1935: ivi, p. 90; e, infine, con scatto vitalistico: «come un'ignota sorpresa / posa la primavera / sull'arida distesa / un verde imprevedibile», 1936: ivi, p. 114; «*Regarde donc*,

que la campagne est verte / que les cloisons des monts se sont ouvertes» (1936: ivi, p. 113); «Disperazione, detti parole ingiuste / e pensieri mortali / ma il sole mi porta lontano / leggero come le nuvole, / lontano dalle grigie argille aduste / del malarico piano / e dei morti abissali, in chiari paesi d'amore. // Là tu stai, sull'arena / del mare, come una dea / gentile e fiorita nel verde / sotto le palme e i mandorli: / lontana presenza serena / magica i mali disperde / come sul cielo un'idea / d'ombra s'annega e dissolve.» (1936: ivi, p. 118).

⁶² C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, p. 141.

⁶³ Ivi, p. 165.

⁶⁴ Il testo è datato 21 dicembre 1935: *Poesie*, p. 101.

⁶⁵ 1935: ivi, p. 95.

⁶⁶ 1936: ivi, p. 106.

⁶⁷ G. SAVARESE, *I "colori" di Saba (Saba, il figurativo e l'ut pictura poesis)*, in *Letteratura e critica. Studi offerti a Michele Cataudella*, a cura di L. Reina e M. Montanile, pubblicazione a cura del Dipartimento di Letteratura, Arte e Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, 2002, p. 251.

⁶⁸ «O mio cuore dal nascere in due scisso, / quante pene durai per uno farne! / Quante rose a nascondere un abisso!» (*Secondo congedo*, in *Preludio e fughe*).

⁶⁹ 1937: *Poesie*, p. 131.

⁷⁰ 1949-1950: *Versi*, p. 134.

⁷¹ 1962: ivi, p. 302.

⁷² 1922: *Poesie*, p. 273.

⁷³ C. LEVI, *Un bene antico*, in S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2002, pp. 253-254.

⁷⁴ Avvenuto in data 18 settembre 1935.

⁷⁵ 1935: *Poesie*, p. 81.

⁷⁶ P. VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, in *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974*, Catalogo della mostra *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura* (Roma, Fondazione Carlo Levi, 21 novembre 2001 - 27 aprile 2002), a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, p. 19. Cfr. anche C. LEVI, *I ritratti* (appunti del 1935), in C. LEVI, *Lo specchio*, pp. 9-10.

⁷⁷ C. LEVI, *I ritratti* (appunti del 1968), in ID., *Lo specchio*, p. 12.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 13.

⁸⁰ «Non più gesti, conchiglie / femminili e rosate / non più rocce atteggiate / per antichi compianti: / occhi neri, che i pianti / di infinite vigilie / fatto han vuoti, guardate / nel profondo dell'anima.» (*Poesie*, p. 131), scriverà Levi in un testo datato 7 febbraio 1937 (che in una delle stesure reca il titolo *Pittura* proprio in riferimento alla forte consistenza cromatica dei versi), ripensando, lontano ormai da quasi un anno dalla Lucania, alla scoperta di quel mondo che aveva dato un nuovo senso alla sua stessa esistenza oltre che alla sua poetica. Ma è da rilevare che negli appunti sul ritratto del 1968 (*Lo specchio*, p. 13) Levi dichiara di avere scritto quel testo in Lucania nel 1935, rendendo dunque immediata e coeva al confino la sua riflessione sulla opportunità di rimodulare «la forma prima» della sua pittura.

⁸¹ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 133.

⁸² C. LEVI, *Lettera alla madre da Grassano del 5 agosto 1935* (si legge in P. VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, p. 20).

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ G. SACERDOTI, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, p. 86.

⁸⁵ 1953: *Versi*, p. 162.

⁸⁶ V.A. COLANGELO, *Cronistoria di un confino. L'esilio in Lucania di Carlo Levi raccontato attraverso i documenti*, Napoli, Scrittura & Scritture, 2008, p. 31.

⁸⁷ G. RUSSO, *Prefazione* in C. LEVI, *L'Orologio*, Torino, Utet, 2007, p. XI.

⁸⁸ Non privo di interesse mi sembra anche qualche riscontro variantistico sul piano cromatico, che assimila le diverse stesure di alcuni testi a prove d'autore. Si veda, ad esempio, un componimento non datato, per il quale il poeta ipotizza alcune alternative coloristiche: «Considera il valor della collina / lontana e azzurra / velata trasparente vespertina / e come stacca e spicca l'uliveto / nero nel cielo chiaro. / E come tutto è incomparabilmente quieto. / Guarda le strisce viola separare / un mare rosso / che s'ingrigia sui bordi e che dispera / nel cielo», in cui il «mare rosso» risulta «grano verde» e il «viola» risulta «azzurre» (*Versi*, p. 564); oppure il citato componimento dell'agosto del 1958 in cui il dittico «la pelle del mondo è un manto / regale, vermiglio e lucente» riporta, in diversa stesura, «verde» anziché «vermiglio» (*Versi*, p. 251), alternativa, quest'ultima, più volte registrata nell'apparato delle note ai testi.

⁸⁹ «Pur, se così sommersi / dal monotono peso / grigi scorron gli istanti ed abbrunata / sembri la primavera e ignoto passi / nel cielo il sole, non però mutata / è l'anima, né perso il suo calore [...]», 1934: *Poesie*, p. 15.

⁹⁰ «Indistinto, senza colore / per l'ora che precede l'alba / dietro quel cielo grigio / aspetto il nascer del sole», 1934: *Poesie*, p. 9. E anche: «Nell'apertura quadrettata / il cielo non ha colore», 1934: *Poesie*, p. 13; «L'uguaglianza delle cose / toglie ad esse ogni sapore: / quello che si ripete / non conosce le rose. / Giorni e notti, ore ed ore / riportan forme consuete: / tutto è così regolare / che non ha proprio colore», 1934: *Poesie*, p. 14.

⁹¹ 1919: *Versi*, p. 75.

⁹² S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, p. 159.

⁹³ Alassio, 27 [agosto 1965], in C. LEVI, L. SABA, *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita (1945-1969)*, p. 561.

⁹⁴ Alassio, 19 agosto 1965, *ivi*, pp. 551-552.

⁹⁵ 1965: *Versi*, p. 355.

⁹⁶ 1936: *Poesie*, p. 122.

⁹⁷ 1937: *ivi*, p. 218.

⁹⁸ 1951: *Versi*, p. 148.

⁹⁹ 1967: *ivi*, p. 391; ma si veda anche: «Se ti prendono le cose / grigie, la lana, le zie / la paura, le fantasie / informi molli e oziose / se ti gravan nel cuore / il senso falso dei peccati, / se i poveri capelli tagliati / le liti del disamore / sembrano un sole spento / delle nebbie fredde nel velo / una forza, un giovane vento / riapre l'azzurro del cielo (1958: *Versi*, p. 245).

¹⁰⁰ 1969: *ivi*, p. 419.

¹⁰¹ 1969: *ivi*, p. 420. Il testo fu scritto nella notte tra il 24 e il 25 maggio.

¹⁰² Così Roberto Longhi, assai poco entusiasticamente, definisce la produzione figurativa leviana scaturita dall'esperienza del confino ed esposta alla Biennale di Venezia del 1952 (R. LONGHI, *La Biennale degli astrattisti ci sorprende con un realista*, "L'Europeo", 15 agosto 1954, p. 36).

¹⁰³ Il sonetto richiamato è il seguente: «Sopra la terra asciutta, violento / urla scirocco. Fa torcer per sete / l'erba ingiallita e china, arde le crete / bianche e indurite asciugatore il vento, // e fin l'ultima goccia alle segrete / sorgenti e alle radici il nutrimento / ultimo

succhia. Piega il fiore spento / il dolce capo e le corolle liete // ier di vermiglia giovinezza, invano / nato a speranze: sperde la fiorita / sua gloria il vento per il grigio piano. // Così m'hai tolto ogni ragion di vita / portandoti il mio cuore, amor, lontano. / Sola rimane l'anima smarrita.», 1928: *Versi*, p. 105.

¹⁰⁴ 1935: *Poesie*, p. 57.

¹⁰⁵ 1957: *Versi*, pp. 185-186.

¹⁰⁶ 1966: *ivi*, p. 376. La poesia fu pubblicata dall'editore Orlando in un libretto intitolato *Strenna per l'anno 1972* e fu scritta in riferimento a un quadro raffigurante *Due contadini di Cutro* (1953), venduto malvolentieri a un amico.

¹⁰⁷ S.d.: *Versi*, p. 540.

¹⁰⁸ 1963: *ivi*, p. 337.

¹⁰⁹ S.d.: *ivi*, p. 572.

¹¹⁰ 1957: *ivi*, p. 188.

¹¹¹ G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, p. 90. È da rilevare, tuttavia, che nell'intera produzione in versi di Levi tutti i colori risultano molto più spesso impiegati come aggettivi, piuttosto che come sostantivi.

¹¹² G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, p. 98.

¹¹³ Che è, infatti, conservato nella cartella *Diari e riflessioni diaristiche* presso il Centro Manoscritti di Pavia: cfr. *Versi*, p. 76.

¹¹⁴ 1928: *Versi*, p. 103.

¹¹⁵ Le nove *Poesie dell'Orologio* (composte tra il '49 e il '50) furono pubblicate nel marzo del 1950 in "Botteghe Oscure" immediatamente a ridosso dell'uscita del romanzo, «con un'operazione a metà tra lancio promozionale [...] e ricostruzione di un proprio percorso di scrittura»: cfr. S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Poesie*, p. XXV.

¹¹⁶ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 201.

¹¹⁷ 1948-1950: *Versi*, p. 137.

¹¹⁸ C. LEVI, *I ritratti*, in *Lo specchio*, p. 9.

¹²⁰ 1957: *Versi*, p. 190. Ma il buio nero vale anche come traduzione cromatica di un'idea della vita preclusa ad ogni partecipazione: «L'ostrica, la tartaruga / l'aragosta nella corazza / stanno chiusi in una ruga / del tempo estraneo che ammazza. / Serrati nei nascondigli / di sé, senza rapporti, / stanno, né padri né figli, / pietosi occhi di morti. / Brilla la primavera / sulle pietre, / di foglie

verdi: / nel guscio buio si annera / la vita e ogni forma, e ti perdi», 1966: *Versi*, p. 371.

¹²⁰ «Passano l'ore prive / d'azione, uguali, né gode o s'attrista / l'occhio che bianco vede e bianco sente, / dove nulla è parvente / particolare, dove nulla acquista / lo stagnare dell'acqua fra le righe», 1934: *Poesie*, p. 11; «Nuvole bianche, son vostro / portatemi dunque con voi: / quest'oggi che non chiede un poi / ma ha tutto l'aspetto di un mostro», 1934: *Poesie*, p. 12; «Ma trova ogni colore / la fantasia in questi bianchi muri: / variando crea di queste forme usuali / pensieri più maturi / e in azzurro si volge anche senz'ali», 1934: *Poesie*, p. 15; «Ora son servo, costretto, ed ho meno / di beni che il povero e d'aria: / (dove sono i tuoi occhi, il tuo seno / bianco e il tuo dolce sorriso?)», 1934: *Poesie*, p. 16; «Così, bianca, pietosa / vaga nel sogno appare / si china e guarda e si dilegua [...]», 1934: *Poesie*, p. 19; «Se potessi fermarmi, volentieri / sosterei a guardarti, come se / fossi su un prato, e fiori ed erbe veri / sotto il tuo corpo fiorisser per me, // o tra le rocce stesa, al caldo sole / mostrassi il collo bianco, al vento amico / affidassi i capelli e il respiro», 1934: *Poesie*, p. 20; «solitario m'aggiro pei sentieri / di fantasia sì chiari, e invano il suono / della tua voce, Bianca, attendo in sogno», 1934: *Poesie*, p. 24.

¹²¹ «Il sole timido sbianca / le pallide nebbie meste. / Nel freddo abbiám riveduta / la lunga distesa bianca. [...] / e ovunque, ovunque io vada / c'è la medesima neve / bianca gelida lieve / fredda e misteriosa», 1920: *Versi*, pp. 81.

¹²² «Ed il tuo corpo è bianco, come un ramo / candido per i petali di un melo», 1927: *Versi*, p. 101.

¹²³ 1956: *Versi*, p. 182.

¹²⁴ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 248.

¹²⁵ 1956: *Versi*, p. 182.

¹²⁶ G. SAVARESE, *I "colori" di Saba*, p. 256.

¹²⁷ Il colore verde risulta ovviamente impiegato anche in relazione al mito di Apollo e Dafne: «Il verde vivente del bosco / del sacro, la fronda d'alloro / coglievo con te, Dafni umana / non fuga né pianta, ma amante. / Or l'arsa illusione conosco / che a me rivelava un tesoro / di vita unitaria ed arcana / in donna ed in verde, costante» (1940: *Poesie*, p. 252), nonché al tema di Narciso e degli "amanti": «Dolce è sentire un altro viso, accanto / al tuo viso che in due diventa vero / un altro corpo umano che soltanto / insieme col tuo corpo si fa intero //

un occhio che si specchia, un doppio pianto, / un riso che risponde a
un sol pensiero / ed il vicino fraterno mistero / di un'altra vita nel suo
doppio incanto, // quando l'io solitario è fatto noi / nel plurale del
verde paradiso / dove non sembra ci sia un prima e un poi // ed il
tempo si ferma sul bel viso, / finché cupa non s'apra e non ingoi /
l'acqua di morte il duplice Narciso» (1952: *Versi*, p. 157).

¹²⁸ 1922: *Versi*, p. 87.

¹²⁹ 1923: *ivi*, p. 90.

¹³⁰ 1933: *Poesie*, p. 277.

¹³¹ «Dietro alla siepe t'aggiri / che nasconde l'infinito: / la verde
siepe sospiri / che vive davanti al cielo», 1934: *Poesie*, p. 13. E anche:
«Un gran grido di rondoni / va pel cielo che non vedo: / oltre quel
muro, credo, / c'è il cielo, e il Gianicolo e i pini. // Da quei pini le
prigioni / segnavi col dito, vicini / sostando nel verde. Eri bella / e mi
batteva il cuore», 1935: *Poesie*, p. 52.

¹³² «Questa rosata promessa / d'un'erba ritrovata / e indifferente
natura / son divenute memoria. // Simile all'altra giornata / questa che
nasce: concessa / oggi è soltanto gloria / della giornata futura. //
Radice è di questa che oppressa / s'avvolge in oscura vittoria, / o è
verde fioritura, / aperta rosa sbocciata?» 1935: *Poesie*, p. 38.

¹³³ S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Poesie*, p. XXVII.

¹³⁴ 1936: *Poesie*, p. 130.

¹³⁵ S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Poesie*, p. XXVII.

¹³⁶ «Nel bosco pieno di ciclami / scherza il sole con gli uccelli / si
stendono trepidi i rami / sullo scosceso verde», 1943: *Poesie*, p. 137;
«Odor di terra e di funghi / foglia che pendi a un filo / di ragno dorata,
verde / eternità vegetale // siam dunque giunti all'Ilo / dei tempi, ove
non vale / volgere i pensier lunghi / a quello che si perde?», 1943:
Poesie, p. 139; «Sopra i monti distanti / del paese italiano / distende il
suo lavoro / giallo e verde l'autunno», 1943: *Poesie*, p. 140;
«Metamorfosi d'un'ora / magica, senza lotte / il sasso fa verde, e
infiora / l'aria grigia delle grotte», 1943: *Poesie*, p. 144.

¹³⁷ «Bosco Cappuccio / ha un declivio / di velluto verde / come
una dolce / poltrona. / Appisolarmi là / solo / in un caffè remoto / con
una luce fiavole / come questa / di questa luna» (G. UNGARETTI,
C'era una volta, in *ID.*, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L.
Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 40).

¹³⁸ «Ma se chi ti ha trovato ti perde / e resta solo in mezzo al prato / si dissecca ogni foglia verde / del vento all'arido fiato», 1940: *Poesie*, p. 154.

¹³⁹ S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Poesie*, p. XXVIII.

¹⁴⁰ 1938: *Poesie*, p. 207.

¹⁴¹ 1940: *ivi*, p. 250.

¹⁴² C. LEVI, *Lelle Sacerdoti*, "La Fiera Letteraria", 1° marzo 1959: lo ricordano G. DE DONATO, S. D'AMARO in *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, p. 15.

¹⁴³ Ma il verde è colore significativo anche in relazione al graduale senso di immedesimazione leviana con il regno vegetale, che trova conferma nel progetto irrealizzato di un "libro arboreo". Un primo esplicito riferimento al libro arboreo si trova in una lettera a Puck del 18 settembre 1964: «[...] ho dipinto 18 quadri, che sembrano belli e sono l'equivalente del mio libro arboreo e del Paradiso», Alassio, 18 settembre 1964, in C. LEVI, L. SABA, *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita (1945-1969)*, p. 525.

¹⁴⁴ 1972: *Versi*, p. 480.

¹⁴⁵ C. LEVI, *Prefazione* a R. SCOTELLARO, *Uno si distrae al buio*, Tricarico (Mt) Basilicata Editrice, 1974, p. IX; la prefazione è datata Roma, 18 febbraio 1974.

¹⁴⁶ C. LEVI, *Lo specchio*, pp. 19-20.

PALAZZO LANFRANCHI, MATERA
6 NOVEMBRE 2009

Intervento di saluto

Alfonso Pontrandolfi

Questo Convegno di studio sulle intertestualità leviane, iniziato a Bari e che prosegue a Matera, giunge anche a conclusione di una ricerca delle ulteriori poesie inedite di Carlo Levi (dopo quelle pubblicate da Donzelli nel 2008) promossa dal Centro Carlo Levi di Matera sulla base di una proposta progettuale della prof.ssa Silvana Ghiazza.

La ricerca e poi la pubblicazione che oggi abbiamo il piacere di distribuire a tutti voi non sarebbero state possibili senza il finanziamento della Fondazione Carical, a cui va il nostro sentito ringraziamento.

Il lavoro di ricerca, effettuato presso l'Archivio di Stato di Roma, il Centro Manoscritti di Pavia, la Biblioteca Civica di Alassio e l'Archivio Spadolini-Nuova Antologia di Firenze, e poi la sistemazione filologico-critica del materiale trovato e infine la pubblicazione del *corpus* di oltre 400 poesie sono durati oltre due anni e sono stati diretti con grande passione dalla prof.ssa Ghiazza a cui rivolgiamo, unitamente alle sue collaboratrici, un altrettanto sentito ringraziamento.

Con la pubblicazione di queste ulteriori poesie si può affermare che la quasi totalità degli scritti di Carlo Levi è ormai pubblicata, perciò si apre la possibilità di una globale rilettura e più adeguata interpretazione della sua opera di cui questo Convegno costituisce, appunto, una prima significativa anticipazione.

Al di là della oggettiva rilevanza di Carlo Levi nella storia intellettuale e politica italiana del Novecento, sorge spontanea una domanda sul perché della continuità della sua presenza nel dibattito politico-culturale che riguarda il Mezzogiorno e in particolare la Basilicata. Una presenza ricorrente, pur dopo la sconfitta politica e culturale del mondo contadino risucchiato e acquietato dalle dinamiche sociali di una modernizzazione,

risultata poi distorta, che pur aveva contribuito a innescare con il suo movimento di lotta e, soprattutto, pur in presenza del declino delle istanze meridionalistiche di questi ultimi anni.

Una risposta potrebbe essere cercata nei tentativi che le popolazioni residue dei nostri territori, soprattutto interni, vanno compiendo per ri-trovare le ragioni dei diritti di cittadinanza nei luoghi in cui vorrebbero continuare a vivere a partire dal riconoscimento della propria storia. Non più però la storia aulica che discettava sulle origini o sulle gesta dei feudatari, ma la storia del popolo, la storia dei contadini a cui proprio Carlo Levi per primo ha dato dignità.

Una storia certamente segnata da subalternità politica, economica e sociale, ma anche significata da una propria autonoma cultura che Levi chiamò “civiltà contadina”.

Autonomia: una categoria politico-culturale certamente complessa nell’elaborazione leviana intorno a cui vale la pena fare due brevi riflessioni.

La prima. Il sociologo Franco Cassano proprio intorno a questo tema non si stanca di indagare. Dal suo *Pensiero meridiano* al saggio contenuto nel libro di fotografie di Antonio Pagnotta *La ruota, la croce e la penna*, fino al suo ultimo libro *Tre modi di vedere il Sud*, Cassano approfondisce questa categoria leviana, da una parte intravedendo la possibilità che i contadini di oggi, come per esempio i giovani laureati disoccupati o precari, altrimenti destinati a emigrare, rifiutino la dipendenza dalla politica e ritrovino il senso profondo della loro autonomia associandosi per la soluzione dei piccoli e grandi problemi che li riguardano. Dall’altra allargando lo sguardo e l’immaginazione a un nuovo pensiero del Sud: un Sud capace di svolgere un ruolo autonomo nello scacchiere euro mediterraneo, contribuendo così a rafforzare la stessa unità nazionale. La questione Mezzogiorno come fulcro quindi della questione mediterranea.

La seconda riflessione. Nella vicenda culturale materana, quando dopo l’esaurimento di quella cultura riformista che si era affacciata sulla scena a seguito del progetto di risanamento dei

Sassi era invalsa la tendenza che i Sassi ormai sfollati fossero al massimo utilizzati come una sorta di “Pompei contadina”, Carlo Levi contribuì grandemente a dare forza a quel movimento culturale tutto materano che alla fine degli anni Sessanta lottò invece per il recupero e la rivitalizzazione del patrimonio culturale che i Sassi rappresentavano, ossia per la salvaguardia della loro identità storica.

A quarant’anni da quella lotta, i Sassi sono stati in buona parte recuperati e questo di per sé, alla ricerca di quell’autonomia di cui parla Cassano, rappresenta già un evento esemplare ed eccezionale nel panorama delle vicende urbane italiane e meridionali in particolare: ridare cioè vita a un centro urbano vuoto e abbandonato.

Ma è stata tutelata la loro identità storica? Sembrerebbe che nell’opera di recupero si siano innescati fattori diversi che tendono a considerare i Sassi come strumento da utilizzare per qualcosa che oggettivamente li allontana dall’integrazione con il resto della città, così riproponendone l’antica separatezza non più sociale, ma come cosa altra dalla città vissuta dalla comunità.

Ma se i Sassi non diventano città sarebbe perduta anche la loro identità storica. Sarebbe perduta la memoria storica in essi depositatasi per secoli: il deposito di memoria di cui Carlo Levi ha parlato in *Un volto che ci somiglia*.

L’Associazione che ho l’onore di presiedere tenta di tenere alto lo sguardo percorrendo questi solchi tracciati da Carlo Levi. I temi che verranno trattati in questo Convegno ci aiutano a tenere alto questo sguardo. Perciò, a voi tutti buon lavoro.

*«Tornano a confortarmi le parole». Per una lettura
psicosemiotica di alcune poesie di Levi*

Giuseppe Mininni

Premessa

La ricca e variegata produzione culturale di Carlo Levi è di grande interesse non solo per la critica letteraria e artistica, ma anche per alcuni nuovi approcci della psicologia scientifica che orientano l'autocomprensione dell'uomo in direzione "discorsiva" (Edwards e Potter 1992), "culturale" (Cole 1996), "narrativa" (Bruner 1990) e "idiografica" (Valsiner, Salvatore, Strout e Clegg 2008). L'idea centrale condivisa, da questi diversi tentativi di rinnovare sia lo statuto disciplinare che la rappresentazione sociale della psicologia, consiste nel far risaltare il legame unico e inaggirabile tra la speciale dignità della condizione umana e la specifica creatività della sua semiosfera (Mininni 2009).

In effetti, Carlo Levi ha saputo trasformare la sua esperienza di vita in una rete di segni (iconici, testuali, filmici e poetici) che lasciano trasparire una teoria della persona degna di essere ripresa e valorizzata (Colangelo 2002). Il presente contributo di analisi si muove in tale direzione, benché non abbia la pretesa di evidenziare dettagliatamente la valenza psicologica dell'antropologia leviana che, peraltro, può essere chiaramente rintracciata in alcuni approfondimenti critici della sua biografia (cfr. Falaschi 1971; Bronzini 1996; De Donato e D'Amaro 2001); invero, non ha nemmeno l'intento di rileggere l'intera sua produzione artistica alla luce di qualche eventuale riferimento, esplicito o implicito, alla psicologia. Certo, è lecito ritenere che Carlo Levi si sia familiarizzato presto con quella particolare interpretazione della condizione umana che Sigmund Freud rendeva via via disponibile alla cultura europea, cioè la psicoanalisi. Più modestamente, questo testo mira a cogliere la

grande testimonianza che Carlo Levi ci ha dato della condizione umana come «ascolto poetico» (Gargani 2005: 83) del mondo (naturale e sociale). Qui si intende mostrare come la fiducia che Levi poneva nell'uomo fosse dovuta al riconoscimento della sua grande capacità di parola (Bruni 2002). La forma dell'espressione poetica è il coronamento di una concezione dell'essere umano come effetto dei suoi linguaggi.

Il senso del verso e il verso del senso

La recente valorizzazione di tutta la produzione poetica di Carlo Levi (2008; 2009), operata dalla lodevolissima cura di Silvana Ghiazza (2009), con l'apporto prezioso di Gianna Raffaele (2009), consente di ricostruire meglio le dinamiche dell'intera attività artistica del grande intellettuale di origine piemontese e di approdo lucano. Com'è noto, il versatile ingegno di Carlo Levi ha saputo trasfigurarsi in una serie di opere che hanno marcato la storia della pittura e della letteratura del "secolo breve" appena conclusosi. Riscoprire anche una zampillante vena poetica in una personalità così ricca e poliedrica comporta l'opportunità di interpretare con quel «sospiro di compiutezza/che a tempo non soggiace» (Levi 2008: 107)¹ l'offerta di senso che gli "occhi scrutatori" (Calvino 1998) di Levi seppero estrarre dalla trama dei suoi giorni.

Non ho alcuna intenzione di impegnarmi sul versante della critica estetica per la semplice ragione che sono completamente estraneo a tale pratica di analisi. E, tuttavia, l'ammirazione per l'autore di due testi rilevanti nella mia formazione culturale – il seminale *Cristo si è fermato a Eboli* (Levi 1945) e il meno ricordato *Orologio* (Levi 1950) – mi hanno indotto a cercare di impegnare gli schemi interpretativi degli ambiti di ricerca che frequento (cioè la psicologia e la semiotica), nell'intento di dare un contributo alla migliore comprensione della "vena poetica" di Carlo Levi. La semiotica come dottrina dei segni è stata messa di fronte al compito di illustrare le sottili intricatezze dei testi

letterari in genere, e poetici in particolare, fin dalle sue più lontane origini allorché si proponeva come “translinguistica” nelle lungimiranti intuizioni di Mihail Bahtin (1979). Meno trasparente è la possibilità di fare ricorso alla psicologia che, grazie alla prevalente curvatura naturalistica che ha ricevuto nel poco più di un secolo della sua storia, è ritenuta dall’immaginario collettivo un sapere spendibile più per farsi una ragione delle condotte ordinarie che per penetrare nei misteri delle prestazioni straordinarie di alcuni esseri umani.

Naturalmente, questa valutazione di radicale estraneità della psicologia rispetto all’aspirazione specificamente umana verso il bello, documentabile mediante le pratiche dell’arte, trascura la grande rilevanza che queste assumono nella teoria psicoanalitica argomentata dai due suoi grandi geni (Freud e Jung). Al grande promotore della “psicologia individuale” è possibile far riferimento per comprendere meglio l’“ideologia” che promana dalle principali opere letterarie di Carlo Levi (De Donato 1974: 53-110). Infatti, il seminale costrutto di “inconscio collettivo”, con le sue figure archetipiche e le sue resistenze epocali, è l’unico orizzonte sufficientemente enigmatico in cui possa legittimarsi l’umana “paura della libertà” (Levi 1946).

Ma, oltre alle interpretazioni di ordine psicoanalitico, i territori dell’estetica entrano nell’ambito di interesse delineato dai predetti recenti indirizzi di rinnovamento della ricerca in psicologia, etichettabili come “svolta culturale”, “discorsiva” e “narrativa”. Questi orientamenti ridisegnano l’intero programma di autocomprensione umana perseguibile con la psicologia scientifica, spostando il fuoco dell’attenzione dallo studio del comportamento e/o della mente a quello della capacità di *sense-making* e di *sense-giving*, proprie della persona. Una prospettiva psicosemiotica mira a individuare le dinamiche psicologiche di organizzazione dei significati, proprie del fenomeno artistico in generale e della prassi poetica in particolare. Un antesignano di tale prospettiva può essere rintracciato nel “Mozart della psicologia”, lo psicologo culturale russo Lev Vygotskij, a partire dalla sua lucidissima opera giovanile (Vygotskij 1928).

Pertanto, il primo interrogativo da cui prende le mosse la nostra analisi può essere formulato così: adottando la prospettiva psicosemiotica, quali configurazioni di senso possiamo far risaltare nelle poesie di Carlo Levi? Naturalmente, l'interesse di un tale percorso di indagine risiede nella possibilità che i suoi esiti contribuiscano a dare una risposta ad altri due interrogativi di fondo, ovvero: quanto o in che modo la produzione poetica di Levi modifica la nostra intesa sulla sua opera complessiva? In che modo la produzione poetica di Levi modifica la nostra intesa sulla poesia?

Nel *Bosco di Eva*, una raccolta di poesie scritte da Carlo Levi in uno dei tanti periodi cruciali della sua esistenza, troviamo un componimento che, nel farci affacciare alla sua sensibilità metapoetica, quasi sollecita una chiave di lettura psicosemiotica.

Il verso scorre verso
il senso di ogni senso:
solo quello che è immenso
se si misura è perso.

Ma questo verso inverso
questo voluto assenso
ha il senso di un consenso
disperato e sommerso.

Così brucio il mio incenso
per l'altare disperso
e nel fuoco perverso
ardo quello che penso.

Il verso scorre verso
il senso di ogni senso (*Versi*, p. 145).

Questo sonetto si configura come una sorta di *calembour* sul valore semantico di “direzione di marcia” condiviso dalle parole verso e senso che, però, significano anche altro. Infatti, la scelta

di queste due parole-perno del componimento è dettata dalla loro evidente densità semantica, in quanto entrambe evocano un inarrestabile gioco a rimpiazzino tra un significato naturale-spaziale (orientamento, direzione) e un significato mentale-culturale (ritmo poetico, concetto). Nella ricerca di rime per “verso” e “senso”, Levi seleziona una serie di parole che lasciano trapelare la direzione valutativa della sua identificazione personale con il modo poetico (il “verso”) di dire il “senso” della vita. Infatti, il gioco associativo della rima rende saliente il legame tra ‘senso’ e ‘immenso’, ‘assenso’, ‘consenso’, ‘incenso’ e ‘penso’; il lemma ‘verso’, invece, stabilisce legami enunciativi con ‘perso’, ‘inverso’, ‘sommerso’, ‘disperso’ e ‘perverso’. Dal confronto tra le aree semantiche costruite da queste due serie di parole risulta che “senso” e “verso” evocano, rispettivamente, una valutazione positiva e una negativa. Levi si dichiara attratto da tutto ciò che può “dare senso” e nel contempo riconosce tutta la sua inadeguatezza rispetto all’aspirazione di porre “il mondo in versi”.

Il fascino del mondo è nella possibilità di dirsi in molti modi e Levi tenderebbe a sperimentarne tutti i sensi, ma sa che il mondo cui accede in versi è uno schizzo che lo lascia perennemente insoddisfatto. Il precoce successo dei suoi quadri e l’incontro con Saba, un poeta che egli sentiva secondo solo a Dante (Ghiazza 2003), indirizzarono l’inclinazione poetica di Levi verso pratiche consapevoli dei propri bisogni e dei propri limiti espressivi.

Le coordinate di un quadrato enunciativo

I miei interessi di ricerca sono focalizzati su quelle poesie di Levi che sembrano animate dal desiderio di dare forma lieve a un concetto astratto, a una posizione intellettuale o a una tensione ideale. Talvolta, un breve componimento organizza in versi un motivo ideologico o un tratto del senso comune, fino ad

arrischiare di apparire “sentenzioso” (Ghiazza 2008). Ad esempio, ecco una quartina scritta nel 1959:

L'intelligenza del cuore
e la grazia dei sensi
sanno, per forza d'amore
più di quello che pensi (*Versi*, p. 293).

Levi vi dà voce a una teoria ingenua della forza dell'intuizione quale capacità umana ben più produttiva della stessa astrazione. In questi brevi versi risuona il famoso richiamo di Pascal alle “ragioni del cuore”, che tornano a caratterizzare la sensibilità postmoderna di una vasta ecumene culturale.

La lettura psicosemiotica che qui propongo è animata dalla ricerca di una costellazione di significati che costruisce la sua coerenza interna attraverso l'attivazione di quattro assi enunciativi, riconducibili a quattro coppie di parole: “sorriso-pianto”, “luce-ombra”, “chiuso-aperto”, “parola-silenzio”. La scelta di queste coppie oppostive di lemmi ha un tasso elevato di arbitrarietà a cominciare dal diverso grado di esclusione reciproca che i singoli lemmi comportano. Queste coppie di antonimi richiamano in modo sintetico qualche aspetto della forma di vita incarnata dall'enunciatore Carlo Levi.

La coppia “sorriso-pianto” evoca la ricchezza dell'espressione emozionale che modella la personalità di Levi nella forma prevalente dell'amicalità estroversa e solare, rendendo quasi perfetta la fusione tra tratti apollinei e dionisiaci. La coppia “luce-ombra” evoca la sua iniziale e, in un certo senso, centrale identificazione con la pittura quale forma prototipica della creazione artistica. La coppia “chiuso-aperto” richiama la forma di relazione con il mondo fisico e sociale che più ha marcato la trasfigurazione poetica della sua esperienza politica, cioè il carcere e il confino. Infine, la coppia “parola-silenzio” evoca la fiducia incrollabile di Levi nella natura

emancipatrice del linguaggio o, per meglio dire, nel valore etico-politico dei linguaggi.

La frequenza può essere ritenuta un indice affidabile della diversa capacità organizzativa di senso che possiamo attribuire a ognuno di questi quattro assi enunciativi. Inoltre, anche al loro interno, essi distribuiscono in modo differente il peso dei singoli antonimi, per cui si va dalla differenziazione più sbilanciata nella frequenza tra “parola” (38) e “silenzio” (19), all’apporto più equilibrato tra “sorriso” (15) e “pianto” (24). Un rapido calcolo rileva che la distribuzione delle occorrenze è significativamente diversa nelle quattro opposizioni semantiche prese in considerazione.

	Sorriso	Pianto	Tot.
Occorrenze	15	25	40
% (N=182)	8,2	13,7	21,9

	Aperto	Chiuso	Tot.
Occorrenze	12	24	36
% (N=182)	6,6	13,2	19,8

	Luce	Ombra	Tot.
Occorrenze	14	35	49
% (N=182)	7,7	19,2	26,9

	Parola	Silenzio	Tot.
Occorrenze	38	18	56
% (N=182)	20,8	10,4	31,2

Distribuzione delle polarità enunciative di senso nelle *Poesie* di Levi

In genere, il polo “negativo” è prevalente: il “chiuso” sull’“aperto”, l’“ombra” sulla “luce” e il “pianto” sul “sorriso”. Per contro, il “silenzio” ricorre esattamente la metà delle volte in cui ricorre “parola”. Beninteso, “positivo” e “negativo” sono qui intesi secondo un criterio di preferibilità astratta, in base al quale le persone tendono a ricercare più il “sorriso” che il “pianto”, più la “luce” che l’“ombra”, e così via. Invero, sono i concreti contesti d’uso a stabilire la valenza da attribuire ai significati di

queste parole-chiave. Qui di seguito potremo analizzare solo alcuni dei contesti più interessanti in cui esse ricorrono, cioè quelli in cui è possibile riconoscere una traccia più vistosa dell'ispirazione poetica di Levi.

La chiusa ombra di un sorriso

I quattro assi enunciativi qui selezionati per la loro alta pertinenza psicosemiotica si intrecciano più volte e in vario modo. L'opposizione semantica più nucleare è "aperto-chiuso". Com'è noto, il capolavoro della letteratura mondiale, *Cristo si è fermato a Eboli*, si apre con il riconoscimento della dinamica produttiva di senso attivata dall'essere "chiuso":

Ma, chiuso in una stanza, e in un mondo chiuso, mi è grato riandare con la memoria a quell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente. (Levi 1945: 3)

Il duro apprendistato del valore della chiusura era iniziato con l'esperienza della prigione, allorché perfino il cielo è «sorpreso / di vedermi chiuso» (8). In effetti, prima dell'esperienza della doppia reclusione e del confino, questo termine non ricorre quasi mai nelle poesie di Levi. Dopo, diventa, invece, una sorta di cifra per indicare l'effetto di un potere, avvertito per lo più come illegittimo, nel suo esercitarsi come riduzione del potenziale umano. La privazione della libertà toglie senso alla vita, giacché assegna perfino al «fumo di sigaretta» un «chiuso raggio» (17).

Il sonetto XIII (*Rumor di ferri, sbattere di porte*) trasfigura l'esperienza della cella ancorandola proprio alla coppia "chiuso-aperto". Infatti,

senza alcun metro cantano gli uccelli
pei cieli aperti. Valga a questo chiuso
misurato a meccanici segnali
il metro antico e la prudente rima.

La prima risonanza di oppressione del “chiuso” è registrata dal confronto tra i “meccanici segnali” e la varietà di modulazione del canto degli uccelli, dovuta alla loro libertà di volare “pei cieli aperti”. Un bell’incastro tra le parole di due diverse coppie – cioè “chiuso” e “sorriso” – anima anche una delle fulminanti istantanee che Levi scatta sul paesaggio lucano:

Si snoda il colle in un timido verde
e si distende sotto il sole, chiusi
son gli orizzonti, ultimi e gelosi
degli uomini e del mare;

appena sorto un sorriso si perde
serrato sotto i veli antichi e gli usi
che dalla grazia salvano i sassosi
cuori e le terre amare. (*Versi*, p. 87)

Levi simpatizza per gli uomini intrappolati da orizzonti gelosi del loro timido sorriso. Il loro opprimente mondo è reso dall’antifrasi del potere salvifico della grazia che invece di “rigenerarli”, li “esonera” dal bene e dal bello. L’angustia di un orizzonte limitante si fa estrema quando priva di “voce” l’esperienza del confino, che avrebbe potuto esser “amico” se l’avesse riunito all’amata, trasformando così “l’indifferente intrico” in un “vuoto orrore”. L’“esiliato” che guarda “con occhi aperti un mondo antico” accenna al peso “dell’estraneo destino” che gli assegna il compito di attraversare da solo “il tempo oscuro”.

In un’altra poesia scritta in carcere (*Cessan le piogge: maggio*) si registra l’intreccio tra altre due coppie enunciative, là dove Levi immagina l’autostrada “tutta aperta e sgombra” alle “corse audaci” dell’amata, che con “il suono meridiano dei motori” interrompe “il silenzio dei germogli”. Com’è noto, questa bellissima immagine ritornerà ancora nella produzione artistica di Levi, interessata a rintracciare il farsi della vita anche sotto “la scorza”. Ora, invece, tra i “muri spogli” in cui egli è costretto a veder fuggir il tempo, può solo figurarsi i suoi baci

come “fatti d’ombra”, sapendo che la “passione amara” di lei “accompagna di pianti ogni parola” (18).

Levi torna a rivolgersi all’amata anche in *Anima cara, se ho pianto*, descrivendo l’esperienza del carcere come «vero / senso di morte che in sorriso assumo». È un dialogo tutto chiuso nel pensiero, giacché «al mio chiamar risponde / solo in silenzio questa viva pietra» (34).

Un altro incastro di assi enunciativi è tra “ombra” e “parola” e contribuisce a render conto della tensione che occupava la mente di Levi in uno dei rituali più insulsi della vita in prigione: l’andare “avanti e indietro” nell’ora d’aria: «c’è un po’ d’ombra e un po’ di sole» e ci sono le “tutelari parole” di una “bambinaia in divisa” che “con voce sarda” invita tutti a non attardarsi, nel timore antico che le guardie hanno del farsi gruppo. Ma anche se sono offerte in loro difesa (“tutelari”), le parole non rendono il carcere meno “tetro”.

I versi «inutile l’umido pianto / e vane le aeree parole» coronano la descrizione che Levi fa della donna lucana: «Pazienza tu donna ben sai», per la quale «speranza non c’è perché mai / questa tua vita non varia». D’altronde, si sa, i contadini sanno molte cose, «ma non sanno il sorriso» (71).

Tre giorni prima di godere dell’effetto dell’amnistia, l’esperienza di *Un altro giorno perso* al confino del suo cronotopo induce Levi a tornare sulla natura del linguaggio e a confrontare la sua forza con quella sovrumana della terra: «Anche la terra parla». Di solito la terra abitata dagli uomini dice i loro eventi, espone i loro progetti, narra le loro aspirazioni, rilancia le loro lotte. Ma “nell’acqua morta” della piccola Lucania, lasciata indietro dalla (grande) Storia, anche la terra “tace e prega”. Chi abita questa terra è condannato a intrattenersi in un linguaggio svingorito, sfibrato.

Chiuse nel suo rifiuto
decadono le parole
magiche e belle (...)
Nel sonno senza sogni l’eco, umana

finzione, non risponde allo straniero
che sa parlare una lingua incompresa.
L'arcana gloria della prima intesa
del suono delle cose e del pensiero
è finita e il sorriso: sol comporta
un povero linguaggio il mondo inverso
e il senso della vita si allontana (*Versi*, p. 121).

Levi dà voce al suo smarrimento di sentirsi parlare senza l'“umana finzione” dell'eco, perché dopo mesi di convivenza si scopre ancora «straniero / che sa parlare una lingua incompresa». Per un certo tempo, la comprensione reciproca è stata assicurata dalla magia «del suono delle cose e del pensiero», la curiosità reciproca si è spinta fin sulla soglia dell'accoglienza segnalata dal sorriso, ma poi, se l'interazione tra le persone è retta da “un povero linguaggio”, si va inevitabilmente incontro a un “mondo inverso”, cioè si è esposti al fraintendimento, al capovolgimento della matrice intenzionale, alla dispersione della realtà di riferimento comune. Una tale incomunicabilità ha come tragico effetto che «il senso della vita si allontana»: l'esistenza perde ogni attrattiva perché è rinchiusa in un «ritmo prima del senso» (122). Per Levi, poter parlare è l'antidoto più efficace contro la “paura della libertà” che si insinua potentemente in ogni persona.

L'aperta luce della parola

La liberazione dal carcere è salutata come un omaggio alla forza del linguaggio: «Tornano a confortarmi le parole». Invero, è al gesto di amore che vive alla base corporea del linguaggio che Levi riconosce il potere di trasfigurare il dolore di ciò che ha provato nella “chiusa vena” (35) della prigionia, perché «le tue labbra sole / possono render felici quei pianti» (44). Il potere consolatorio del linguaggio è nel dare un “senso umano” all'interazione sociale, giacché

di nuovo il passo, il gesto, la parola
saran per altri, non solo per sé:
fuori dai paesi morti
nasce ogni cosa in veste di rapporti (*Versi*, p. 108).

In pochi versi Levi tratteggia una vera e propria teoria del linguaggio: «complessa e ricca, e liberata vola / la voce a ritrovare quel che perdé» (108). Le caratteristiche selezionate a definire l'essenza viva della parola quale cifra tuttora sconosciuta (Kristeva 1992) della condizione umana, ovvero ciò per cui essa è «complessa e ricca, e liberata». Per gli esseri umani la realtà prende consistenza grazie allo slancio costruttivo della parola.

L'attenzione alla forza del linguaggio torna in una poesia del 2 ottobre del 1940, che dopo l'iniziale invocazione alla "Terra, fatta di dei", si rivolge alla «vaga parola, senso / ai nostri sensi in una forma parlante» (149). Per quanto possa apparire incerta ed evanescente ("vaga"), la parola è la forma in cui la vita umana prova a darsi (un) senso. Nel bel mezzo del sanguinoso conflitto mondiale egli fissa la contraddittorietà della condizione umana quale si configura nella sua esperienza personale: «tra volere e destino / tra fatti aspri e parole / magiche oscillo» (141). Contro i "fatti aspri" del "destino" egli sa ergere la sua "volontà di parola" quale autentica potenza autopoietica.

Il nesso vitale tra Linguaggio-Realtà-Io è il tema specifico di una poesia (*Vanno per ozio le parole ai luoghi*), scritta il 31 luglio del 1942 e pubblicata un quarto di secolo dopo in *Galleria*. Il gioco linguistico che ci collega al nostro mondo di riferimento è un aggancio naturale, come il garrire delle rondini o l'accoglienza che la terra lavorata riserva al seme. Levi mette in versi il principio di arbitrarietà che il grande filologo-semiologo ginevrino Ferdinand de Saussure (1922) aveva da poco posto a fondamento della scienza della lingua: «norma / che nasce non cercata e che fa eguale / una rosa a una rosa». Naturalmente, qui è palese un rilancio intertestuale alla ricca coscienza metalinguistica che la cultura occidentale ha ancorato

alla parola “rosa”, dalla logica medievale condensata nell’acrostico *Stat rosa pristina nomine* all’argomento di Shakespeare, secondo cui «forse che la rosa non avrebbe la stessa fragranza se la chiamassimo con un nome diverso?».

La raffinata coscienza metalinguistica di Levi traspare in un’altra poesia (*Conchiglia di donne morte*) che, srotolando immagini alquanto ermetiche in relazione alle pratiche della pittura, termina nell’evocazione de «l’immenso / peso ambiguo, il molteplice / doppio senso del senso» (277). Tutto ciò che gli uomini rintracciano nella via della loro esistenza come possibilità di senso si carica di una valenza molteplice. La fatica di vivere è nell’obbligo morale di interpretare la duplice direzione di ciò che può dirsi umano, giacché può accennare alla chiusura o all’apertura, può indurre il pianto o il sorriso, può orientare verso l’ombra dell’asservimento o la luce della libertà.

In una delle bellissime *Poesie dell’Orologio*, che dipana l’intrico delle «orme di passi in vergine foresta», riconducibili alle sensazioni del sopravvissuto alla morte di un amico, Levi richiama ancora una volta l’opportunità di respingere «l’amo / d’un solo senso delle cose» (282). Il “peso ambiguo” del linguaggio è il frutto maturo di questa umana pianta della conoscenza del bene e del male, che ha nella metafora la sua linfa vitale (Mininni 2009). La suprema ambivalenza del senso è nello slancio conoscitivo che gli esseri umani devono alla “struttura che connette”, cioè al modo analogico di pensare-parlare. I testi di Levi confermano l’inclinazione naturale della poesia verso l’invenzione di espressioni metaforiche. Basti qui riprendere la celebre analogia «Le parole sono pietre» che Levi ribalta anche in «le pietre sono parole»; quelle poco liete che dettano il senso della vita al contadino che «muore nel grano». Non solo le parole possono essere intese nella loro ambivalenza di materiale di costruzione e di strumento lesivo, ma anche le nude rocce e gli elementi inerti del mondo possono diventare segni di distinzione, di misura o di riconoscimento ed evocare le scene di un evento, organizzando le tracce della storia di interesse comunitario.

L'universo in cui Levi si era immerso pullula di voci che la sua straordinaria sensibilità sa intercettare: «l'olivo parla», «le rocce gridano». Soprattutto, però, se la capacità di ascolto non arretra davanti al rimbombo dell'eco generale del mondo, si potrà percepire ciò che dice «tra gli dei, lei, una donna nera / pietra e parola vera» (290). L'incontro quotidiano con la figura di «una donna nera» che dominava il paesaggio lucano ha talmente colpito l'immaginario leviano da farla assurgere a simbolo ambivalente della vita e della morte, della costruzione e della distruzione del senso per l'esistenza.

Il più frequente abbinamento in rima “parole-sole” è la base folgorante di una quartina del 1958 che coglie il brivido del darsi di un'emozione, cioè l'attimo del trascolorare del dolore in gioia:

Può in un momento il sole
diventar notte, e a un tratto
riaccendersi, in parole
e lacrime felici? (*Versi*, p. 294).

Sembra di poter vedere la solarità di Levi nel suo continuo riesplodere nonostante le tante avversità che minacciavano a più riprese di spegnerla. Le parole sono potenti strumenti di illuminazione che tentano di diradare l'avvolgente oscurità dell'insensatezza del mondo.

I versi degli ultimi anni ospitano il prevalere delle ombre che si riverberano in una progressiva perdita di fiducia nel potere del linguaggio. Quando si fa più insistita la sensazione che «Non c'è più tempo, è perduto / il tempo», si esperisce un senso di sconfitta inaggrabile, resa evidente dal fatto che «e le parole sono disperazioni / articolate» (300). Quando ci si scopre soccombenti nella “fredda corsa” del tempo, è doloroso rendersi conto che «Una parola persa / è un'epoca sommersa» (302). Ma quella è l'ora in cui «il batter matematico del cuore» ci ricorda che siamo «più presso al termine del testo» (281).

Conclusione

Il rapido attraversare l'universo poetico di Levi ci lascia un'immagine che riassume bene il senso di ciò che è possibile leggervi. Essa è invero consegnata a un verso (*Il vento muove le conchiglie bianche*), che è riportato due volte: all'inizio di tre quartine che evocano l'attonimento della coscienza nella disperante condizione del dopoguerra (182) e poi da solo (284). Le poesie di Levi sono semplici, ma spesso splendide "conchiglie": diverse nella forma, varie nei disegni, lievi nei propositi, valgono come tessere cangianti che narrano il fluire dell'esistenza e il rapido trascolorare di ogni resistenza. La conchiglia è metafora di durezza fragile, di bellezza arcana e di un segreto da proteggere. Le "conchiglie" di Levi alludono al gesto umano del ritrarsi di fronte alla magia lucida della parola, che si sa forza viva, ma evanescente, nella sua inesorabile rincorsa del senso. Pur consapevole della sua debolezza come "poeta", Levi non rinuncia a dare voce al suo interesse per la variabilità e la molteplicità dei modi in cui il mondo può dirsi.

Il conforto che la poesia di Levi sa ricavare dalle parole, e insieme sa instillare con le parole, scaturisce dalla sua consapevolezza della forza creativa che gli esseri umani si sono guadagnati grazie al "pensare-col-parlare". Tale forza si appropria della rivelatrice espressività della vita e la trasforma nella tensione ispiratrice della cultura. Il riconoscimento di tale forza costruttiva del linguaggio consente non solo di penetrare nella comunicazione letteraria con strumenti di analisi psicologica (Fusco e Tomassoni 2005), ma soprattutto di accreditare la fiducia verso pratiche psicoterapeutiche modellate dall'azione della scrittura (Malagodi Togliatti e Cotugno 1998).

La concezione della condizione umana che traspare dall'opera artistica complessiva di Levi, in particolare dalle "conchiglie" delle sue poesie, è congruente con una visione del mondo equilibrata e composita. In essa la letteratura opera come una risorsa preziosa, sia perché si rivela capace di vincere la sfida di una possibile estetizzazione dell'esistenza, sia perché il

suo “infinito intrattenimento” nello spettacolare laboratorio della parola consente alle persone di sperimentare il “piacere del testo”. Le “conchiglie” di Levi evocano la sua tendenza naturale ad abbandonarsi a tale piacere, nell’intento di trarne sì motivo di “sorriso” (ora consolatorio, ora ironico) rispetto alle crescenti ondate di delusione cui ognuno va incontro, ma soprattutto ragioni per rifiutare i limiti dell’esistente e “aprirsi” alle forme del possibile.

Nota

¹ In assenza di altre indicazioni, le cifre tra parentesi sono riferite alle pagine di questo testo di Levi.

Riferimenti bibliografici

M. BAHTIN, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moscow, Iskusstvo, 1979, (trad. it. di C. Strada Janovič, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988).

J. BRUNER, *Acts of meaning*, Harvard College, 1990, (trad. it. di E. Prodon, *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).

G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo, 1996.

P. BRUNI, *Carlo Levi, ovvero il futuro dell'antico*, Manduria, Tiemme, 2002.

I. CALVINO, *Gli occhi scrutatori di Carlo Levi*, “Paese”, 1998, n. 8, pp. 4-6.

V.A. COLANGELO, *Un uomo che ci somiglia: ricordo di Carlo Levi nel centenario della nascita*, Aliano, Circolo Culturale N. Panevino, 2002.

M. COLE, *Cultural Psychology. A once and future discipline*, Cambridge, The Belknap Press, 1996, (trad. it. di B. Ligorio, *Psicologia culturale. Una disciplina del passato e del futuro*, Roma, Amore, 2004).

G. DE DONATO, *Saggio su Carlo Levi*, Bari, De Donato, 1974.

G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

- D. EDWARDS, J. POTTER, *Discursive Psychology*, London, Sage, 1992.
- G. FALASCHI, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- A. FUSCO, R. TOMASSONI, *Psicologia e comunicazione letteraria*, Milano, F. Angeli, 2005.
- A.G. GARGANI, *Dialogo con l'interpretazione*, in M. FRANCESCANI (a cura di), *L'interpretazione della colpa, la colpa dell'interpretazione*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 82-91.
- S. GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2003.
- S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Poesie*, Roma, Donzelli, 2008, pp. XXI-LVIII.
- S. GHIAZZA, *Introduzione* in C. LEVI, *Versi*, Bari, Wip, 2009, pp. 29-68.
- J. KRISTEVA, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Payot, 1990, (tr. it. *Il linguaggio, questo sconosciuto*, Bari, Adriatica, 1992).
- C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945.
- C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1946.
- C. LEVI, *L'Orologio*, Torino, Einaudi, 1950.
- C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008.
- C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip, 2009.
- M. MALAGOLI TOGLIATTI, A. COTUGNO, *Scrittori e psicoterapia. La creatività della relazione terapeutica*, Roma, Meltemi, 1998.
- G. MININNI, *La psicologia come scienza singolare*, in M. MALDONATO e R. PIETROBON (a cura di), *Pensare la scienza*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 69-96.
- G. MININNI, *La forza delle metafore nell'operazione traduttiva*, "Rassegna Italiana di Linguistica Applicata", XLI, 1-2, 2009, pp. 63-77.
- G. RAFFAELE, *Nota archivistica*, in C. LEVI, *Versi*, Bari, Wip, 2009, pp. 627-634.
- F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922 (tr. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967).
- J. VALSINER, S. SALVATORE, S. STROUT and J. CLEGG (a cura di), *The Idiographic Science Yearbook*, Roma, Firera Publishing, 2009.
- L. VYGOTSKIJ, *Psihologija iskusstva*, 1928 (trad. it. *Psicologia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1972).

*Sul metodo di conoscenza elaborato
al confino: lo sguardo e il giudizio*

Mimmo Calbi

La critica si è spinta così oltre nella perlustrazione del Cristo da garantire le spalle a chi volesse tentare una rapida incursione filosofica tra le pagine del celebre capolavoro di Carlo Levi per scoprire, accanto al pittore e al poeta, allo scrittore e all'antropologo, al meridionalista e al politico, il filosofo, nei suoi molteplici intrecci con la cultura europea. È superfluo ribadire che non si tratta però di rinvenire nel Cristo la tematizzazione di idee, anche se qui e lì il tentativo compare, ma come l'autore le vivacizza, come le fa esistere dinanzi a noi al modo stesso delle cose. Del metodo, del "cammino" che egli compie per penetrare nella profondità di un mondo estraneo e comprenderlo. Il nostro tema, dunque, è il seguente: posto che esiste un Levi filosofo che ha più volte ribadito l'apporto essenziale dato al proprio metodo di conoscenza dall'esperienza del confino, come egli stesso dice a Garosci e ripete in vari luoghi e con diverse formule, noi intendiamo svelare la sua natura, cercare di identificarla questa filosofia.

Ma per entrare nel vivo dell'indagine è opportuno ribadire il fatto che, molto prima dell'esperienza del confino, Levi studia la questione meridionale. Dal '22, infatti, egli la medita approfonditamente per scrivere un saggio su Salandra, richiestogli da Gobetti. E, sin da allora, nutre per Fortunato una grande ammirazione «non solo per la sua opera di chiarificazione dei problemi storici, o per la sua attività di politico, così coerente e continua», o per la sua evoluzione «dalla statolatria giovanile alle tendenze liberiste» dell'età matura, ma anche per il timbro solenne e malinconico delle sue descrizioni paesaggistiche. È rimasto in ombra questo aspetto "formativo" leviano, nel quale il giovane scrittore avrà il primo incontro con il mondo lucano sotto la forma dell'esperienza

rivissuta attraverso la lettura di Fortunato (ma anche di Salvemini, Fiore, Dorso). Esperienza che gli servì, è sensato supporre, per indirizzare meglio la pupilla sulla realtà lucana, avendo avuto dalla triste bellezza e dalla tragica solennità della pagina fortunatiana il primo malinconico sentore dell'arcana solitudine del paesaggio lucano. Nelle pagine di Fortunato e di Croce riecheggiavano quelle hegeliane sulla inserzione dello Spirito nella Natura, sulla Natura; sulla relazione tra un popolo e il suo orizzonte geografico; sull'influenza del clima nella storia, che è sempre storia spirituale; sulla relazione simbolica tra geografia e storia; sull'affinità tra l'anima di un popolo e lo stile del paesaggio.

Nella riconsiderazione della nota polemica storiografica che vide contrapposti Fortunato e Croce, Levi getta una nuova luce sull'intelligenza del problema. Nel senso che il racconto leviano si svolge da una prospettiva "filosofica" radicata saldamente nella circostanza regionale, e, grazie a una "ermeneutica dello sguardo", consente di rivalutare il presunto "preconcetto geografico" di Giustino Fortunato come invece un segno di fedeltà al realismo. Le pagine che Levi dedica alla descrizione paesaggistica implicano la relazione tra geografia e storia e mostrano una straordinaria consonanza con quelle di Fortunato. Sintetizziamone per comodità il contrasto.

Nella Natura lo spirito è – sostiene Hegel – *fuor di sé*, si agita come un neonato nella nebulosa del prespirituale. Come è noto, è su questo stadio "naturale" che sorge l'aurora della storia; esso, il naturale, è *pre-istoria*; nel naturale ci si trova 'situati' in un "qui" e in un "ora", esposti a una prepotente signoria spazio-temporale. La storia è data dal conflitto dello spirito con la natura. In lotta per che cosa? Lo spirito è in lotta per incontrarsi con sé. Essendo fuori di sé, deve *ri-prendersi* dall'alterazione nella quale vaga come peregrino, estraneo e disperso. Quando lo spirito sorge, sorge da una natura (Natura è per l'appunto ciò che nasce) e ne rimane, per così dire, impressionato. Se nasce, però, lo Spirito muore anche, come ogni essere vivente. Ma quando nasce lo Spirito, naturalmente

influenzato, si incarna nello spirito nazionale, rimanendo cioè condizionato dal luogo e dal paesaggio. Dalla geografia, dunque, nel senso che è poi questa che si iscrive e si inserisce nella storia.

Secondo tali opinioni sovente si ascoltano considerazioni sul «benefico cielo jonico che ha incontrato Omero» come se ci fosse stata un'influenza atmosferica sull'incanto dei suoi poemi. Eppure, quel frammento di mondo è sempre identico a sé, e «nonostante ciò, dal popolo jonico è nato solo Omero». Solo il singolo canta, crea poesia, «il popolo non canta»¹. Nonostante dunque «il clima benigno, non sono sorti Omeri, specialmente sotto la dominazione turca»². Passaggio, quest'ultimo, come si ricorderà, che fu ripreso da Croce nell'ultima parte delle *Considerazioni finali* della sua *Storia del regno di Napoli*, al fine di confutare la «falsa storiografia che si fonda su questo nuovo pregiudizio agronomico». Dopo aver riconosciuto a Giustino Fortunato il merito di aver «sfatata una delle più persistenti favole», relativa alla «inesauribile ricchezza e feracità della terra meridionale», egli si peritava di mettere in guardia contro una sopravvalutazione di questa “verità”, assunta a “supremo criterio” interpretativo. «Siffatta illazione o distorsione è accaduta, – dice –, perché la scoperta dello scarso rendimento della terra meridionale si compì al tempo dell'imperante naturalismo e positivismo, alla quale inferiore concezione quegli osservatori e indagatori, economisti, agronomi, uomini politici, quantunque si professassero non filosofi, non poterono sottrarsi». Ammonimento rivolto anche a Fortunato.³ Il parlamentare rionerese, le cui tesi Croce aveva accettato, prima della pubblicazione della sua *Storia*, si convinse che «il Mezzogiorno storico e politico» crociano, fustigatore del «pessimismo naturalistico», non fosse altro che «tutta ideologia hegeliana, contro le mie e le tue [di Salvemini] concezioni storiche, politiche e naturali sul Mezzogiorno. Ho toccato con mano, che Hegel è stato ed è il creatore dei Padrieterni»⁴.

Vale la pena, a questo punto, saggiare le consonanze tra il paesaggio che “narra” allusivamente il popolo che lo abita e

l'andamento descrittivo – ammaliatore e avvolgente – il tono della loro prosa armonica e viva.

Riascoltiamo alcuni brani delle pagine paesistiche del parlamentare rionerese. Si tratta, nel primo, di un passaggio di una lettera del 1903 a Guglielmo Ferrero, al quale, l'anno dopo, Fortunato avrebbe voluto affidare «la morta casa paterna del Vulture» per farne “il quartier generale” “per il suo studio sul Mezzogiorno”. Suggestisce all'amico, desideroso di scrivere sul Mezzogiorno, un itinerario rivelatore della sua verità.

«Quel che occorre – sostiene – è vedere un gran tratto dal Gran Sasso all'Aspromonte, la metà quasi della penisola, che (...) non vale se non assai poco o nulla, vedere, niente altro che vedere la gran distesa di terre argillose, sterili, deserte, ovunque terribilmente malariche, vedere il gran nodo montuoso degli Abruzzi, poverissimi, che da secoli emigra a Roma; il monotono altipiano argilloso del Molise, cui si riattaccano i circondari di San Bartolomeo in Galdo (Benevento) e i due di Sant'Angelo dei Lombardi e di Ariano; l'arida, infinita steppa del Tavoliere di Puglia; l'enorme fiasco dello stivale, la mia Basilicata, che è tutto uno spettacolo di desolazione; infine le Calabrie, uno sfasciume di detrito granitico. Poche oasi, in tanto squallore (...) Un gran tutto geografico, che è stato un gran tutto politico, dal IX secolo al 1860, è il destino geografico che ha deciso delle sorti del Mezzogiorno»⁵. Il paesaggio dunque “parla”, racconta la soverchiante prepotenza della natura o la sua melanconica tonalità che si riversa nell'animo umano.

Il secondo brano, invece, viene da una stupenda pagina del lavoro su Orazio dedicato al nipote, Alberto Viggiani. Il luogo particolare è quello relativo alla doppia identità del poeta venosino (*Lucanus an Apulus anceps*), il quale tradiva la sua “qualità di lucano” più dall'atteggiamento dell'animo che da altro. «L'accorata tristezza, – scrive Fortunato – pur nell'apparente sorriso delle labbra, la sottile e fredda afflizione del vero umorista, che è nelle sue parole: queste le due caratteristiche più vere della sua indole, che lo sollevano (...) alla veramente leopardiana visione della morte universale.

Bisogna aver vissuto lungamente in Basilicata per conoscere il senso di nostalgia della povertà di colore e del silenzio pesante delle sue terre, e intendere come possano seguir mesi ed anni senza mai imbattersi in un viso aperto e giocondo. Assai più che altrove, la malinconia del paesaggio si riflette colà d'ordinario nella mestizia degli abitanti, e se frequente vi è il costume della vita solitaria, tutt'altro che raro è anche l'abito di appartarsi del tutto: quante volte, tornato ne' miei paesi d'autunno, e chiesto d'un conoscente che più non vedevo, mi sentii dire, testualmente: "s'è chiuso!"».⁶

Sappiamo che Levi fissava, negli anni '34-'37, le sue impressioni, i suoi pensieri, le immagini cromatiche in notazioni versificate – il "bilinguismo" pittura-poesia di cui aveva già parlato Raggianti –, che ritorneranno in seguito nelle sue opere. Chi, per esempio, ha studiato le 52 poesie che risalgono ai tempi del confino (agosto 1935-maggio 1936), ha notato non solo gli elementi tematici comuni alle poesie e al *Cristo* (da un lato, personaggi come il becchino-banditore, Giulia-Venere, i bambini a cavallo delle capre, le trebbiatrici, le donne coi veli neri che piangono i morti, la sigla U.E. sul berretto; dall'altro, episodi come il carnevale e temi come la povertà rassegnata, la malaria, l'immobilità del tempo, la rassegnazione, la pazienza e l'ospitalità), ma ha anche colto la genesi dello stile narrativo, la mutazione di parole-chiave e la loro espansione a gradienti, al punto da rendere evidente come «la prospettiva armoniosa in cui la memoria leviana dispone gli elementi deve parecchio alla cristallizzazione organizzatasi entro i versi». Approfondendo, inoltre, «l'intertestualità complessa tra codici di espressione diversi quali la pittura, la poesia e la prosa», emerge la concezione leviana dell'unità delle arti, e il ruolo che vi gioca la metafora, figura in grado di inventare espressivamente l'incontro tra l'individuo e le cose colte nella loro viva realtà.

Sappiamo, fondamentalmente, che l'esperienza del confino contribuì al superamento del rispecchiamento narcisistico; superamento necessario per cogliere la tonalità disforica del paesaggio lucano, malinconico e desertico, squallido e misero,

spoglio e arido. Infatti, quando Levi giunge al confino “scopre” un “io segreto” in un mondo chiuso, isolato, abbandonato. Scopre, come si è più volte ripetuto, la presenza di un mondo arcaico, nascosto, nel cui seno palpita una “forza vitale” ri-originante, perciò autentica rispetto al mondo civilizzato europeo, decomposto e corrotto. Sappiamo che l’esperienza del confino costituisce per Levi una rottura, un discrimine, uno spartiacque per la sua successiva azione politica, letteraria, artistica. Quella “nera civiltà” è una scoperta che ha effetti sia intellettuali che psicologici. La Lucania diviene, come scrive Raghianti, un perfetto “paesaggio mentale”. Per tutti questi motivi, non si tratta semplicemente di uno sguardo che contempla e descrive, ma di uno sguardo ermeneutico che rivela e scopre. La critica letteraria ha, per un lungo periodo, interpretato le descrizioni paesaggistiche del Cristo, come la disposizione artistica a contemplare la natura lucana in quanto non violata dalla storia e dalla civiltà. Così, proprio nella contemplazione dell’intatta bellezza dei paesaggi, Levi avrebbe sublimato il desiderio di conservarli incontaminati e non trasformati dal progresso. Di qui il suo “populismo contadino” con un’ambigua vena “tra decadentistica e reazionaria, tra estetizzante e antilluministica”. Interpretazione, questa, che considera troppo astrattamente la nozione di “contemplazione del paesaggio” e assume alquanto acriticamente l’idea di prospettiva che vi è sottesa. Ignora “la filosofia del paesaggio”, sottovaluta il grande magistero del paesaggio.

Levi, che dal suo primo incontro spirituale col mondo lucano, risalente agli inizi degli anni Venti, all’esperienza del confino, (’35-’36) s’immerge nel dibattito europeo, nel quale si erano diffuse le tesi della filosofia della vita, della fenomenologia e dell’esistenzialismo, non solo in quanto pittore sa che il prospettivismo soggettivo è nutrito di oggettività e superato dalla fenomenologia, per la quale il tema del “punto di vista” diventa cruciale nella soluzione del dualismo soggetto-oggetto. Sa che talvolta benché ci si trovi di fronte alla “libera natura” e pur cogliendone i molti particolari “e tutti i mille

cambiamenti della luce e delle nuvole”, non si ha la piena coscienza “di vedere un paesaggio”. Solo quando la pluralità dei particolari è superata e composta in una “nuova totalità”, solo allora si può parlare di paesaggio. Per “vederlo” occorre che un “processo spirituale” ne sblocchi la percezione. Non è sufficiente la natura, anzi. La natura è unità, “infinita connessione delle cose”, mentre il paesaggio presuppone un termine, una delimitazione, “l’essere compreso in un orizzonte momentaneo o durevole”. Quando per motivi ottici, estetici, sentimentali, lo “si inquadra”, diviene un “essere-per-sé”, ovviamente colto da uno sguardo unificatore, da una “prospettiva” organizzatrice. «La natura – afferma Simmel – che, nel proprio essere e nel proprio senso profondo, ignora l’individualità, vien trasformata nella individualità del «paesaggio» dallo sguardo dell’uomo, che divide e configura in forme di unità distinte ciò che ha diviso»⁷. Non si può sostenere che un qualche “sentimento della natura” mancasse ai primitivi ritenendolo relativamente moderno, romantico. Che altro sarebbe altrimenti il sacro se non il senso, e il terrore, della trascendenza dell’istinto, lo spavento dell’indeterminato in chi è nello sforzo di autocrearsi e di separarsi? Ma proprio per questo si sviluppa relativamente tardi una sensibilità per il paesaggio, giacché essa presuppone una capacità di distacco dall’indeterminato, dal «sentimento unitario della natura universale»; un’emancipazione dal suo “*tremendum*” e dal suo “*fascinans*”.

Un contributo ulteriore alla definizione “tematica” del paesaggio viene, ovviamente, dalla pittura di paesaggio, grazie al filo rosso con cui essa ricomponne la molteplicità degli elementi. È da questi che risale verso la nostra pupilla un’impressione unitaria che dà forma in sé ad una parte, la quale, grazie al suo contenuto unitario, diviene un tutto «che resta legato senza contraddizioni alla natura e alla sua unità»⁸. Il procedimento è simile a quello dell’artista, solo che a noi mancano quelle «forze formatrici il cui pieno sviluppo, divenuto indipendente e in grado di determinare di per sé il proprio

oggetto, si chiamerà arte»⁹. Infatti, dove noi non vediamo più giustapposizioni naturali, ma paesaggio, dice Simmel, «abbiamo un'opera d'arte nel momento del suo nascere»¹⁰. Che queste potenzialità si “eccitino” di fronte al paesaggio e non ad altro, dipende dal fatto che esso «ci sta di fronte a una distanza che è fonte di obiettività»¹¹. Di ciò beneficia l'arte, ma anche l'uomo comune, al quale tuttavia manca la forza creatrice di portare a compimento il proprio oggetto.

Il sentimento di unità interviene, dunque, su un dato preesistente frammentario, raccogliendolo, oppure il paesaggio possiede già una tonalità spirituale? Si tratta probabilmente di un'unità duale e prospettica: solo “la visione dell'anima” crea il paesaggio, oppure quest'ultimo suscita dei sentimenti, suggerisce uno stato d'animo? Domande mal poste, giacché «l'unità che il paesaggio realizza come tale, e lo stato d'animo che si origina dal paesaggio e con il quale lo percepiamo, sono solo la scomposizione successiva di un solo atto spirituale»¹². Si può affermare, senza prevaricazioni soggettivistiche, che la *Stimmung*, “processo psichico umano”, sia un attributo del paesaggio, «cioè di un complesso di cose facenti parte della natura inanimata?»¹³. Certo che si può, poiché il paesaggio – in quanto “forma spirituale” – vive grazie alla “forza unificatrice dell'anima”, senza tuttavia perdere la sua piena oggettività. Infatti, è intreccio fra il “dato con la creatività”, e questa trama supera idealismi e realismi. «In quanto il paesaggio possiede tutta la sua oggettività di paesaggio all'interno della sfera d'azione della nostra attività formatrice, lo stato d'animo che è una particolare espressione o una particolare dinamica di questa attività, ha la propria piena oggettività in esso».¹⁴ Invero, la *Stimmung* non si dà affatto astrattamente; essa è sempre circostanziata, alita come un umore intorno al paesaggio, ne è la sua radice aerea sentimentale. Il fluire della tonalità spirituale di un paesaggio non può che essere individuale. La *Stimmung* propria di un paesaggio si trasformerebbe già con il mutamento di un suo particolare; essa «gli è connaturata, è indissolubilmente legata al sorgere della sua unità formale»¹⁵.

Per questo, di fronte al paesaggio, noi ricreiamo – grazie a un superamento della scissione strabica di un “io che vede” e un “io che sente” – l’unità dell’essere umano sull’unità dell’essere naturale. È come se tutte le nostre facoltà, affrancate dalla separazione riflessiva, al pari degli elementi particolari del paesaggio, raggiungessero l’unisono di un carattere unitario.

Il *Cristo*, a proposito del tono disforico, della *Stimmung* del paesaggio che è intreccio fra dato e creatività, geografia e storia superante ogni astratta distinzione tra soggetto e oggetto, in quanto intima comprensione, sguardo dal “di dentro”, vissuto cioè, è tutto un interludio di miseria e lontananza di un mondo chiuso che sequestra, “arido e mortale”; di ventose contemplazioni di un “paesaggio desolato”; di “grandi distese desolate delle argille”, che sembravano ondulare nell’aria calda come sospese nel cielo”; di un cielo che “era rosa e verde e viola, gli incantevoli colori delle terre malariche”, e pareva “lontanissimo”; dei primi freddi e delle piogge; della primavera e del paesaggio che non era rinverdito, ed era rimasto identico, nel suo “squallore bianco e giallastro”; dei giorni che “passavano nella più squallida monotonia, in quel mondo di morte, senza tempo, né amore, né libertà”, dove “la magia degli animali e delle cose pesa sul cuore come un funebre incanto”; di “ozio del sentimento, carico di parole senza risposta, in solitaria noia zodiacale”; di “miseria e assenza desolata di Grassano”; di “paesaggio senza dolcezze e sensualità”; di “monotona tristezza”; di passeggiate “in quel silenzio meridiano”; di “pazienza” e di “rassegnazione” che “stanno scritte sui volti degli uomini e sulla desolazione del paesaggio”. E ancora, di come “nella luce diffusa e fredda delle nuvole, le cose apparivano più rilevate, e forse meno tristi della loro monotonia che sotto la vampa crudele del sole”; di un’aria “torrida del pomeriggio canicolare” e del “riverbero torrido delle argille”; del paesaggio dove non “c’era un albero, una siepe, una roccia atteggiata come un gesto fermo”. Non ci sono gesti quaggiù, né l’amabile retorica della natura generante e del lavoro umano. Soltanto una distesa uniforme di terra abbandonata”; di come col

freddo “dal fondo dei burroni il vento saliva con i suoi vortici gelidi; soffiava continuo, come venisse da tutte le parti; penetrava nelle ossa e si sperdeva, ruggendo, nei camini, (...) era un grido senza interruzione, un urlo, un lamento, come se tutti gli spiriti della terra si lagnassero insieme della loro sconsolata prigionia”; di uno “sfatto biancore”, “di un uniforme mare di noia”; di argille che “cominciarono a sciogliersi, a colare per i pendii, scivolando in basso, grigi torrenti di terra in un mondo liquefatto”; di una “acquosa atmosfera di dissoluzione”; di un “sole malato di peste” che “guardava con il suo occhio velato un mondo che aveva iniziato la sua guerra di dissoluzione”; di “occhi neri e opachi, eredità di antichissimi pianti, che parevano l’immagine vera di quel paese desolato”; di una terra remota come la luna, bianca in quella luce silenziosa, senza una pianta, né un filo d’erba, tormentata dalle acque di sempre, scavata, rigata, bucata”; di “quel labirinto lavorato dai secoli e dai terremoti”; di una vita che è “assurda apparizione del verde”; di un paesaggio che era “tornato quello di *sempre*, bianco, monotono e calcinoso. Come quando era arrivato, tanti mesi prima, nella distesa delle argille silenziose l’aria ondeggiava per il caldo; e pareva che, su quello stesso desolato mare biancastro, oscillasse grigia l’ombra delle stesse nuvole. Conoscevo ogni anfratto, ogni colore, ogni piega della terra”. Ma, nonostante la grandiosa tragicità di quelle rovine, in treno – di ritorno al nord – ripensò con «affettuosa angoscia a quel tempo immobile, e a quella nera civiltà», dove tuttavia «si riposa in una strana tranquillità».

Si tratta di un riassunto delle diverse descrizioni paesaggistiche che ricreano la tonalità emotiva dei luoghi, restituendoci anche il dato, una realtà nella sua concrezione e immediatezza. D’altro canto, è stata opportunamente rilevata l’adesione testimoniale di Levi al mondo contadino come una fedeltà a un linguaggio cosale, deittico, nominale, ricco di determinazioni e di plastica evidenza. Gli studiosi del sistema variantistico leviano hanno notato l’aggiunta immancabile dei deittici (uso di pronomi di 1° e 2° persona, di elementi spazio-

temporali, di pronomi e aggettivi dimostrativi, di enunciati di asserzione o constatativi)¹⁶. Così come si è sottolineata l'attenzione puntualissima di Levi per la topografia e la toponomastica, al fine di specificare le circostanze ambientali, la situazione politica, gli affreschi socio-etnologici, la storia locale.¹⁷ Lo sguardo dolce di Levi profonda nel significato intimo delle cose e dei gesti, che egli ricrea «nella icastica perspicuità dell'espressione precisa nella massima determinatezza». È, infatti, grazie ad esso che l'esperienza aperta e fluida di una comunità vivente e di una cultura diversa diventano libro, facendo del *Cristo* la prima monografia antropologica italiana, che condensa un clima internazionale e sboccia su un territorio di nessuna disciplina, influenzando tutte le ricerche sul campo locale che avranno l'intenzione di restituire l'esperienza in un'opera unica in grado di comunicare una vita nel suo insieme.¹⁸

L'influenza di Levi su de Martino è immediatamente riconosciuta dall'etnologo napoletano che, in un articolo su "Comunità" anticipava la storicità del mondo magico, e riconosceva nel *Cristo* appena uscito un libro che rafforzava la sua tesi circa «la rappresentazione e l'esperienza della persona nel mondo magico».

«L'atto di nascita – sostiene de Martino – di questa nuova sensibilità meridionalistica è il giustamente famoso *Cristo* di Carlo Levi: e non importa se questo libro è opera di letteratura e non di scienza storica e di etnologia. Nel momento stesso in cui il rapporto con il mondo contadino lucano è apparso nella prospettiva dell'immagine racchiusa nel titolo divenuto ormai popolare, è stato gettato almeno il germe in un tipo di incontro da cui non nasceva soltanto una determinata valutazione dell'*ethnos* ma che poneva anche in causa la civiltà "cristiana" e i suoi interni limiti storici in questa parte della penisola».¹⁹

Grazie ai dati emersi dalla ricerca sui materiali inediti concernenti la "spedizione lucana" di de Martino è possibile soppesare meglio "l'influenza" leviana sul ricercatore napoletano. Negli inediti, per esempio, emerge una comune

sensibilità verso il mondo magico: compartecipazione affettiva, indistinzione uomo-natura, uomo-animale, esseri doppi ecc. Ben evidenziate sono inoltre le schede tratte dal *Cristo*, relative alle storie di tesori, ai monachicchi, agli scongiuri, alle pratiche di guarigione di magia d'amore, esseri dalla doppia natura che de Martino utilizzava per farsi un orientamento tematico in vista della spedizione sul campo, la quale prevedeva soggiorni anche nei luoghi del *Cristo*; opera che egli utilizza come fonte, come documento, il cui contenuto di verità intende addirittura sottoporre a controllo, cioè a quella "verifica dei documenti", che è una pratica specifica della ricerca etnografica mirante a comprovare la correttezza dell'osservazione e dell'interpretazione. De Martino trova in Levi uno sguardo e un ascolto, una visione e una spiritualità in grado di ricreare un mondo. A tal proposito, prima della spedizione lucana scriveva: «abbiamo bisogno di un'opera che abbia l'efficacia, l'unità e il calore del *Cristo si è fermato ad Eboli* [...] e che al tempo stesso sia opera di scienza e non di letteratura»²⁰.

D'altro canto, l'azione di pungolo svolta dalla letteratura meridionalistica sugli antropologi americani è da tempo acquisita dalla critica.²¹ Si sa, infatti, che ancor prima che fosse, nel '47, tradotto in inglese da F. Frenaye, il *Cristo* era conosciuto in taluni ambienti ebraici e italoamericani. Una volta poi tradotto, entrò subito nella classifica dei bestseller; fu recensito positivamente sulla prima pagina dei maggiori giornali e studiato nelle università anche in chiave eminentemente antropologica. Nel '51, Gorge M. Forster, direttore dell'Istituto di Antropologia sociale della Smithsonian Institution di Washington, vedeva nell'opera di Levi un capolavoro letterario, che «ha portato all'etnografia uno dei più piacevoli e penetranti studi di cultura popolare europea» e «più vita e significato che una dozzina di artigiani dell'etnografia».²²

Si dice che una costante dell'attività filosofica, forse il culmine dell'attività filosofica, consiste nell'ostensione di un mondo latente al di sotto di quello patente, non possiamo non notare che la narrazione di Levi è la narrazione di uno

svelamento progressivo del senso di un paesaggio, delle azioni e delle passioni di un mondo, mai del tutto esplicitato fino in fondo o riassunto in un'analisi chiara e sintetica, ma semplicemente alluso con cortesia pedagogica. Così come si è notato che le forme diaristiche del disegno e della pittura, attraverso le quali Levi annota, descrive, coglie sul vivo il più minuziosamente possibile, propongono una diversa articolazione del rapporto tra il soggetto e l'oggetto. Il pittore mette prospetticamente nella giusta distanza l'oggetto della sua contemplazione e poi rivive quei bozzetti che trasfigurano il vissuto confinario. Quello del *Cristo* ci appare sempre più un mondo ricostruito nella prospettiva di un senso.

Perciò, a ricomporre tutti questi aspetti: il pittore e il poeta, lo scrittore collocato al crocevia di generi diversi,²³ il politico, il meridionalista, l'antropologo *avant lettre*, abbiamo il profilo coerente di una filosofia e del suo metodo di conoscenza che va al fondo, sin dentro la concretezza fisica e antropologica della vita.

A nostro avviso, il *Cristo* costituisce un superlativo esempio di fenomenologia ermeneutica, e non ce ne deve stupire se consideriamo gli anni che vanno dall'esperienza del confino alla pubblicazione del *Cristo*, durante i quali si sviluppa la poesia ermetica e inizia una critica all'idealismo che, non solo con Banfi, contribuisce a introdurre la fenomenologia soprattutto a Torino e Milano, dove Croce e Gentile non avevano suscitato che "echi molto tenui". Un superlativo esempio di fenomenologia ermeneutica, ovviamente non teorizzata ma praticata, che Levi probabilmente aveva conosciuto attraverso le pagine di Ortega sul paesaggio spagnolo, nell'edizione curata e vivacemente, secondo Cantimori, introdotta dal Giusso (Ortega y Gasset, *La Spagna e l'Europa*, Napoli, Ricciardi, 1936). Solo a proposito di *Paura della libertà* la critica parla propriamente di "meditazione filosofica", per giunta 'densa' e 'tortuosa' sostenendo che quel che viene nel '39 espresso "nella lingua astratta della speculazione filosofica", Levi lo esprimerà nel '43-'44 nella narrativa concreta del *Cristo*. Nel quale libro è da

presumere che con maggiore sostanzialità l'Autore prosegue la sua meditazione se con tale espressione si allude a una forma peculiare di approssimazione morosa al mondo circostante, cogliendone i dettagli, dal modo di conversare dei contadini, dal giro della danza e del canto popolare, dai colori e stili dell'abbigliamento e degli utensili, dalle peculiarità del dialetto, e, in generale, dalle manifestazioni minute che rivelano l'intimità di un popolo. Nella meditazione, ripetiamolo, è all'opera un esercizio di comprensione e, come tale, di amore intellettuale che consente di avvicinarsi lentamente alle cose, per meglio disvelarle nella loro intimità, interiorizzata, che avvolge l'essere stesso del soggetto e dell'oggetto. Si tratta di un metodo che potrebbe essere iscritto all'interno della corrente attuale, importante e fondamentale, che è la fenomenologia ermeneutica. Infatti, la presunta filosofia di Levi, il "suo" metodo di conoscenza raggiungono forza e vigenza in relazione con i temi e i metodi di questa tradizione di pensiero. Il motto celebre della fenomenologia è "andare alle cose stesse", per pensarle e condurle alla loro pienezza. Sottolineando con ciò la necessità di tornare al concreto, vicino e fondamentale, al di là delle culture, delle astrazioni e dei pregiudizi. Husserl, com'è noto, fu il creatore della fenomenologia che si oppose al positivismo, per il quale solo i "fatti" avevano valore e erano da prendere in considerazione. La fenomenologia mostrò l'inconsistenza di questo modo di pensare: i fatti non sono indipendenti da noi, esseri umani. Non ci sono solo i fatti, né siamo solo fatti. Ciò che siano i fatti dipende da noi e noi dipendiamo dai fatti. Ogni fatto, o realtà, lo è secondo una forma di relazione con una coscienza e ogni coscienza lo è secondo una forma di relazione con i fatti. In questo consiste la scoperta fondamentale della fenomenologia: l'intenzionalità. Ogni coscienza è diretta verso qualcosa, che è tale solo per una coscienza. Ogni oggetto, e ogni ambito di oggetti, hanno il loro modo peculiare di darsi. Gli uni non possono essere trattati come gli altri. Ad esempio, non appartengono allo stesso ordine gli oggetti matematici (numeri, equazioni ecc.) e quelli sentimentali (odio, amore ecc.). Le

implicazioni sociali, etiche e politiche sono, come si può ben capire, enormi. Questo è il profilo, sia pure molto grossolanamente abbozzato, della fenomenologia, presupposto filosofico dell'ermeneutica. Quest'ultima, dall'epoca classica a quella attuale, si definisce come teoria dell'interpretazione. Fu, com'è noto, con Schleiermacher nel secolo XIX e soprattutto con Dilthey, a cavallo tra Otto e Novecento, che l'ermeneutica oltre a essere una pratica diviene una riflessione filosofica sulla interpretazione, sull'esperienza stessa dell'interpretazione e della comprensione. La distinzione tra “comprendere” e “mero sapere” è da Dilthey così delineata: «Esplichiamo mediante meri processi intellettuali, ma comprendiamo attraverso la cooperazione di tutte le facoltà animiche».

Qualche anno dopo, in uno scritto del 1900 (*Die Entstehung der Hermeneutik*), precisa: «Quel processo, nel quale conosciamo qualcosa di interiore da segni esterni sensorialmente percepiti, chiamiamo comprendere. Esso si estende dal gemito infantile fino all'*Amleto* o alla *Critica della ragione*. Dalle pietre, marmo, note formate musicalmente, dai gesti, parole e scrittura, dalle azioni, ci parla lo stesso spirito umano e ci chiede interpretazione. Il comprendere mostra diversi gradi che sono condizionati anzi tutto dall'interesse. Se l'interesse è limitato, lo è anche la comprensione». Sarebbe a dire che la comprensione (*Verstehen o Verständnis*) è una forma o specie di conoscenza, nella quale non intervengono solo i puri processi intellettuali, ma cooperano le energie psichiche, e nella quale, partendo dai dati esteriori – dal gemito ad *Amleto*, dal marmo al gesto –, si giunge alla conoscenza di qualcosa di interiore, di una vita psichica, partendo dalla propria, che permette di rivivere e riprodurre la vita che si è già allontanata nel tempo e nello spazio. Si scopre che la comprensione stessa è la caratteristica della vita umana e si afferma conseguentemente il carattere universale della questione ermeneutica (Heidegger, Gadamer, Ricoeur). A questo intreccio di relazioni fa riferimento l'espressione “fenomenologia ermeneutica”.

Prendiamo, infine, la celebre *Prefazione* alla ristampa del *Cristo* del '63, scritta in forma di lettera a Giulio Einaudi, nella quale Levi fa capire la centralità umana e artistica di questa sua opera che riguarda l'intera attività teorica e creativa, poiché, prima di essere apertamente racconto, il libro era stato anticipato dall'intensa vicenda esistenziale e dall'approfondimento teorico culminato nella "gioia di verità" che è *Paura della libertà*. Sfoderando un piccolo glossario fenomenologico, Levi parla di "verità reale delle cose" e di "amore" come di una potenza unitiva. E, più in là, accenna al "carattere indistruttibile" delle immagini che permangono nella mente, come sopravvivenza delle cose su cui si volge, «melanconico e amoroso, il giudizio e lo sguardo». Parla dell'esperienza che andava facendo, la quale gli rivelava «l'esistenza come co-esistenza, l'individuo come luogo di tutti i rapporti». Affermazioni che contengono i principi fondamentali della fenomenologia per la quale l'individuo, come realtà radicale, è il punto centrale di tutto, tutto si dà nella vita individuale. E per la quale la vita è relazione, non isolamento e autosussistenza. È una vita che vive in un mondo, in alcune circostanze che costituiscono parte essenziale di essa. La vita è coesistenza con le cose che cessano di essere "oggetti" di un contesto neutro e entrano dinamicamente in relazione con noi: il germoglio, l'albero, le argille deserte, l'immobilità secolare del contadino e l'occhio fisso della capra. Un Mondo. Per questo, afferma Levi, il *Cristo* fu dapprima esperienza e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità. Ma, dapprima, "esperienza". Il circolo ermeneutico di Gadamer, la spirale ricoeriana, il metodo di Gerico di Ortega.

Noi crediamo nell'attualità di questo metodo di conoscenza, nel suo "pensiero raccontato". In esso, infatti, vi sono i tratti salienti della più avanzata ricerca filosofica: dall'intelligenza creativa, progettante e aperta al futuro, alla vita come possibilità; dall'antagonismo tra ragione tecnico-analitica, che contribuisce alla "perdita progressiva dell'unità dell'uomo", e vita, all'uso dell'intuizione, dell'analogia, dell'immaginazione, dello stupore, della metafora, come strumenti di indagine; dalla

concezione della vita come creazione artistica, lotta fra l'indeterminato e il determinato, alla concezione autonomistica dello Stato. La fenomenologia è, d'altro canto, quella filosofia che garantisce alle idee politiche liberali, democratiche e socialiste, una maggiore coerenza. Il liberalismo postula la difesa del valore inalienabile della persona, poiché è il referente ultimo di ogni azione politica, perché la vita individuale è la vita autentica, assioma basilare della fenomenologia. Anche dal punto di vista della forma organizzativa della comunità che si organizza dal basso, l'autonomismo è coerente con la fenomenologia. Per questo, nonostante l'inattualità del mondo raccontato nel Cristo, noi crediamo nell'attualità del metodo e nel suo meridionalismo 'ironico', niente affatto accigliato o risentito o petulante.

Note

¹ G.W.F. HEGEL, *Vorlesugen über die Philosophie der Geschichte*, 1941, trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 209.

² *Ibidem*.

³ B. CROCE, *Storia del regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1953, pp. 293-301.

⁴ Cfr. G. FORTUNATO, *Carteggio 1923-1926*, Bari, Laterza, 1981.

⁵ G. FORTUNATO, *Carteggio 1865-1911*, Bari, Laterza, 1978, pp. 93-95.

⁶ G. FORTUNATO, *Rileggendo Orazio*, Venosa, Osanna, 1986, p. 27. Molti anni dopo, Scotellaro nell'*Uva puttanella* dirà di quelli che «non chiedono e non danno più il saluto a nessuno, prendono le vie solitarie, di notte e di giorno, sono spaesati o pazzi, uccelli senza nido».

⁷ G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, il Mulino, Bologna, 1985, p. 72.

⁸ G. SIMMEL, *Ivi*, p. 74.

⁹ *Ivi*, p. 77.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 81.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Ivi, p. 82.

¹⁶ Cfr. G. DE DONATO, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Bari, Dedalo, 1998.

¹⁷ Cfr. N. LONGO, *I luoghi del Cristo si è fermato a Eboli e la loro topografia*, in *Carlo Levi. Il tempo e la durata in Cristo si è fermato a Eboli*, (a cura di G. De Donato), Roma, Fahrenheit 451, 1999, pp. 141-160.

¹⁸ Cfr. P. CLEMENTE, *Oltre Eboli: la magia dell'etnografia*, in *Carlo Levi. Il tempo e la durata in Cristo si è fermato a Eboli*, Roma, 1999, pp. 261-69. Il quale, per sottolineare il carattere di scrittura etnografica di Levi, richiama la riflessione proposta da James Clifford su Conrad e Malinovskij (cfr. *I frutti puri impazziscono. Etnografia letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 115-139). Ma dello stesso autore si veda anche *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, a cura di J. Clifford e G.E. Marcus, Roma, Meltemi, 1997. Il lavoro più analitico e organico sul Levi "etnoantropologo" rimane quello di G.B. BRONZINI, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo, 1996.

¹⁹ E. DE MARTINO, *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 165. Su quanto lo stesso de Martino fosse stato criticato da Alicata, cfr. L. SACCO, *L'Orologio della Repubblica. Carlo Levi e il caso Italia*, Matera, Basilicata Editrice, 1999, pp. 179-182.

²⁰ C. GALLINI, *Etnografia e scrittura: il mondo magico di Carlo Levi ed Ernesto de Martino*, in *Carlo Levi. Il tempo e la durata in Cristo si è fermato a Eboli*, pp. 277-283.

²¹ Cfr. F. VITELLI, *L'osservazione partecipata. Scritti tra letteratura e antropologia*, Salerno, Edisud, 1989, pp. 28-36.

²² Ivi, p. 30.

²³ Cfr. G. FERRONI, *Il Cristo libro di frontiera*, in *Carlo Levi. Il tempo e la durata in Cristo si è fermato a Eboli*, pp. 19-27.

Variazioni intorno al ritratto di Dafne

Rosalba Galvagno

Carlo Levi ha consegnato alcune variazioni del ritratto di Dafne sia ai versi che alla prosa e alla pittura, come d'altronde ha fatto col ritratto di Narciso, la figura mitologica che è al cuore della sua *poiesis*. La splendida Dafne è protagonista, com'è noto, di una metamorfosi vegetale; il suo nome deriva da quello dell'alloro nel quale viene trasformata alla fine della sua avventura apollinea; in greco Dafne significa appunto albero di alloro. A questo riguardo, l'artista torinese eredita, la grande tradizione poetica della metamorfosi ovidiana, attestata, tra l'altro, in una lettera del 27 aprile 1934, indirizzata alla madre dalle Carceri "Le Nuove" di Torino: «Di Metamorfosi preferisco quelle di Ovidio a queste che sono una molliccia rifrittura italiana di Döeblin o di Dos Passos, che già non amo neppure negli originali».¹ Una tradizione filtrata anche, *et pour cause*, dalle variazioni petrarchesche del mito di Dafne/Laura.

Secondo la tipologia tradizionale ovidiana, le metamorfosi sono suddivise in: metamorfosi animali, vegetali, liquide e minerali. Il loro processo può essere discendente o, molto raramente, ascendente. La metamorfosi comporta solitamente un processo di diminuzione (discendente) rispetto all'umano perchè l'uomo può essere trasformato in animale, pianta, acqua, pietra e, nel caso dei catasterismi, in astro. Rara è la trasformazione opposta (ascendente), il passaggio, ad esempio, dalla pietra o dall'avorio alla condizione umana, oppure la nascita degli uomini e delle donne dalle pietre lanciate alle loro spalle da Deucalione e Pirra dopo il diluvio,² o la statua d'avorio scolpita da Pigmalione e trasformata, per intercessione di Venere, in una donna in carne e ossa.³ Con Dafne siamo nel regno delle metamorfosi vegetali, un regno al quale Levi ha dedicato testi e dipinti memorabili. Per suggerire la poetica densità del mondo vegetale e più ampiamente metamorfico leviano, citiamo due

frammenti tratti da due scritti risalenti entrambi alla fine degli anni Sessanta: *L'alba sul giardino* (1967), per fortuna recuperato ed edito in uno dei volumi della collana delle *Opere in prosa di Carlo Levi* intitolato *Le ragioni dei topi*,⁴ e il più noto *Alberi e Narciso* (1968) ripetutamente stampato e finalmente raccolto da Pia Vivarelli insieme allo scritto *I ritratti* (1935-1968), autentico e fondamentale manifesto della teoria leviana del ritratto.⁵ Inoltre, questi frammenti, illustrano sufficientemente il complesso e articolato pensiero leviano della metamorfosi che consiste, esattamente, per usare una felice espressione adoperata da Italo Calvino riferita a Ovidio, negli «indistinti confini»⁶ o, come sottolinea con espressione simile Guido Sacerdoti, nella «labilità di tutti i confini»:

Nell'universo dei valori etici e figurativi di Levi gli animali non appartengono ai gradini inferiori di una gerarchia, per la semplice ragione che quell'universo non è ordinato gerarchicamente, e lo sguardo abbraccia una realtà costituita da un intreccio inestricabile di minerali, vegetali, animali ed esseri umani. Una realtà che, per di più, si presenta animata da un continuo moto di trasformazione da un elemento all'altro. Questa pulsione alla metamorfosi, come legge generale che rende labili tutti i confini, si esprime attraverso una varietà di figurazioni, delle quali la più ricorrente sul piano retorico è rappresentata dalle similitudini: uomo come animale, animale come uomo, animale come altro animale; motori, pietre ecc. come animali; cielo come animale. Un livello più elevato di commistione è espresso dalla presenza di figure ibride: uomini-lupo, donne-vacca, che richiamano le grandi tele dell'ultimo periodo della pittura di Levi, dove i carrubi, ai quali Levi dava un nome, sono anche animali e figure antropomorfe: carrubo cavallo, leone, scimmia, elefante, grifone, grillo, asino, fungo, donna, Dafne ecc.»⁷

Carlo Levi, da parte sua, così scrive nell'*Alba sul giardino*:

L'alba, sul giardino, appare in cielo lentissima, mutazione impercettibile, ambigua come la morte. Il colore della notte impallidisce appena, si perde in un momento spento, le stelle si allontanano, fuggendo nelle loro sedi invisibili, come un sangue

lucente che si ritragga dal volto sbiancato da una passione nascosta. Da ore le ultime lucciole si sono celate, tacciono i gufi, e il notturno usignolo, e il gallo precorritore, e i rumori della città. Il primissimo crepuscolo è un lungo istante vuoto, un punto grigio dove il muoversi del tempo cessa, e pare poter restare così, fuori della durata e dell'esistenza, o volgersi indifferente di qua o di là, avanti o indietro, al futuro o al passato, secondo una sollecitazione che forse non verrà. E a un tratto un uccello solo rompe con la sua voce quel momento immobile, decide per tutti, coraggioso, il risveglio e la vita. Non lo si scorge, nel folto, e neppure si distingue da che parte giunga quella sua voce, che non è ancora un canto, e non è più un rumore, ma un puro suono, sommesso, e pieno di ardore, la prima, ancora inarticolata, parola, che vuol dire: «Sono».

Questo eroe solitario e invisibile, che sceglie di nascere e non di morire, e lo dice col suo grido esile e sicuro, è davvero il primo, e libero? Lo precede, forse lo determina, qualcosa che gli sta attorno, dappertutto: un fremito, un brivido che passa tra le fronde, un vago stormire che dura come un batter di ciglia, un fruscio fuggevole delle foglie, dei rami, degli steli, dell'erbe, incontabili come le stelle. Gli alberi, fatti nel terzo giorno, subito dopo il cielo e la terra e la luce e il cielo delle acque, sono prima anche di quegli alati, rettili sublimi, primi, essi, di ogni altro vivente: e l'ordine si ripete nel tempo quotidiano. Così quel sospiro, quel brivido muto, precede e annuncia la voce solitaria. [...] Nessun'ala si muove ancora; le piante silenziose partecipano mutando colore; in mezzo al prato brilla un fiore giallo, minimo sole, oro nascosto nel verde.⁸

Infine, in *Alberi e Narciso* si legge:

Questi quadri recenti, quasi tutti inediti e nuovi, sono una scelta, o un campione, il più vicino a noi, di una serie di opere sullo stesso argomento, alle quali mi pare di aver pensato e lavorato da sempre, e che, spero, andrà continuando. Dicevo, altra volta,⁹ che esse «sono una parte di un lungo racconto, o romanzo, o poesia, vegetale: la materia, il contenuto, di un grande quadro (assai più grande di quanti ne abbia mai fatti) del Giardino, prima, durante e dopo il tempo della separazione e dell'origine. Sono anche dei ritratti, di una campagna di Alassio, di alberi che hanno un nome (lo hanno tutti anche se non lo riporto nei titoli), delle loro vicende, dei frutti e delle miriadi di

fronde. Sono anche il ritratto dell'infanzia, presente tuttavia molti secoli dopo, e la storia del Padre; e gli antichi gesti, diventati veri come occhi che guardano. E moltissime altre cose, che non saranno dette perché sono implicite, con il loro mistero, che è il loro essere individuale. [...]» In questa storia comune, che si svolge in un tempo senza termine, dove ogni momento è collegato a tutti gli altri nella contemporaneità di un intrico di radici e di rami, ogni quadro racconta una storia particolare, vista da punti e con modi diversi, in quel mondo unito, nella sua molteplicità, dalla presenza di una continua energia vitale, operante nel crescere e nella fioritura come nel cadere e nel perire e nella metamorfosi. Così, i boschi del Narciso, e la fonte, sono quelli dove si ritrova, per la prima volta, l'immagine di una figura. Così si racconta la vicenda dei licheni, luminosi dopo la prima pioggia, o le parentele del Melo e del Pero. Così il Fico-asino precipita dal suo muro e si stravolge giù verso il cielo. Molti dei quadri, anche di quelli qui esposti, sono dunque legati al filo di un racconto, che può essere, talvolta, anche soltanto il mutarsi del tempo nello stesso oggetto. È impossibile raccontare qui tutte queste vicende, per loro natura nascoste e gelose. Valga ad esempio la serie dei quadri che rappresentano un grande carrubo, sradicato sul sentiero, mutilato dei rami. Forse non sarà inutile, a chi voglia rendersi conto di uno dei significati possibili di questa narrazione, e vedere quanto sia, per natura, simile e profondamente diversa l'immagine dipinta da quella scritta, leggere alcune note o appunti in versi, che io andavo scrivendo negli stessi giorni dell'estate nei quali dipingevo il grande albero morto.¹⁰

Quindi, Levi riporta le sue poesie dedicate agli alberi, scritte nello stesso agosto del 1967 allorquando dipingeva il grande albero morto.¹¹ Nella prima di queste cinque poesie – *Ritorno a questi tronchi* del 23 agosto 1967 –, costituita da due strofe di dodici versi ciascuna, appare in filigrana il ritratto di Dafne attraverso la condensazione metonimica «sangue vegetale»¹² («e gli squarci del legno / rossi di sangue vegetale»), che ritroveremo nei testi esplicitamente dafnei, con una personalissima ripresa («Così, quei giorni monchi / [...] / giungono a quel che vidi / primo, altre volte, al regno / arboreo, prenatale, / in un mondo che dorme dietro ai suoi verdi occhi»)

delle numerose variazioni petrarchesche del primo incontro del poeta di Arezzo con Laura.¹³

Possiamo ora tornare al ritratto di Dafne e alle sue variazioni, ritratto che Levi articola e dipinge, secondo il suo consueto e singolarissimo *modus operandi* di *Doppel-Begabung*, attraverso l'attribuzione di codici diversi quali il codice verbale, declinato sia in versi che in prosa e il *medium* pittorico.

Il primo ritratto in versi di Dafne risale al 24 maggio del 1933. Ne seguiranno altri, sempre in versi, negli anni Quaranta, Cinquanta, Sessanta e Settanta. Agli anni Settanta risale anche il ritratto presente nel *Quaderno a cancelli* e, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, la serie pittorica degli alberi carrubi, tra cui uno in particolare porta, non a caso, il nome di Daphne e, *dulcis in fundo*, un ultimo dipinto di cui nella biografia di De Donato D'Amato si legge:

Il 22 dicembre 1974 Carlo termina *Apollo e Dafne*, un'opera particolare perché eseguita su di un tamburello ricoperto di pelle di capra. Essa segue il *Naufragio del Poloro*, come lui stesso spiega.¹⁴

Quest'ultimo dipinto intitolato alla coppia *Apollo e Dafne* è importante ai fini della lettura e dell'interpretazione dell'intera avventura febo-dafnea leviana. Infatti, secondo il mito, la figura di Dafne è intimamente associata a quella di Apollo. Già nel racconto ovidiano, per non dire delle sue riprese pittoriche, abbiamo avuto modo di dimostrare che la coppia Apollo-Dafne è una coppia fantasmatica, una coppia solo in apparenza. In realtà, Apollo si trasforma in Dafne, poiché Dafne non è altro che l'oggetto fantasmatico del desiderio che il dio potrà afferrare e possedere solo come corpo vegetale, un corpo risultante dalla metamorfosi della ninfa in alloro.

La ninfa Dafne, la prima eroina metamorfica che inaugura il grande poema di Ovidio, rappresenta insieme a numerose altre, una figura di quel limite tra la vita e la morte delineato dalla metamorfosi. Ora, questo limite non è altro che la mutazione della forma (antropomorfa) della ninfa in alloro, che la fissa nel

nuovo corpo (vegetale) salvandola dalla morte reale, ma al prezzo di una pietrificazione, di un dolore pietrificato. Questa trasformazione è richiesta al padre, il fiume Peneo, dalla stessa Dafne, per potere sfuggire al desiderio di Apollo e interrompere una fuga che sta per annientarla. La ninfa sarà posseduta dal dio solo in quanto pianta di alloro, l'oggetto proprio cioè della vocazione di Febo, oggetto altamente simbolico per il suo trionfo poetico.

Nel poema di Ovidio, la metamorfosi di Dafne si svolge nell'ultima sequenza del lungo racconto di Apollo e Dafne. Precisamente, la prima parte dell'ultima sequenza la occupa il racconto del processo della metamorfosi, mentre la seconda parte è dedicata al Peana di Febo, cioè alla celebrazione della metamorfosi compiuta, dell'oggetto metamorfico finalmente incorporato dal Dio:

Appena ha finito la supplica, la invade un pesante torpore
le membra, una lieve corteccia le cinge il morbido seno,
i capelli si levano in foglie, le braccia si drizzano in rami,
i piedi fin lì così rapidi si fissano in lente radici,
la chioma le invade la faccia: non resta di lei che il fulgore.
Anche così, Febo l'ama e posando la mano sul tronco
le sente il cuore che palpita, sotto la nuova corteccia.
Le stringe ai rami le braccia, come se fossero membra,
le copre il legno di baci: ma il legno respinge i suoi baci.

Met., I, 548-556

[uix prece finita torpor grauis occupat artus;
mollia cinguntur tenui præcordia libro;
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;
pes modo tam uelox pigris radicibus hæret;
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
hanc quoque Phœbus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.]

In questi versi, il corpo della ninfa è figurato dall'*entre-deux* della mutazione in atto, dalla trasformazione cinetica che si realizza sotto i nostri occhi e che sfocerà nella nuova forma del corpo della vergine, una forma vegetale all'occorrenza, che è quella propria del suo essere di alloro.¹⁵ Importa mettere in evidenza il corpo ibrido quale ci viene presentato nei versi della mutazione, isolando innanzitutto i parallelismi lessicali che definiscono le parti del corpo umano e le parti del corpo vegetale nel quale la ninfa si sta trasformando: seno=corteccia (*præcordia=libro*); capelli=foglie (*crines=frondem*); braccia=rami (*bracchia=ramos*); piedi=radici (*pes=radicibus*); faccia=chioma (*ora=cacumen*); cuore=tronco (*pectus=cortice*); membra=rami o legno (*ramos-ligno/lignum=membra*). Questi lessemi non potrebbero connotare meglio l'ibrido confine della mutazione in atto della figura¹⁶ senza i verbi che li specificano e che servono a produrre l'autentico processo metamorfico: «cinge» (*cinguntur*), «si levano», «si drizzano» (*crescunt*), «si fissano» (*hæret*), «invade» (*habet*), «palpita» (*trepidare*), «stringe» (*complexus*), «copre di baci» (*dat*), «respinge» (*refugit*), come pure i due attributi «lieve» e «morbido» (*mollia e tenui*) che qualificano i sostantivi «seno» (*præcordia*) e «corteccia» (*libro*), e l'aggettivo sinestesico «lente» (*pigris*) che qualifica «radici» (*radicibus*), e che forma un ossimoro con l'aggettivo «rapidi» (*uelox*) che lo precede.

È dunque Apollo, già posseduto dalla ninfa che possiede finalmente il suo oggetto, alla domanda d'amore che rivolgeva a Dafne fuggitiva, potrà sostituire il peana, il canto del trionfo.¹⁷

È noto il modo geniale in cui grandi pittori e scultori hanno rappresentato questa metamorfosi. Basti ricordare *l'Apollo e Dafne* di Antonio Pollaiuolo, *La Primavera* di Sandro Botticelli, il marmo *Apollo e Dafne* di Lorenzo Bernini, forse anche la figura femminile che appare nell'affresco del Ghirlandaio,¹⁸ *La nascita di San Giovanni Battista* nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze e, infine, il meraviglioso carrubo di Carlo Levi intitolato, *Daphne*.

Il ritratto in versi di Dafne

Grazie alla monumentale raccolta delle poesie di Carlo Levi, curata da Silvana Ghiazza, è possibile finalmente attingere a una sorta di avantesto, o di testo *tout-court*, per una lettura rinnovata e intersemiotica dell'opera di Carlo Levi.¹⁹ Questo prezioso canzoniere leviano si può leggere o come un'autobiografia in versi opportunamente corredata da una «Cronologia» che integra dove possibile i titoli delle poesie e dei dipinti appartenenti alle varie fasi della vita dell'artista, o come una serie di appunti in versi contigui alle sue produzioni narrative e figurative. Infatti, non soltanto ci ha consentito di circoscrivere la figura di Dafne, certo più rara e tuttavia altrettanto essenziale rispetto a quella di Narciso, ma ci ha permesso anche di arricchire e di completare la nostra vecchia *recensio* dei narcisi,²⁰ così pregnanti e significativi in versione poetica.

Ci siamo imbattuti una prima volta in una poesia dedicata a Dafne durante un lavoro sugli scritti teorici di Levi, conservati nel Fondo Carlo Levi dell'Archivio Centrale dello Stato a Roma. Da una delle carpette consultate è saltata fuori imprevista una poesia manoscritta datata 7 maggio 1940 («Il verde vivente del bosco») intitolata *Dafne*²¹ ora inserita, insieme alle altre liriche dafnee, nella raccolta approntata da Silvana Ghiazza. La poesia dedicata a Dafne non era quindi isolata, ma aveva un precedente e avrebbe avuto un seguito in una corona di liriche che giunsero fino agli anni Settanta. La bella ninfa fuggitiva, al pari dello splendido Narciso, ha infatti accompagnato e scandito alcune tappe importanti della creazione artistica leviana.

Abbiamo selezionato otto liriche che hanno come protagonista Dafne, o che evocano un universo dafneo o più generalmente vegetale, o arboreo, come amerebbe dire lo stesso Levi. Queste liriche risalgono rispettivamente al 24 maggio 1933 (*Pitture, riguardandovi, il sapiente*), al 7 maggio 1940 (*Il verde vivente del bosco*), al dicembre 1940 (*Ce qui était si beau*), al 20 settembre 1943 (*Oscura come la notte*), al 26 novembre 1952 (*Apollo mi inseguiva alle soglie*), al marzo 1958

(*Sul tronco verde*), al settembre 1965 (*Per un lichene ti ho perduto, pianta*), al febbraio 1972²² (*La meraviglia della pittura*). Si tratta dunque di un piccolo corpus poetico, cui bisogna anettere una straordinaria sequenza febea del *Quaderno a cancelli* e, in pittura, del dipinto *Dafne*, col corteo di carrubi che lo circondano, insieme all'ultimo dipinto *Apollo e Dafne*, che sigilla l'intera produzione figurativa leviana.

Nella lirica datata 24 maggio 1933, *Dafne* non è esplicitamente nominata; di lei, che è ancora una donna, si evocano alcune metonimie petrarchesche come «colonna» e «gonne»²³ e l'improbabile trasformazione in corpo vegetale, ma solo metonimicamente allusa: «vestita pur di scorza d'albero». Inoltre, la lirica si apre con una significativa allocuzione alle pitture (scritto a lettere capitali): «PITTURE, riguardandovi, il sapiente / Vivono, disse, vegetali» e si chiude di nuovo sul lessema «pitture» (questa volta scritto in lettere minuscole): «ché il verde mitologico / non vale, pitture, niente». Insomma, la pittura non riesce a trattenere la donna che fugge:

PITTURE, riguardandovi, il sapiente
Vivono, disse, vegetali:
Foresta, non colonna.
Colonna forse, se sì ferme e lente
Reggono ferme i beni e i mali
Tutti, o ondegianti gonne;
ma ahimé, foreste no dall'avvincente
silenzio: ché, se foste tali
terreste la mia donna
vestita pur di scorza d'albero
ché il verde mitologico
non vale, pitture, niente.²⁴

La già citata poesia intitolata con dizione barocca *Dafni*²⁵ (7 maggio 1940), costituita da quattro quartine di novenari, si può considerare una riscrittura fedele della metamorfosi ovidiana di *Dafne*, anche se il poeta novecentesco concede alla ninfa una piena unione amorosa col suo amante prima della mutazione e

quindi della fuga. La metamorfosi sarebbe così la conseguenza di una illusione, Petrarca avrebbe detto di un errore. Inoltre, è interessante, segnalare come il verso che descrive la metamorfosi sia il solo ipermetro, un decasillabo al decimo verso, secondo della terza quartina: «Ritorna a fuggire pel bosco / la ninfa, e ha radici l'alloro»:

Il verde vivente del bosco
Del sacro, la fronda d'alloro
Coglievo con te, Dafni umana
Non fuga né pianta, ma amante.

Or l'arsa illusione conosco
Che a me rivelava un tesoro
Di vita unitaria ed arcana
In donna ed in verde, costante.

Ritorna a fuggire pel bosco
La ninfa, e ha radici l'alloro:
il sangue che ancor si allontana
non porta più linfa di piante.

Seguirla, o restare nel fosco
Dell'ombra, son vano ristoro:
Ricordo, notturna fontana,
rinfresca le cose rimpiante.²⁶

Segue una lirica scritta in francese e datata dicembre 1940, una canzone di cinque strofe di nove versi ciascuna, più il congedo. Gli ultimi due versi delle prime quattro stanze e del congedo si ripetono identici: «*tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre*». Come d'altronde i primi versi di ciascuna stanza ripetono lo stesso primo emistichio: «*Ce qui était...*». Ora, la destinataria della canzone, dell'emistichio «*tu as voulu*», viene esplicitamente nominata nel settimo verso della terza strofa che contiene il nome Dafné: «*ô Dafné amère, sourd arbre / tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre*». La strofa delinea, questa volta, un ritratto

pietrificante di Dafne, ritratto che, in una precedente lirica, è manifestamente riferito alla Gorgone: «*Pétrie d'orgueils et d'éternelle jeunesse*»,²⁷ dove l'allocuzione finale è rivolta ad una Monique che riappare al quinto verso dell'ultima strofa della nostra canzone. Questa immagine gorgonica di Dafne, meno nota e assai sorprendente, pur derivando dalla matrice ovidiana è stata sommamente esaltata e immortalata da Petrarca nel celebre sonetto della metamorfosi per pietrificazione.²⁸

Ma leggiamo l'intera strofa dell'amara Dafne:

Ce qui était si doux et humain
était fait d'œil et de main:
œil qui voit et main qui touche
la raison était ta bouche
et l'esprit était ton sein
mais ton sein est fait de marbre
ô Dafné amère, sourd arbre
tu as voulu, pour te défendre
m'amoindrir et me méprendre
[...]

Ce qui était si jeune et unique
était fait de choses antiques
comme le ciel, et à venir
comme l'espoir et le désir.
Mais la belle Reine Monique
dort sur son lit solitaire
et rêve d'esclaves et de guerres.
[...]²⁹

Nella poesia del 20 settembre 1943 «Oscura come la notte», composta di due quartine di ottonari, appare al quarto verso, anch'esso curiosamente ipermetro (un novenario), il nome «Charlotte», un'altra donna di pietra che, grazie a una «metamorfosi d'un'ora / magica, senza lotte / il sasso fa verde». Siamo qui davanti a una rara metamorfosi ascendente, per la quale il sasso si muta in vegetale, ancora più sorprendente se si

pensa che Carlo Levi scrive questa poesia nel periodo oscuro della clandestinità fiorentina:

Oscura come la notte
E bianca come l'aurora
Sotto il leone, tu ancora
Sei pietra o sei donna, Charlotte?

Metamorfosi d'un'ora
Magica, senza lotte
Il sasso fa verde, e infiora
L'aria grigia delle grotte.³⁰

Passiamo ora al magnifico sonetto del 26 novembre 1952, intitolato nelle precedenti stesure *Metamorfosi di Dafne* e, quindi, *Metamorfosi inattesa*, dove il soggetto enunciato è Dafne. La metamorfosi, che si consuma anche qui nell'ambito di un solo verso, l'undicesimo, per mezzo di una similitudine («come una pianta a lui mi avvilluppai») è raccontata dalla protagonista stessa che la subisce, apparentemente, con grande godimento. La ninfa fuggitiva è infatti ben felice di farsi raggiungere e possedere da Apollo e trasformarsi così in donna. Pertanto, la metamorfosi descritta in questo sonetto svela la verità profonda e misteriosa delle *belles poursuivies*,³¹ che dietro la loro fuga nascondono paradossalmente il desiderio di essere possedute. Un desiderio che Levi svela e interpreta, secondo la sua singolare e affascinante visione, come desiderio sacro. La metamorfosi diventa così veicolo per quella «vita unitaria ed arcana» descritta nella poesia *Dafni* del 1940. Salvo a scoprire nel sacro la dimensione caotica e medusea riscontrata nella già citata poesia della Gorgone. Sorprende, infatti, che nelle stesure precedenti del nostro sonetto, come ci informa in apparato Silvana Ghiazza, l'aggettivo «sorpresa» che chiude il dodicesimo verso («calda, felice, donnesca e sorpresa») fosse «delusa» o anche «smarrita». Il poeta ha forse voluto mitigare, optando per l'aggettivo «sorpresa», la metamorfosi discendente di Dafne in pianta per ottenere le grazie del dio?

Apollo mi inseguiva dalle soglie
verdi dei boschi sull'erba ingemmata,
fuggivo, appena mi sentii sfiorata,
il suo respiro, le sue dolci voglie.

Mi raggiunse d'un subito: mutata
non m'ero in tronco, né le sacre foglie
vidi alle dita (e ne stupivo): spoglie
eran mie braccia di verde infrascata.

Non so come, smarrita, nell'attesa
che la mia pelle si facesse scorza,
come una pianta a lui mi avviluppai

calda, felice, donnesca e sorpresa:
sacra divenni alla sua dolce forza:
ninfa mi colse, donna diventai.³²

Un ritratto autenticamente arboreo si delinea già nella poesia del 1958 composta di tre quartine di quinari. Una sorta di ritratto su tronco, ottenuto tramite la focalizzazione dello sguardo: «nell'oro, oscuro / l'occhio si imperla»:

Sul tronco verde
Gonfio di linfa
C'è il viso puro
Della mia ninfa

Il suo colore
È madreperla:
nell'oro, oscuro
l'occhio s'imperla.

Mai non ti perde
Chi solo t'ama
Anche se brama
Chiami l'amore.³³

Un volto di (o su) lichene, il residuo vegetale nel quale si perde la «pianta / mia giovinetta», un volto prodotto dall'allucinazione di un «sole sepolto / d'acque e di bosco» viene invece ritratto nella poesia del 27 settembre 1965, che evoca il celebre sonetto del Petrarca: «L'aura gentil, che rasserena i poggi».³⁴ Anche qui, come nella lirica precedente, il ritratto arboreo non è che una macchia di «luce interna alle cose», che emana da un lichene che «s'appoggia / sul vecchio tronco». Non c'è bisogno di ricordare che, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, inizia per il pittore la ricca e grande stagione dei carrubi, tra i quali molti sono delle variazioni del carrubo Dafne, ovvero del carrubo donna:

Per un lichene ti ho perduto, pianta
mia giovinetta, che la pioggia
ha fatto verde e viola, e che mi incanta.
In un lichene ti ritrovo, quanta
luce interna è alle cose, che s'appoggia
sul vecchio tronco e di un sole sepolto
d'acqua e di bosco inventa il tuo bel volto.³⁵

L'ultima lirica del due marzo 1972 della nostra ghirlandetta tratta, come la prima da cui siamo partiti, la pittura, facendo dell'eroina metamorfica Dafne un equivalente della pittura, anzi la pittura stessa. Soltanto il pittore Carlo Levi ha potuto penetrare così in profondità una tale posta in gioco del mito dafneo, mettendo al centro dell'avventura della coppia Apollo – Dafne e dell'oggetto arboreo che ne risulta, il bagliore di luce – l'ovidiano *nitor* –³⁶ palpitante, che continua a riverberare nonostante, o forse, grazie alla metamorfosi.

La metamorfosi diviene, pertanto, l'oggetto privilegiato della pittura che coincide col bagliore di verità. Da questo aspetto, «La meraviglia della pittura» assume il valore di un vero e proprio manifesto di estetica, dove la pittura è definita come «un ritratto / di se stessa in un'altra cosa / che permane chiusa in sé, solitaria». Donde la similitudine dafnea: «Così

Daphne è donna e albero / fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro / verde foresta dove tutto è doppio»:

La meraviglia della pittura
è nel farla non nel guardarla
nella carezza della mano sulla tela
come un abbraccio che si trasforma
in un oggetto che ha il ritmo
del respiro e del cuore,
in una forma, un ritratto
di sé stessa in un'altra cosa
che permane chiusa in sé, solitaria.
Così Daphne è donna e albero
fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro
verde foresta dove tutto è doppio.³⁷

Il ritratto in pittura di Dafne

Nella pittura vegetale dafnea, quella dei carrubi in special modo, primeggia, come ha già ampiamente illustrato la critica, la tensione barocca, o anche espressionista, della pennellata ondososa e materica leviana.

Il grande carrubo del 1970 intitolato *Dafne*,³⁸ che appartiene alla serie dei *Carrubi*, ne è propriamente una variazione. Nell'ambito di queste variazioni si possono annoverare tutti gli altri dipinti arborei dello stesso periodo, *Carrubo e tronco bruciato* del 1968, *Carrubo orizzontale*, *Carrubo elefante*, *Albero* del 1971, *Tronco verde e rosa*, *Radice e carrubo*, *Il carrubo*, *Autoritratto con la barba, senza barba* del 1972 e *Ritratto di Vitia, Parto (Madre albero)* del 1973.³⁹

Nel ritratto del 1970 Carlo Levi ritrae Dafne mentre si sta trasformando, cioè durante il processo stesso della metamorfosi, processo difficilissimo da fissare sulla tela, meno difficile forse nella scultura, e che solo alcuni geniali artisti, come abbiamo già accennato, sono riusciti a immortalare. Ci riferiamo precisamente al movimento cinetico della metamorfosi, non alla

metamorfosi compiuta, cioè all'oggetto che ne risulta. Levi pittore riesce in questo miracolo, particolarmente evidente nella stupefacente serie dei suoi *Carrubi* dolenti tra i quali spicca quello di Dafne per il nome che l'artista ha voluto attribuire a questo originalissimo ritratto. Il ritratto di una ninfa colta nel passaggio fugace da una forma a un altro corpo (vegetale). Il tronco che si sta già inalberando esibisce ancora la forma di un tenero corpo di donna che sembra dibattersi con un altro corpo nel quale si sta trasformando. Da questa lotta, o da questo processo, scaturisce l'immagine (il ritratto) di un corpo ibrido e ossimorico, più esattamente sinestesico, fatalmente votato alla pietrificazione. A conferma si osservi la forma drammaticamente convulsa del cosiddetto *Carrubo crocefisso* del 1969, dove il ritratto metamorfico sembra paradossalmente inchiodare e squarciare, in uno spasmo estremo, un corpo che è simultaneamente maschile, femminile e arboreo.⁴⁰

Questi «tronchi» di Carlo Levi (centinaia di tele nell'arco degli ultimi dodici anni) rappresentano la parte più complessa, la più densa, la più completamente riassuntiva dell'universo pittorico di Levi e, per questo, la più difficile, forse perché la più lontana dalle immagini tecnologiche della cultura metropolitana. Si tratta di quadri spesso di notevoli dimensioni, costruiti impiegando due-quattro tele sovrapposte, in modo da realizzare figurazioni a grandezza naturale, tra le quali potersi aggirare, come in vere foreste.⁴¹

Il ritratto in prosa di Dafne e Apollo

La figura di Dafne, più precisamente la coppia Dafne-Apollo, si delinea anche in alcune splendide pagine di *Quaderno a cancelli*, segno inconfutabile del profondo coinvolgimento di Carlo Levi, ormai colpito da cecità, con la luminosa ninfa di Apollo. Riproponiamo qui soltanto i brani, ritagliati dalla lunga e ininterrotta colata di scrittura che costituisce la parte inaugurale del *Quaderno*,⁴² nei quali ricorrono l'antonomasia, le

perifrasi, o anche soltanto alcune allusioni, riconducibili ad Apollo e Dafne.

La drammatica condizione di perdita della visione non può non sollecitare lo scrittore a interrogarsi sulla qualità e la proprietà della «luce», vitale e micidiale a un tempo, che viene definita attraverso una serie di metafore quali divinità astrale, potenza solare, cerchio di fiamma pura, apparizione febea, puro astro incandescente, dio fulgente, puro ardore, pura luce ecc., al cui apparire, la «Futilità»⁴³, si ritira o scompare o si scioglie come nebbia. Apollo è quindi evocato come il dio per eccellenza della luce, come colui che illuminando potrebbe anche dolorosamente ferire:

Ma quella sostanza, se pur sostanza si può chiamare, o quella nera Futilità che aveva coperto di sé e della propria indifferenza ogni cosa, non si sarebbe mossa, priva com'era di moto autonomo o di volontà di moto. Avrebbe dovuto intervenire una divinità astrale, una potenza solare, la cui presenza abbagliante era di tale potere da essere o poter essere mortale. Un cerchio di fiamma pura, scatenante i suoi raggi a cui nessuna forza umana o divina può resistere che trapassi ogni difesa e riparo, che non c'è luogo di fuga o nascondiglio a quella *apparizione febea*. Frecce fulmini lampi, ebollizioni, raggi bianchi abbaglianti, un apparire insostenibile di calore e luce impensabile, di raggi di forza tale da essere pesanti come montagne e dolorosi come torture insostenibili di coscienze piagate. Una sfolgorante e schiacciante apoteosi di sprezzante potenza: il Sovrumano che accetta di apparire senza veli e pietose mascherature, il puro Ardore, la pura Luce. Docile e silenziosa, intatta, al suo apparire la Futilità si ritira o scompare o si scioglie come fine nebbia, per ricomporsi altrove, chissà dove.⁴⁴

Tuttavia, questa potente apparizione opera dentro i confini della ragione; si limita infatti, col suo cauterico incanto, ad annerire e accartocciare le pergamene, non a distruggerle.

Questa forza che abbaglia, asciuga, brucia, istupidisce, dissecca, inaridisce, è tuttavia una forza della ragione e la sua smodatezza è quella appunto degli Dei e dei Re. I suoi comandi sono normalmente eseguiti, il suo cauterico incanto annerisce e *accartoccia* le antiche

pergamene, brucia Archivi, e Biblioteche, ma tuttavia sempre ancora Ragione ragionante e trionfante nemica della nera ombra, del nero cancello, della grigia Futilità.⁴⁵

Come non leggere, in questo enigmatico riferimento alle pergamene accartocciate, una sorprendente variazione erratica del significante *tenui libro* col quale Ovidio aveva designato la sua Dafne, e di cui Levi forse conserva la memoria nel dipingere la «lieve corteccia» del suo carrubo Dafne?⁴⁶

Il Dio, infatti, trattenuto da un sacro spavento, non abusa della sua forza distruggente, simile a colui che tiene le bombe atomiche senza adoperarle, o a colui che si astiene, a causa del suo forte pugno, dal carezzare la sua amata:

Il potere divino degli astri è, in confronto a quello tanto inevitabile quanto imprevedibile della Futilità, per quanto possa essere generoso, e spaventoso e torturante, e senza difesa alcuna, null'altro che un qualche cosa nel tempo. E la loro azione è, si direbbe, volontariamente limitata, per naturale misura, per armonia, per classicismo greco persiano babilonese, per ipercoscienza responsabile della propria forza: per cui *Apollo* preferisce cantare e fare dorare il grano, che sono per lui dei giochi di adolescente, o darsi a non sempre facili passioni di desiderio, che non abusare della sua forza distruggente di luce. Preferendo incantare che abbagliare, illuminare che distruggere, come chi tiene le sue bombe atomiche senza adoperarle, per giusto timore e per un certo sacro spavento. O come chi conosce talmente la forza del suo pugno, che si guarda dall'usarlo non solo in una rissa, ma neppure per stringere la mano a un amico o per accarezzare la donna amata. Tutto questo è molto gentile e buono e benefico e commovente e benintenzionato e poetico e *apollineo* e armonioso, e comporta inconvenienti soltanto per dimenticanza, quando le ali lucenti⁴⁷ si muovono per un momento troppo in fretta, o un'ira o una passione subitanea fanno accendere gli occhi di una intensità involontariamente mortale.⁴⁸

Un altro straordinario occorrimto delle figure della Ninfa e di *Apollo* si legge, nel contesto di alcune pagine nelle quali avevamo circoscritto, in uno studio precedente, una particolare

configurazione dell'olofrase⁴⁹ che Levi specifica, con grande competenza metalinguistica, come «parola senza fine» e, più in generale, come «arabesco». Di queste pagine riportiamo qui soltanto il brano relativo alla criptica citazione del mito della Ninfa e di Apollo, cioè di una delle ultime variazioni leviane in prosa del ritratto di Dafne.

La descrizione nel *Quaderno a cancelli* del traumatico stato di «dolore» nel quale si trova precipitato lo scrittore, si articola con una originale e insistita citazione del mito leopardiano della siepe. La descrizione dello stato di «dolore» e la «siepe», messa come di un particolare schermo, sono, a loro volta, i precedenti testuali del cosiddetto testo dell'«arabesco»⁵⁰, nel quale irrompono le figure della Ninfa e di Apollo.

Chiuso in un nido di spini, ridotto a detrito dell'universo e numero possibile in «liste senza fine», il soggetto, che rischia di cadere, se non vi è già caduto, in «un intrico di spine», in una «trappola vegetale», diventa un puro elemento immobile e possibile, una cosa e/o un calcolo ancora ignoto, confrontato alla verità del suo essere e investito da un dolore totale che assomiglia, paradossalmente, a un'insostenibile gioia:

Chiusi in questo nido di spini che non graffiano ma trattengono, diventiamo elementi immobili e puramente possibili, simili a infiniti altri, detriti che l'universo trattiene e utilizza, o se non utilizza conserva, conserva come dei numeri possibili in liste senza fine, che possono riprodursi sole e durare per sempre, o fino a quando un calcolo ignoto muove senza peso quella cosa che prevede. Ma di quanto profondo, elementare, cellulare dolore è tessuto quel filo, è pensato quel calcolo, è aggrovigliato quel groviglio, è respirato quel sospiro, è formato quel senso di certezza incerta, di necessità futile, che sento pesare come vera, piena, impietosa, inevitabile in ogni fibra. Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella *verità*, così vicina come la pistola alla mano del morente, come il frutto all'affamato, o l'idea a chi la sta già pensando, l'ha già pensata, come la *Ninfa* che *Apollo* ha afferrato per i capelli già verdi...⁵¹

Chiuso in un «nido di spini», il Soggetto patisce il «profondo, elementare, cellulare dolore» di cui «è tessuto quel filo» e, curiosamente, anche l'insostenibile gioia che la verità prossima ad essere afferrata, per quanto dolorosa, può procurare.⁵² Tuttavia, questa verità intravista, quasi a portata di mano, non può mai essere afferrata se non a rischio della morte.

Le immagini adibite alla descrizione dell'inafferrabilità della verità sono disposte secondo una triplice enumerazione comparativa che sfrutta la figura della *rapportatio* («Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella “verità”, così vicina 1. come la “pistola” alla mano del morente, 2. come il “frutto” all'affamato, o l’“idea” a chi la sta già pensando, l’ha già pensata, 3. come la “Ninfa” che Apollo ha afferrato per i capelli già verdi»⁵³).

L'appellativo «Ninfa» fa parte, quindi, di una triplice enumerazione costruita secondo uno schema di relazione i cui primi due termini sono «pistola» e «frutto» (quest'ultimo in relazione disgiuntiva e dunque parallela con il successivo «idea»). Il nome mitologico «Ninfa» è il terzo termine di paragone, dopo i comuni «pistola» e «frutto», adibito alla definizione degli effetti lancinanti che la verità troppo prossima può provocare. Effetti dolorosi, penetranti e pungenti come quelli di una spada di insostenibile «gioia». È quest'ultimo lessema, vero *hapax* nella congerie lessicale di fatto obbediente alle figure della ripetizione, e apparente ossimoro di «dolore», che ci aiuta a individuare il percorso isotopico che giustifica il termine «Ninfa» come equivalente degli altri due («pistola» e «frutto») allineati nella triplice comparazione volta a spiegare la pericolosa vicinanza della verità.

«Ninfa» è da leggere come una rappresentazione allegorica della «verità», di cui la «pistola» e il «frutto» costituiscono più propriamente delle rappresentazioni metonimiche. Del resto, «Ninfa» è, dei tre, l'unico oggetto (del desiderio) animato (antropomorfo), più vicino immaginariamente alla figura mitica e anche metafisica della Verità (non a caso evocata qui anche come «idea»).

Il «dio astrale» che non permetterà «di toccare la pistola in terra» e «il pomo sull'albero»⁵⁴, «non permette» neanche «di entrare nella vicinissima verità», cioè non permette ad Apollo di possedere la Ninfa nonostante egli ne abbia afferrato i capelli già verdi. Gli oggetti allucinati rispettivamente dal «morente» (la pistola), dall'«affamato» (il frutto-pomo) e da Apollo (la Ninfa) vengono sottratti alla presa immaginaria del Soggetto, ad opera di un «dio astrale» che ne vieta il possesso grazie alla loro oggettivazione-distanziamento ottenuta con la reintegrazione della visione.

Note

¹ Cfr. C. LEVI, *È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di D. Ferraro, intr. di M.A. Grignani, Genova, Il Melangolo, 1991, p. 64.

² OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, saggio introduttivo di Ch. Segal, testo critico basato sull'ed. oxoniense di R. Tarrant, tr. di L. Koch, Milano, Mondadori, 2005 (Fondazione Lorenzo Valla), I, 313-415. Si cita da questa edizione.

³ *Met.*, X, 243-297.

⁴ C. LEVI, *L'alba sul giardino*, in ID., *Le ragioni dei topi*, a cura di G. De Donato, intr. di F. Cassano, postf. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2004, pp. 69-70.

⁵ C. LEVI, *Alberi e Narciso*, in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, pp. 35-38.

⁶ I. CALVINO, *Gli indistinti confini*, in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VIII-XVI, poi col titolo *Ovidio e la contiguità universale*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999 (I Meridiani), t. I, pp. 904-916.

⁷ G. SACERDOTI, *Postfazione* in C. LEVI, *Le ragioni dei topi*, p. 101.

⁸ C. LEVI, *L'alba sul giardino*, pp. 69-70.

⁹ L'autore si riferisce al suo scritto introduttivo *90 paesaggi di Alassio*, pubblicato nel Catalogo della mostra *Carlo Levi*, Piemonte Artistico e Culturale, 26 novembre - 13 dicembre, Torino, 1966.

¹⁰ C. LEVI, *Alberi e Narciso*, pp. 35-36.

¹¹ Eccone i capoversi: «Ritorno a questi tronchi; L'albero sradicato; Ancora l'albero, grigio; Il legno marcito, ossidato; Alberi, forme ormai d'una caduta», in C. LEVI, *Autopresentazione*, Catalogo della mostra *Carlo Levi. Alberi e Narciso (Paesaggi di Alassio)*, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 22 febbraio-5 marzo 1968, poi in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, pp. 35-36 e quindi le prime tre in C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, pref. di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008, pp. 302-304 e le ultime due in C. LEVI, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, presentazione di A. Pontrandolfi, pref. di G. Sacerdoti, avvertenza, nota archivistica e cronologia a cura di G. Raffaele, Bari, Wip, 2009, pp. 394 e 397.

¹² Il motivo del sangue si ripete in *Dafni* («Il sangue che ancor ci allontana», v. 11) e in *Ce qui était si beau* («du sang rouge et ardent et sain», v. 30), *infra* pp. 337 e 338.

¹³ Cfr. tra le numerose altre, le liriche: CVII, CXXVII, CLII; CCCXLVI in F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

¹⁴ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini e Castoldi, 2001, p. 335.

¹⁵ Per un'analisi dettagliata di questa metamorfosi ci permettiamo di rinviare a R. GALVAGNO, *Le corps de la nymphe est-il hybride, métonymique ou métaphorique? Un spécimen: le corps de Daphné, in Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les ages*, Études réunies par H. Casanova-Robin, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 415-430.

¹⁶ «mutando perde figuram», *Met.*, I, 546.

¹⁷ *Met.*, I, 557-565.

¹⁸ «Nella stanza della puerpera Ghirlandaio mostra, sulla destra, quattro figure che avanzano: tre dal portamento severo, la prima – che sembra una fanciulla fiorentina dell'epoca – vestita con una stoffa pesante e preziosa che forma pieghe perpendicolari. Dietro di loro, come sospinta da un soffio (ma non si capisce da dove possa provenire) incede una fanciulla di grande bellezza, dalle vesti ondegianti e dal passo lieve, fluente e fremente. Dietro le sue spalle la veste s'inarca come in una vela. È la Ninfa. Nella sua figura ritroviamo tutti i tratti che Poliziano aveva aggiunto all'inno omerico e trasmesso a Botticelli. Con lei incede nell'austero interno fiorentino un essere che ha traversato indenne i secoli e ora insuffla in quel

nuovo mondo la sua *brise imaginaire*», cfr. R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005, p. 39.

¹⁹ C. LEVI, *Poesie*, e C. LEVI, *Versi*, *supra*, nota 11.

²⁰ Cfr. R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Olschki, 2004.

²¹ Pubblicata in Ivi, p. 197.

²² Dell'aprile 1972 è la Mostra personale di Carlo Levi alla galleria "La Barcaccia" di Roma dove preponderanti saranno proprio i carrubi.

²³ F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXXVI, 6-7 (*Chiare, fresche, et dolci acque*).

²⁴ C. LEVI, *Poesie*, p. 197.

²⁵ Cfr. G.B. MARINO, *Boscherecce*, 31, v. 7: «Dafni, deh non fuggir, deh Dafni aspetta».

²⁶ C. LEVI, *Poesie*, p. 252.

²⁷ In C. LEVI, Ivi, p. 155.

²⁸ *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXCVII, («L'aura celeste che 'n quel verde lauro»), pp. 310-311.

²⁹ C. LEVI, *Poesie*, p. 156-157.

³⁰ C. LEVI, Ivi, p. 144.

³¹ Secondo la definizione di J. FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature dans les Métamorphoses d'Ovide: les Belles poursuivies*, in *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du Colloque sur Ovide, (24-26 giugno 1983), RÉL Latomus, 189, Bruxelles, 1985, pp. 93-113.

³² C. LEVI, *Versi*, pp. 159-160.

³³ C. LEVI, Ivi, p. 236.

³⁴ *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXCIV, pp. 305-306.

³⁵ C. LEVI, *Versi*, p. 359.

³⁶ «[...] *remanet nitor unus in illa*». *Met.* I, 552.

³⁷ C. LEVI, *Versi*, p. 462.

³⁸ *Daphne* 1970 olio e acrilico su tela; cm 290 x 92, tecnica esecutiva pennellate di vario spessore, già esposto nelle mostre di Matera 1999-2000 e 2003.

³⁹ Per questi dipinti cfr. il catalogo *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura*, a cura di P. Venturoli, Roma, Meridiana libri, Donzelli, 2005, in particolare i saggi di P. VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, pp. 33-39 e A. BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, pp. 189-193. Per gli altri numerosi *Carrubi* cfr. il Catalogo *Carlo Levi. Mostra antologica*,

Mantova, Palazzo Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Electa, 1974; il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Meridiana libri, 2001, e in particolare i saggi di P. VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, pp. 9-24, e di G. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, pp. 25-36 e il catalogo della *Pinacoteca Carlo Levi* di Alassio, stampato da Litografia Bacchetta Albenga nel marzo 2006, assai istruttivo perché affianca ai carrubi dipinti da Levi le foto dei carrubi reali superstiti che il pittore aveva avuto come 'modelli', accostamento che fa risaltare la dimensione magica e metamorfica impressa agli oggetti naturali dalla pittura leviana.

⁴⁰ Cfr. il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, tv. 20, p. 35.

⁴¹ G. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, p. 32.

⁴² C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 36-51.

⁴³ Sulla «Futilità», altra importante invenzione significativa dell'ultimo Levi, cfr. il recente lavoro di D. SPERDUTO, *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Roma, Aracne, 2009.

⁴⁴ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 36.

⁴⁵ Ivi, p. 38, corsivi nostri.

⁴⁶ Si rileggano i versi ovidiani su citati (in particolare v. 549). Non a caso Ph. Hardie ha identificato nel *liber* la metamorfosi del corpo di Dafne. (*In pursuit of Daphne*, in ID., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, University Press, 2002, p. 46).

⁴⁷ Queste «ali lucenti» sono quelle di una «farfalla»: «[...] il potere cenerificante ardente, distruttore spaventoso o ossigenante e salutare degli dei astrali è un nulla, un meraviglioso battere d'ali di una effimera farfalla.». C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 39.

⁴⁸ *Ibidem*, corsivi nostri.

⁴⁹ Cfr. R. GALVAGNO, *L'arabesco e l'olofrase*, in ID., *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, pp. 80-97.

⁵⁰ Ivi, pp. 49-51. Sull'arabesco in pittura cfr. C. LEVI, *Opere grafiche*, tav. 13 s.d., *Amanti-Narcisi con arabesco*, litografia (f. 705 x 500) e tav. 36 *Carrubi*, litografia (f. 500 x 700), dove la scena ritrae esattamente l'inseguimento del dio, nelle sembianze di un animale mitologico e ibrido, e la ninfa già quasi del tutto trasformata in albero.

G. SACERDOTI, *Divagazioni sugli amanti*, ivi, pp. 23-35. *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura* [tav. 51, Monogramma dell'autore 1932]; in particolare, i saggi di P. VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, pp. 33-39 e A. BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, pp. 189-193.

⁵¹ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 50.

⁵² Quella che altrove abbiamo definito come l'esperienza aurorale del fantasma sacrificale, che è poi l'esperienza metamorfica per eccellenza (R. GALVAGNO, *Le sacrifices du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995). Non a caso fa irruzione in questo brano la sorprendente citazione di una tra le più celebri metamorfosi ovidiane, quella appunto di Apollo e Dafne. A conferma di questa esperienza capitale, Levi evocherà ancora, e in un contesto dove è questione di Auschwitz, «la metamorfosi mortale» (*Quaderno a cancelli*, p. 103). Cfr. G. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, p. 32.

⁵³ In un sogno riportato più avanti nella pagina del *Quaderno*, datata 8 marzo 1973, sembra riproporsi lo stesso fantasma, anche qui emblematico dell'impossibilità di trattenere qualcosa che sfugge: «Così un sogno del mattino che subito scolora, e che, con gli occhi chiusi, si vorrebbe riprendere, come si vorrebbe trattenere per un braccio o per un lembo una fanciulla che era con noi e che a un tratto, per un pensiero della madre o del castigo, si leva, e corre via facendo soltanto un gesto di saluto fuggevole con la mano; e par di riprenderla, e già è più lontana; e resta una illusione e una speranza, e il sogno e soltanto ormai questa illusione e speranza, o la volontà di sognare, che anch'essa si dilegua». (Ivi, p. 100). Ci si ricorderà delle pagine su citate, che precedono il testo dell'arabesco, nelle quali è già disseminato il mitologema di Apollo come «apparizione febea» (Ivi, p. 36), come «Dio fulgente, guaritore e uccisore» (Ivi, p. 38) e come dio del canto (Ivi, p. 43).

⁵⁴ Ivi, pp. 50-51.

Carlo Levi incontra Francesco Rosi

Anton Giulio Mancino

I rapporti di Carlo Levi con il cinema possono legittimamente essere affrontati a partire dal contributo diretto che egli diede come sceneggiatore o come collaboratore alla sceneggiatura di film altrui, qualunque sia stato l'esito di questo impegno preliminare, della scrittura rispetto alla realizzazione o alla non realizzazione dei film. Ma bisogna pur tener conto di come la pratica della sceneggiatura, per scrittori e intellettuali italiani anche molto distanti dal cinema, fosse molto diffusa, e, sul piano dei risultati concreti, della messa in scena e in quadro, secondo il duplice procedimento che caratterizza nello specifico il dispositivo filmico, fosse poco determinante; poco determinante sia per capire il film in quanto tale, in quanto prodotto finito; poco determinante anche per capire meglio lo scrittore in questione, che al lavoro del film potrebbe essersi dedicato con poca convinzione o con una dedizione velleitaria, frustrata tuttavia dalla scarsa propensione per il linguaggio audiovisivo, vedendo di conseguenza trascurate o naufragate idee e indicazioni. Si aggiunga che le sceneggiature dei film italiani dagli anni Trenta agli anni Sessanta vedevano coinvolti numerosi soggetti, di varia provenienza, in numero tale da rendere assai poco discernibile l'apporto individuale, ammesso che esistesse un'individualità all'interno del gruppo e non una personalità dominante, singola, che subissava tutte le altre. Molte "squadre" di sceneggiatori, spesso assai affollate secondo le convenzioni dell'epoca, prevedevano che il contributo di scrittori anche illustri fosse appena l'esito di una chiacchierata informale, di uno scambio di vedute non sistematico e persino poco professionale. C'erano, e in fondo ci sono stati molti scrittori fino agli anni Ottanta, senza connotare, se non in modo molto occasionale ed estemporaneo la propria presenza/assenza nel discorso filmico. Perciò, come per molti altri colleghi

scrittori, la sorte di sceneggiatore di Levi potrebbe risultare a conti fatti molto trascurabile, certo non del tutto trascurabile, fatto salvo l'interesse filologico sempre molto attento anche alle estreme e più marginali manifestazioni di un talento, di una poetica, in nome di quella "politica" degli autori che talvolta eccede il buon senso.

Eppure, a fronte di questa premessa, sarebbe ingiusto dimenticare che Levi stabilì con il cinema un rapporto molto proficuo, vi interagì con grande cognizione di causa. Non tanto in qualità di sceneggiatore, per le ragioni concrete di cui sopra, quanto di figura di riferimento fondamentale per un discorso sul Sud, sulle sue questioni chiave, rielaborate da autori cinematografici che non potevano non prendere le mosse da Levi. Detto altrimenti, il rapporto di Levi con il cinema è stato determinante, se si prende in esame un preciso quadro storico di riferimento, se si guarda a un contesto di temi e problemi, come ad esempio la mafia in Sicilia e la lettura sociopolitica del fenomeno, in un periodo cruciale per comprenderne le sorti e la risposta da parte dello Stato italiano, un contesto in cui Levi svolge un ruolo di assoluto primo piano. Se si presta la dovuta attenzione alle connessioni, alla consequenzialità di interventi, eventi, film non di immediata o diretta, di accreditata derivazione leviana, si restituisce centralità a Levi. E se da questi si prendono le mosse per rendersi conto del valore della trasposizione cinematografica e soprattutto televisiva di Francesco Rosi, nel 1979, di *Cristo si è fermato a Eboli*, indagando sulle radici dell'interessamento di Rosi per Levi, sulla genealogia di questo sodalizio che peraltro risale al maggiore capolavoro di Rosi, *Salvatore Giuliano*, girato nel 1961, ma uscito solo l'anno successivo, contribuendo ad accelerare l'istituzione della Commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della mafia, questa la dicitura corretta e completa, su disegno di legge di Ferruccio Parri e altri senatori, votata unanimemente dal Senato e approvata in via definitiva l'11 aprile del 1962.

Ma procediamo con ordine. Occorre ricordare che tra i “critici” non di professione che all’epoca delle riprese, nel 1961, salutarono positivamente il film, ce ne fu uno d’eccezione, per l’appunto Levi, il quale su “L’Ora della domenica” scrisse:

Se dovessi definire con un solo aggettivo il bellissimo film di Rosi *Salvatore Giuliano*, direi che questa è un’opera giusta. È giusta sul piano poetico, ed è giusta sul piano della realtà e della sua interpretazione. È così giusta che nessuno dei molteplici aspetti di essa che la rendono complessa e talvolta oscura rimane estraneo al film che si potrebbe dire determinato a una visione storica precisa nel cui giudizio tutti trovano il giusto posto. E questo giudizio non si distingue dall’espressione poetica che ci offre l’immagine vivente della Sicilia.¹

Levi era particolarmente entusiasta del film e del regista. E con questo suo giudizio sul film, non ancora presente nelle sale, giocava d’anticipo. Non a caso, si erano già incontrati sul set durante le riprese:

È arrivato Carlo Levi, letteralmente evocato come Madama Pace nei «Sei personaggi» di Pirandello. Il suo nome è ricorso tante volte nei nostri discorsi, in queste settimane, che ci fa una strana impressione trovarcelo davanti, con il panciotto da contadino e la camicia a righe e fiorellini. «È la stoffa per camicie che prediligono i cafoni nella Lucania di Levi ridendo – e ho faticato tanto per trovarla. Poi ho scoperto, pensate un po’, che la fabbricano a Bolzano». C’è in Levi un gusto infantile del travestimento, accanto a una generosa tendenza alla mimetizzazione con il sud che adora. Questo antifascista piemontese, medico e razionalista, sotto il meridiano di Roma diventa una matrice di miti. Gli intellettuali palermitani vedono in lui lo scrittore che ha fatto conoscere a tutto il mondo i problemi del Sud e gli si stringono intorno come assiderati intorno a una stufa calda, in cerca di conforto, di parole da ripetere agli amici scettici o stanchi: «Levi ha detto questo, Levi ha detto quest’altro». Nella nuova libreria di via Turati, vicino al teatro Politeama, Levi è intento ad appendere i suoi quadri sul Sud. Colloca «La madre di Sciara» fra la bambina de «Le parole sono pietre» e «I quattro contadini», poi fa cambiare di posto le tele

insoddisfatto del risultato. Gli invitati cominciano ad arrivare che Levi sta ancora sistemando le sue opere. Arriva anche Rosi che sta girando in una casa vicina l'interno dello studio dell'avvocato, la scena dei picciotti che vanno a costituirsi. La sera andiamo a cena in un ristorante sul mare, una gran tavolata: Nino Sorgi, Michele Pantaleone, Franco Grasso e tanti altri. Si beve il Corvo bianco, si mangia la pasta con le sarde. Gli amici palermitani conoscono pressoché a memoria «Le parole sono pietre» e aspettano da anni un libro «definitivo» di Levi sulla Sicilia. Levi si gode assorto la loro compagnia, li provoca a parlare in dialetto. Sorgi ci intrattiene su alcuni caratteristici usi del diminutivo: «tagliatina» per dire sfregio, «ammazzatina» per assassinio, «fuitina» per il rapimento di una ragazzina da marito. Qualcuno chiede come si potrebbero definire le continue sparizioni di mafiosi, che da qualche mese prendono il volo da Corleone, da Bagheria e da altri centri del palermitano, senza che i loro cadaveri vengano ritrovati. Il nostro avvocato propone «astutatina», da «astutare» che significa spegnere: cioè una piccola «spengitoia». Le «astutatine» dei mafiosi riportano il discorso sulla situazione politica, sulla crisi permanente di Palazzo Borbone. Levi è attentissimo, vuol essere informato di ogni cosa. Il giorno dopo lo ritroviamo sulla spiaggia di Villa Igiea. Gli amici dovevano venirlo a prendere all'una per andare a colazione, ma sono quasi le due e non si è visto ancora nessuno. «Verranno, verranno» dice Levi tranquillo. Vittima ancora dei pregiudizi continentali, osservo che nemmeno i siciliani più evoluti, come sono senza dubbio i cari amici dello scrittore, hanno le nostre stesse idee riguardo a tante cose, per esempio la puntualità. Levi mi guarda sorpreso: «Lei non ha capito – dice convinto. – Sono persone che hanno una sensibilità eccezionale. Sanno che mi trovo tanto bene a prendere il sole, a nuotare e a chiacchierare, fanno apposta a venire in ritardo».²

Il ricordo di Levi sul set fu annotato da Tullio Kezich e riproposto in un libro sul film che, come il già citato articolo di Levi, precedette l'uscita del film, risulta molto illuminante, per comprendere l'importanza strategica sul fronte della non ancora istituita Commissione parlamentare d'inchiesta. Infatti, provvedeva a riportare anche come documento il primo «dibattito al Senato»³ risalente al lontano 22 giugno 1949. La

cronologia del film di Rosi a tal riguardo diventa preziosa. *Salvatore Giuliano* era pronto dalla fine del 1961. Luchino Visconti, di cui Rosi era stato assistente ne *La terra trema* (1948) e *Bellissima* (1951), aveva avuto modo di visionarlo già a ottobre in compagnia di una «ristretta cerchia di amici». Il 24 novembre 1961 il film era arrivato alla censura, per restarvi «oltre quaranta giorni in attesa del visto»⁴. Un film-chiave la cui vicenda proprio perché concorse anche all'operatività della Commissione a lungo attesa e con buona pace dei suoi modesti esiti a breve termine, in realtà fu persino più complessa e ad oggi mai dettagliatamente raccontata. Ma limitiamoci in questa sede a sottolineare come il primo film esplicito sulla strage di Portella della Ginestra dell'1 maggio 1947, sull'uccisione rispettivamente nel 1950 e nel 1954 di coloro i quali ne furono ritenuti i responsabili unici, i banditi Salvatore Giuliano e Gaspare Pisciotta, avesse ottenuto il sospirato nulla osta per la proiezione in pubblico il 5 gennaio dell'anno successivo. Per essere proiettato a giornalisti e parlamentari quattro giorni dopo e per la prima volta in pubblico il 28 febbraio, uscendo quindi l'1 marzo in cento città italiane.

Non era un film qualunque, oltretutto ricavato da varie fonti⁵, tra cui il leviano *Le parole sono pietre* del 1955. E, cosa persino più rilevante, per delineare un quadro circostanziato degli eventi, era l'apposita *Prefazione* intitolata *La piazza di Villalba* a firma dello stesso Levi per un testo che invece, come il *Salvatore Giuliano* di Rosi, per l'esattezza parallelamente al film, spingeva con argomenti inequivocabili, frutto di un'indagine a tutto campo sull'esistenza e la gravità non eufemistica del fenomeno, ai fini dell'istituzione di quella Commissione. Levi vi rievocava l'attentato all'allora segretario regionale del PCI Girolamo Li Causi. Attentato consumatosi a Villalba, la città di Don Calò, Don Calogero Vizzini, il principale capomafia siciliano, promosso anche al rango di sindaco dopo lo sbarco degli Alleati, che non aveva gradito nel comizio di Li Causi il riferimento al feudo Micciché su cui erano concentrati i suoi interessi di gabellotto. Ad aiutare Li

Causi, ferito assieme ad altre 14 persone, fu l'autore del libro di cui Levi era stato il prefatore: Michele Pantaleone. Il libro era *Mafia e politica*⁶, edito per la prima volta nel 1962 recando come sottotitolo l'intorno cronologico 1943-1962. Perciò, inequivocabilmente imparentato con il titolo di copertina che Rosi usò durante le riprese di *Salvatore Giuliano*, ossia *Sicilia '43-'62*, per evitare di incorrere negli inconvenienti che avevano ridimensionato il progetto viscontiano su Portella della *Terra trema*⁷. Era insomma importante per Rosi, su indicazione dell'avvocato attivo sul fronte della lotta alla mafia Nino Sorgi, amico anche di Levi,⁸ sin da quella fase, non andare incontro a incidenti anche di altra natura ed entità, compresi gli interventi di censura preventiva ancora possibili da parte ministeriale.

Come si può notare, intrecciando questi fili, la visita di Levi sul set di *Salvatore Giuliano* assumeva una rilevanza storico-politica che non andrebbe trascurata. Solo all'apparenza, egli vi si era recato per scrivere un articolo giornalistico. Un pretesto, dunque. E proprio in quell'occasione, Rosi gli aveva detto di essere interessato a un'eventuale trasposizione cinematografica di *Cristo si è fermato a Eboli*, il suo romanzo più famoso e paradigmatico, pubblicato per la prima volta nel 1945, riaprendo il dibattito meridionalista. La proposta di Rosi andava ad aggiungersi a quelle di Rossellini, Germi e De Sica, i quali, poi, avevano rinunciato al progetto. Non era certo un libro molto "cinematografico", nonostante il successo editoriale e la fortuna che ebbe in tutto il mondo. Sarebbe dunque divenuto un film per mano dell'autore di *Salvatore Giuliano*? Per giunta estraneo, almeno in apparenza alla rappresentazione di fasi statiche della Storia, in cui l'analisi antropologica, prediligendo modelli strutturali conservativi, si staglia su un orizzonte atemporale, negato al divenire? Levi e Rosi si incontrarono ancora nel corso degli anni, tornando probabilmente più di una volta sull'argomento. Un documentarista francese li volle fianco a fianco in un'intervista filmata, involontariamente suggerendo una potenziale affinità elettiva tra i due intellettuali, accomunati se non altro dall'adesione a un'idea di socialismo liberale e

dall'impegno civile e meridionalista. Eppure, fino al 1976, l'anno successivo alla morte di Levi, di questo film non si riparlò. Rosi lo propose al direttore della seconda rete Rai, Massimo Fichera, che gli aveva chiesto di realizzare un film per la televisione. Era soltanto l'inizio. Nel progetto, che prevedeva una doppia versione, una relativamente breve per il circuito cinematografico e una più lunga per quello televisivo (come era già avvenuto nel 1972 con il *Pinocchio* di Comencini), furono coinvolti immediatamente Franco Cristaldi e Nicola Carraro, la Gaumont e la Titanus di Goffredo Lombardo.

Nel suo *Cristo si è fermato a Eboli*, Rosi, coadiuvato da Tonino Guerra e Raffaele La Capria, opera delle scelte molto radicali rispetto al romanzo di Levi. Scelte che corrispondono in modo esplicito alla personalità del regista, che così riesce a offrire un'opera molto personale. Nonostante tutto, in molti, all'epoca in cui il film uscì, si dichiararono scettici di fronte alla possibilità di Rosi di aderire a un libro privo di elementi dinamici e di rottura storica e delle necessarie sollecitazioni del mondo civile, corrotto ma operoso, paludato e magmatico. Infatti, il *Cristo* rosiano non fa che oggettivare il rapporto tra il punto di vista del cineasta e quello dello scrittore. Che qui, proprio in virtù della messa in scena e del quadro cinematografici, nell'interpretazione pur sommessa di Gian Maria Volonté, deve fare i conti principalmente con la sua condizione di personaggio. O di personaggio-spettatore che, tuttavia, nonostante i passi del romanzo tradotti in voce fuori campo e dunque in coscienza viva, non può dominare completamente e interiorizzare l'universo circostante (o mimetizzarsi, attraverso il registro letterario lirico-simbolico, con la civiltà contadina con quella connotazione antistorica e magica, irrazionale e antagonista). Né può compenetrarsi con eventi invisibili. Il Carlo Levi del film, personificazione esuberante del film stesso, della sua problematicità, quando agisce, ma anche quando si limita a guardare con scetticismo o pietà, commiserazione o ironia, fascino o imbarazzo, si misura con situazioni, ambienti e personaggi esterni. La componente

dinamica del film si esplica in questo continuo rapporto tra Rosi e Levi, così come tra un Levi fatto attore, e non più tanto narratore (attore cioè della sua stessa vicenda autobiografica), e una realtà circostante autonoma, che sussiste di per sé, e non in termini di rievocazione ed estensione letterario-pittorica di un sentire poetico.

Rosi, insieme a *Guerra e La Capria*, affrontando il romanzo a distanza (di sicurezza) di trent'anni, è consapevole nel frattempo dell'industrializzazione avvenuta nel Nord Italia, del conseguente esodo dalle campagne specialmente meridionali, dei flussi migratori, dell'urbanizzazione selvaggia e dell'istruzione di massa che, hanno trasformato storicamente il quadro di riferimento leviano. Sa che la civiltà contadina è scomparsa e la rievoca non tanto come orizzonte alternativo alla società borghese-capitalistica avanzata; non si sofferma sui valori positivi e universali del mondo magico lucano, poiché sa che questo non esiste più e, per questo motivo, non intende cedere al puntiglio etnologico, avallando eventuali equivoci folcloristici: «Ho attenuato la parte legata alla magia, alla religione, perché se avessi portato avanti quel discorso c'era il rischio di tipicizzare troppo, forse autorizzando lo spettatore non tanto avvertito a cadere nel solito cliché del Sud e della sua cultura»⁹. Rosi ricostruisce, letteralmente, quella civiltà, gira il film non ad Aliano, il paese del materano in cui Levi fu confinato (a parte le sequenze nella casa dello scrittore-pittore), bensì in un paese fantasma, Craco, popolato, allora, da poche centinaia di strenui abitanti anziani (oggi completamente franato ed evacuato). Restituisce quella "particolare fisicità" a una cultura di cui sottolinea la forte componente di precarietà. Sa benissimo, come intellettuale meridionale non offuscato da romantiche e ingenuie sortite populiste, di dover fare i conti con il presente e di dover considerare, ora, il contesto leviano una realtà storicamente determinata: la denuncia lascia il posto alla constatazione di una diversità non risarcibile tra i "contadini" (di ieri) e i "luigini" di ieri, come di oggi. Questi ultimi responsabili di aver arrecato danni alla questione meridionale e alla politica

attiva, di aver fatto registrare numerose sconfitte e di aver prodotto una sorta di fascismo permanente in chiave di mentalità “luigina” diffusa. Per questo, piuttosto che sui contadini, si concentra molto sui personaggi piccolo-borghesi. E sui notabili, su molti dei quali spesso e volentieri punta l’indice, evidenziandone il ridicolo (il barone), il senso tragico (il don Trajella «prete-intellettuale fallito perché fallita è la sua missione di integrazione tra ideologia e mondo magico contadino e che non accetta la sua funzione di cane da guardia della piccola borghesia»¹⁰), o evidenziandone i limiti intellettuali (don Luigino). Resta lo spazio, tra questi personaggi e il personaggio Levi, per consentire a Rosi di sceneggiare il romanzo con agilità, di riformularlo, laddove è possibile, in termini dialettici. Un esempio per tutti è la conversazione “amichevole” tra Levi e il podestà che l’ha convocato per suggerirgli di rivedere la sua lettera piena di considerazioni “sovversive” e “anarchiche”; questa conversazione non ha luogo nel libro, ma serve, in modo molto spontaneo, a recuperare alcune riflessioni del protagonista sulla storia, lo Stato, la guerra; le guerre tetre, subite e presto dimenticate, e il brigantaggio quale unica, crudele e disperata guerra, favoleggiata e sentita dai contadini. Ancora una volta è il confronto con le reazioni esterrefatte, l’idiozia pur bonaria e paternalista di don Luigino, l’ironia aristocratica di Levi, a produrre senso, relazione, interazione; scontro con quella realtà esterna, e quindi estranea, per un intellettuale “contadino”, settentrionale e di estrazione borghese come Levi.

Per far piena chiarezza sul *Cristo* rosiano bisogna però riferirsi esclusivamente alla versione televisiva. Quella, per intenderci, lunga quasi quattro ore e suddivisa in quattro puntate, in cui alcuni temi, assenti nel film circolato nelle sale, sono adeguatamente trattati. Vale a dire che non si può parlare di ciò che in questo *Cristo* “manca”, se non ci si è prima premurati di vederlo integralmente. A esempio, il film televisivo mostra come numerose sequenze fossero in origine di più ampio respiro (la visita della sorella Luisa, quella di don Luigino nella nuova

casa di Levi, la chiacchierata di Levi con il vecchio brigante, il rituale conclusivo dei contadini che irridono il podestà e i medici locali). Ci sono poi interi brani di film non inclusi nell'edizione cinematografica che fanno la differenza: il ritratto che il protagonista fa a Giulia sul terrazzino di casa, occasione in cui lei lo invita a darsi completamente alla magia (episodio in cui, insieme a quello in cui Giulia spiega al suo padrone che cosa sono i "monachicchi", Rosi recupera relativamente l'argomento magico). E soprattutto le due lunghe sequenze conclusive torinesi in cui il protagonista espone alla sorella Luisa la teoria (ricavata non dalle pagine del Cristo, bensì da un dialogo contenuto ne *L'Orologio* del 1950), secondo cui il mondo si suddivide, in senso lato, in "contadini" (classe produttiva perennemente sottomessa, ideologicamente e socialmente trasversale) e "luigini" (la piccola borghesia improduttiva, gli uomini politici e, in genere, tutti quelli che vivono dell'operosità "contadina"); il discorso con altri intellettuali, contrari alle sue idee sulla "autonomia del comune rurale", l'autogoverno e il federalismo come soluzione al problema dello Stato: fedele trasposizione in forma dialogica di riflessioni che nel romanzo appartenevano già al patrimonio ideologico di Levi prima ancora del confino (si legge nel romanzo: «Così avevo detto ai miei amici, e andavo ora rimeditando mentre il treno, nella notte, entrava nelle terre di Lucania. Erano i primi accenni di quelle idee che dovevo poi sviluppare negli anni seguenti, attraverso le esperienze dell'esilio e della guerra»). E di cui si può trovare ampia testimonianza in uno scritto di Levi apparso sul secondo numero di "Giustizia e Libertà", pubblicato nel 1932 («Rivoluzione in Italia significa libertà, capacità di libertà; autonomia, nella più larga espressione del termine: nei riguardi dello Stato: autogoverno»). Inutile soffermarsi sul valore di stringente attualità che questa parte del film continua specialmente ad assumere oggi, in cui il dibattito sul federalismo e l'autonomia è materia di contesa politica e indirizzi di governo.

Ma in generale, il *Cristo*, con le sue quattro ore circa di durata e le sue quattro puntate, rende meglio la struttura episodica e diuturna del libro, si rivela cioè un'opera molto più compatta e affascinante, poiché ha un andamento più disteso e un ritmo più diluito, che corrispondono meglio alla dimensione atemporale suggerita dalla vicenda, consentono di avvertirla e chiariscono il senso di parole del romanzo come «né vi è arrivato il tempo», recitate fuori campo nel prologo. Oppure il senso della risposta del protagonista alla sorella che gli chiede che ora è: «Non lo so, non guardo nemmeno più l'orologio».

Carlo Levi è il centro del film rosiano, non tanto *Cristo si è formato a Eboli* (o non solo visto che, per restare alla produzione letteraria, si ricorre anche al successivo *L'Orologio*). E in Levi si riflette la materia del romanzo. Il film, risolvendo anche la dicotomia scrittore-pittore del personaggio allorché svolge il suo percorso narrativo in chiave iconografica, facendo cioè di ogni inquadratura un potenziale quadro ricalcato sul modello compositivo e cromatico delle tele di Levi o, quasi, la potenziale ispirazione per un quadro, cerchi di rappresentare una sintesi superiore di vicenda vissuta, esperienza artistica e letteratura di Levi, attingendo simultaneamente a queste tre fonti, mescolandole, amalgamandole. Quando dipinge Giulia la santarcangelese con il bambino in braccio, è al quadro che il regista si rifà e non alla pagina, invertendo qui come dappertutto nel film, il rapporto tra causa (la realtà) ed effetto (la riproduzione artistica), facendo della prima la conseguenza della seconda. Quando, invece, adopera interi brani del libro come commento fuori campo del personaggio, li traduce in pensieri, come se ciò che vediamo e sentiamo non riassume ma sostituisse il libro. E quelle parole Levi non le avesse scritte ma soltanto pensate come necessario compendio alle immagini. In definitiva, Rosi rende oggettivo il punto di vista leviano e decide di relazionarsi piuttosto che identificarsi o fingere di identificarsi con Levi (perché questo sarebbe stato il rischio) al quale, cinematograficamente, è infine demandato il compito di testimoniare con la sua stessa presenza vigile il mondo

contadino lucano. Nella veste quasi esclusiva di personaggio, Levi, a volte sorpreso, altre molto critico, altre ancora compiaciuto, non di rado perplesso, è ora lì visibile. Non funge più da coscienza assoluta, da filtro di quella rappresentazione che nel libro è nel contempo lettura, analisi e sintesi del materiale culturale e umano. Reciso il legame stretto tra autore e personaggio, vengono meno l'interdipendenza e la simbiosi. Questo permette al regista un margine di libertà, che è anche libertà di azione e di parola, strumento preferito per costruire un film-dibattito, un film "politico", un'opera aperta. Tutto ciò, nonostante l'impianto diacronico e non sincronico, come quello di *Salvatore Giuliano*, al cui esito del film in sé e oltre il film Levi aveva in qualche modo concorso.

Note

¹ C. LEVI, "L'Ora della domenica", 18-19 novembre 1961, citato in F. ROSI, *Cristo si è fermato a Eboli. Dal libro di Carlo Levi al film*, Torino, Testo & Immagine, 1996, p. 20.

² T. KEZICH, *Salvatore Giuliano*, Roma, FM, 1961, p. 201.

³ Ivi, pp. 77-124.

⁴ Cfr. T. KEZICH, *Salvatore Giuliano. Il film di Francesco Rosi*, Roma, Cinecittà Holding, 1999, pp. 123-124.

⁵ Cfr. T. KEZICH, S. GESÙ, *Salvatore Giuliano*, Acicatena, Incontri con il Cinema, 1991, p. 38.

⁶ Cfr. M. PANTALONE, *Mafia e politica. 1943-1962*, Torino, Einaudi, 1962.

⁷ Per una contro-storia della complicata lavorazione della Terra trema di Visconti, non allineata alla storiografia cinematografica ufficiale che ha voluto per sessant'anni vedervi un coerente progetto di trasposizione cinematografica dei *Malavoglia* di Giovanni Verga, laddove era invece un film-lampo sui fatti tragici dell'eccidio di Portella della Ginestra, cfr. il terzo capitolo dal titolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa* di A.G. MANCINO, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 167-257.

⁸ F. ROSI, *Cristo si è fermato a Eboli. Dal libro di Carlo Levi al film*, p. 14.

⁹ F. Rosi, citato in A.G. MANCINO, S. ZAMBETTI, *Francesco Rosi*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 125.

¹⁰ G. FOFI, *Dieci anni difficili. Capire con il cinema*, parte seconda, 1975-1985, La Casa Usher, 1985, p. 27.

«*Quasi felice*». Note su una pagina
inedita di *Quaderno a cancelli*

Guido Sacerdoti

Devo questa comunicazione alla generosità di Donato Sperduto che mi ha segnalato e inviato una pagina inedita di *Quaderno a cancelli* e ha acconsentito che ne scrivessi. Una pagina da lui giudicata, a ragione, «centrale per una valutazione» dell'intera opera, la cui vicenda editoriale da tempo Donato studia con passione. Negli anni Novanta avevo, vanamente, esposto a Giulio Einaudi, che era allora presidente della Fondazione a Levi intitolata, le ragioni per una riedizione critica di *Quaderno a cancelli*, che mi pare sia oggi, più ancora di allora, di straordinaria attualità. Merito di Donato è di aver riesumato il dattiloscritto completo dell'opera e di aver iniziato l'esame del manoscritto. Questo suo lavoro e lo scambio di idee degli ultimi mesi è stato per me uno stimolo potente per tornare a immaginare un progetto editoriale che restituisca a questo importante libro del Novecento la sua integrità, ne garantisca la correttezza filologica e, non ultima ambizione, mediante un approfondito apparato di chiarificazione dei tanti punti oscuri, possa favorirne la lettura.

Primo agosto 1973. Al risveglio, quasi felice, mi sembra di dover rispondere a una domanda su che cosa ha realmente contato (senza falsa vanagloria) nella formazione della mia vita.¹

Carlo Levi si interroga in un momento di crisi, dal quale non è certo di fuoriuscire, nella consapevolezza che la sua vita sta volgendo al termine. Una situazione esistenziale che reclama siano tirate le somme, sia fatto un bilancio, siano solennemente nominate cose e persone.

Tutto *Quaderno a cancelli*² è interpretabile come uno strenuo e doloroso tentativo di risposta a questa domanda di riordino, di ricapitolazione, di selezione tra ciò che non ha

contatto e ciò che ha contatto, nell'affollarsi tumultuoso e confuso dei ricordi, investiti da improvvise illuminazioni e *flash-back*, attraversati dal gioco senza fine delle associazioni verbali e non verbali, percorsi da movimenti caotici di va e vieni nel tempo e nello spazio. Un materiale mentale al quale il Levi pittore è impegnato a dare forma e colore, e il Levi scrittore, se questa distinzione ha un senso, ad allestire una struttura narrativa riconoscibile. È un combattimento particolarmente strenuo, quello intrapreso da Levi, data la circostanza che lo ha generato (la perdita della vista). Non si tratta soltanto di dare forma all'informe, ma di controllare quello che il canone chiama "il ritorno del rimosso", che pure incessantemente preme e fa capolino nei sogni, nei lapsus e nella rete dei mirabolanti giochi verbali che vorrebbero, invece, tornare a occultarlo. Siamo di fronte a una richiesta di "senso" che, laicamente, non si rivolge a un aldilà, ma si china a esplorare il suo oggetto dall'interno. È un'autoanalisi che si svolge nel segno della *ricapitolazione* non solo del percorso intellettuale (sotto questo profilo il testo è un metatesto), ma anche sotto il profilo sentimentale, per resistere a una per Levi impossibile *capitolazione* alla malattia e, forse, alla morte o, per meglio dire, all'affacciarsi, per la prima volta, dell'idea della (propria) morte. All'interrogativo risponde compilando un elenco:

Faccio degli elenchi ragionati. Mi pare di rispondere con dei numeri 1) Mia madre. 2) Il giardino delle cose (Via Bezzecca, l'altalena, il ribes). 3) L'amicizia con i giovani miei maestri e fratelli: Gobetti, fratello-padre e Rocco fratello-figlio. I vecchi, i grandi uomini che ho conosciuto e anche amato non mi hanno dato nulla o quasi nulla. 4) L'amore sessuale e fisico, come rivelatore del mondo e della libertà. 5) La Lucania, confino, come rivelatore degli altri e della libertà. 6) La pratica del dipingere (e anche dello scrivere) come scoperta ed esercizio della verità e della libertà. Infine mi resta la settima cosa. Potrei mettere un nome o dei nomi, ma non mi decido alla risposta.

Registriamo almeno due ambiguità. La prima riguarda l'annuncio di *elenchi* (al plurale), laddove questo è l'unico

rintracciabile in *Quaderno a cancelli*. D'altra parte, non avrebbe senso stendere più di un elenco, a meno che Levi non avesse in mente una serie di elenchi divisi per categorie o tipologie: le persone, i luoghi, le donne, gli uomini, le letture, l'infanzia, la giovinezza ecc. La seconda questione riguarda la differenza di significato che assume la domanda a seconda che si dia o meno rilevanza alla parola *formazione*. Evidentemente, non è proprio la stessa cosa chiederci che cosa abbia realmente contato nella nostra vita in assoluto, oppure che cosa abbia realmente contato per quanto riguarda la nostra formazione. La maniera nella quale Levi formula la domanda sta a metà strada tra le due formulazioni, o meglio le fonde in una *dizione* ibrida.

Perché, inoltre, puntualizzare: “senza falsa vanagloria”? Da quale “vanagloria” avrebbe dovuto guardarsi Levi? Di che cosa, a torto, vantarsi? E perché introdurre l'aggettivo “falsa” che o è ridondante, nel senso che la vanagloria è di per sé un atteggiamento falso e mistificatorio, o sta a affermare per negazione di una negazione, (la falsa falsa-gloria) che si tratta di “vera gloria”? Ma allora: di che gloriarsi, quali meriti particolari accampare?

L'elenco, piuttosto, assomiglia a un appunto molto schematico che dovrà servire come base per un discorso da approfondire in un secondo momento. Nei quaderni-diario di Levi si incontrano frequentemente elenchi numerati, ma sono elenchi di temi da svolgere per la stesura di articoli o di discorsi, frammisti a elenchi di colori a olio da acquistare, o di quadri da esporre in qualche mostra. Comunque, sembra avvertirci lo stesso Levi, non si tratta in questo caso di un elenco buttato giù sull'onda di un'emozione, ma di un elenco *ragionato*. Come può esserlo un testamento, dove sono nominati gli eredi, espresse le ragioni per le quali hanno meritato l'eredità, specificata la natura del lascito a ciascuno. Ma qui il discorso riguarda il ricevere più che il dare.

I vecchi, grandi uomini che ho conosciuto e anche amato, non mi hanno dato nulla o quasi nulla.

Annota, infatti, Levi:

E poiché aborrisva qualsiasi atteggiamento intenzionalmente pedagogico («occorre abolire le scuole di ogni ordine e grado in quanto inutili e spesso dannose», diceva, «... non siamo mai veramente andati a scuola, se non quando avevamo meno di sei mesi e le vaghe stelle dell'Orsa scintillavano nel paterno giardino»),³ e si rifiutava orgogliosamente di presentarsi come allievo di chicchessia (si ricordi quanto scrive, a questo proposito, del suo rapporto con Casorati), si guarda qui dall'usare il termine "insegnato", come sarebbe stato naturale, adottando invece il termine "dato", che suona più estensivo, investendo anche la sfera dell'educazione agli affetti, oltre quella della trasmissione delle conoscenze.

La numerazione sembra indicare un ordine gerarchico, articolato secondo livelli di importanza decrescente. Come si è visto, questa classifica prevede sette posizioni, ma di queste solo sei risultano assegnate. Levi ammette:

Infine mi resta la settima cosa. Potrei mettere un nome o dei nomi, ma non mi decido alla risposta.

Dunque, l'elenco non è completo: Levi pensa a qualcuno o a più di una persona, ma non si decide a riempire la settima casella che ha stabilito (non è chiaro il perché) dovesse comunque esserci. Forse si tratta del fascino del numero sette, così carico di suggestioni magiche e di richiami biblici (il settimo giorno della Genesi, il settimo sigillo, i sette peccati capitali ecc.). Più probabilmente quella casella vuota lascia intendere la possibilità di un "ripescaggio" in extremis. Sarebbe dunque un messaggio lanciato agli esclusi, tra i quali quel "grande uomo", così profondamente conosciuto e amato da Levi, che si chiamava Umberto Saba. Forse, non si tratta di un'indecisione, ma di una reticenza mascherata da indecisione, relativa al nome quello di una donna o di più donne?), che non può essere esplicitato. Infine, Levi sembra quasi tentato di riempire la misteriosa casella vuota con qualcosa che ha contato

e dolorosamente conta in quel momento, come uno spartiacque, nella sua vita: la perdita, seppure temporanea e mentre scrive parziale, della vista. A chiusura e commento del paragrafo allontana questo pensiero, che lo ha appena sfiorato, capovolgendo la parola astratta *formazione* nel suo contrario concreto di *deformazione* (della visione):

Certo la perdita della vista è un indice di *deformazione* e non di *formazione*.

Quali valori trasmessi a Levi, e che Levi ha praticato, sono esplicitati in questa lista, quali le parole-chiave? Proviamo a elencarle: *scoperta, rivelazione, amicizia, libertà, verità, madre, giovane, vecchio, padre, maestro, figlio, scrivere, dipingere, (gli) altri, (le) cose*.

La prima voce, che è “madre”, nel dattiloscritto è in minuscolo, probabilmente per una distrazione da parte di chi lo stava battendo a macchina, mentre nel corso degli anni da Levi è sempre scritta con la prima lettera in maiuscolo, come anche “padre”, sull’onda lunga di quel comandamento che ordina di onorare il padre e la madre e di quella tradizione ottocentesca che imponeva di non dare del tu ai genitori. La “madre”, in quanto collocata edipicamente da Levi al vertice dell’elenco sul punto più alto, domina dal regno dei cieli le altre cose e persone citate e, pertanto, diversamente da queste, non ha bisogno che sia esplicitato cosa abbia dato al figlio. Si intende che gli ha dato, oltre la vita, tutto, e cioè il quadro dei valori fondanti, la cornice entro la quale si sono inserite le successive esperienze, racchiuse nei numeri dal due al sette. Parliamo dei valori del socialismo umanitario e libertario della famiglia Treves, combinati con alcuni aspetti aristocratici propri della cultura ebraica (l’elezione, l’orgoglioso pudore, l’autosufficienza). Un universo di valori dal quale Levi seppe in parte emanciparsi, spalancando, come fece Cristo, le porte serrate del moralismo ebraico. Che portava le mogli, e tra queste la pudica Annetta, a vantarsi di non aver mai mostrato le loro nudità ai mariti.

L'abito nuziale di Annetta era di raso, di un bianco perlaceo, dalla vita incredibilmente sottile, finemente ricamato. Con le scarpine leggere stava riposto sul fondo di una massiccia cassapanca nera dalle zampe ad artiglio, sulla quale una iscrizione ammoniva: *Cum pudore laeta foeconditas*.

Una fantasmatica madre-vergine, dunque, inaccessibile gigante di tenerezza austera⁴, verticale, modiglianesca, dal severo volto semitico, alta e slanciata (quanto nella realtà era esile e mingherlina). Questa è la rappresentazione che Levi ci offre della Madre nei ritratti degli anni Venti. Ai quali segue una serie di ritratti sempre meno idealizzati, sempre più aderenti alla realtà, fino ai dolenti ritratti della madre in vecchiaia, capaci, a mio parere, di gareggiare con certe figure di Tiziano, e ai silenziosi ritratti a matita sul letto di morte (1952), gli intimi supremi capolavori (dei quali, alla morte di Levi, si è osato fare commercio). Poi ritorna, in forme nuove, la madre stilizzata della gioventù, ma in questi primi anni Settanta, che saranno gli ultimi per Levi, l'iconografia è divisa tra la rappresentazione di una partoriente animalesca e l'immagine enigmatica della figura verticale della giovinezza, ieratica divinità orientale dinanzi a cui giace il corpo orizzontale e nudo del figlio. Levi stesso, enunciando una sua teoria del ritratto, scrive:

Quando morì mia Madre, e raccolsi tutti i suoi ritratti (dove avevo trovato certamente il soggetto più vicino al mio cuore, la forma più direttamente conosciuta), rimpiansi a lungo di non essere stato più oggettivo, più "ritrattista" nel senso più tradizionale del termine: mi parve un peccato e un errore aver inseguito in certi ritratti ricerche formali, deformazioni e colori espressivi: perché avrei voluto che quei quadri rispecchiassero interamente e rispettosamente tutti gli aspetti di quella figura. Poi, con il passare degli anni, riconobbi il mio errore nato da uno stato di passione; e nel bianco o nel rosso di antichi quadri materni ritrovai, meglio che in altri più descrittivi, la sua vera essenza reale.⁵

Nel 1960, Levi dipinge il grande telero (oltre 18 metri di lunghezza), intitolato *Lucania 61*, che racconta la vita di Rocco

Scotellaro, il fratello-figlio che è citato con Gobetti nell'elenco. Qualche anno dopo, scrive il testo per un documentario sul telero.⁶ La scena iniziale del dipinto mostra il lamento funebre attorno alle spoglie di Rocco. Tra le tante figure scure che lo piangono due emergono. Sono due figure femminili: il ritratto, in lacrime, della madre di Rocco, che Levi chiama "la madre terrena", e il ritratto dolente della madre di Levi, che è chiamata da lui la "madre celeste". In questo modo, si delinea una doppia maternità che affratella Rocco e Levi, fratelli o, per meglio dire "fratellastri", secondo l'accezione positiva di Rocco. Una maternità terrena e una ideale, con una madre vivente e una madre che è nei cieli. Dall'elenco il padre è assente, sostituito da uno pseudo-padre, un fratello-padre (Piero Gobetti) o, per meglio, dire la figura paterna è stata metaforicamente ancora una volta buttata fuori da un altrettanto metaforico letto matrimoniale, che Levi non a caso chiama «il letto di mia madre».

Scrivo ne *L'Orologio*, sulla scia di Proust:

Quando ero bambino piccolo, nei primissimi anni della mia vita, il mio maggior piacere era di andare nel letto di mia madre. Ci dormivo qualche volta, di rado, quando mio padre era in viaggio [...]. Era un piacere pieno di gloria.⁷

Eppure, questo Ercole Levi, «disegnatore eccellente» e «calligrafo raro», «compagno di scuola di Pelizza da Volpedo»,⁸ è ricordato dal figlio come la persona che lo ha iniziato a quella «pratica del dipingere» (...) «scoperta ed esercizio della verità e della libertà» che, pur occupando solo il sesto posto, ha trovato un suo spazio nell'elenco. Levi ha verso il padre un atteggiamento ambivalente che gli impedisce di includerlo nella lista. Il ricordo di un disegno del padre, raffigurante un naufragio, il naufragio di una nave chiamata Poloro, nome risultato per tanti aspetti funesto (perché allusivo, tra l'altro, alla morte del Padre), evidenzia questa ambivalenza:

Quel disegno fu l'origine della mia pittura: mi accorsi della sua infinita possibilità di creazione del reale, vidi, con estasi e rapimento, la realtà farsi, sotto le sue mani, forma e figura; e insieme mi accorsi con dolore, repulsione, angoscia, dell'errore, della contraddizione, della volgarità inespressiva che sta dentro la realtà, e nega la poesia.⁹

E ancora: «[...] mio Padre [...] mi fece pittore», ripete Levi in un passo di una delle poesie di *Quaderno a cancelli*, pieno di colori ma alquanto oscuro perché si riferisce a un sogno non raccontato in precedenza.¹⁰

Tutto sta e passa sul pallido prato
azzurro o viola, come quel vestito
surreale che portava mio Padre
nel sogno che mi fece, per cercarlo, pittore,
ametista asfodelo? Cinquant'anni fa.

Non sfugge la preminenza assegnata nel contesto della casella numero 6 al dipingere sullo scrivere, dal momento che la pratica dello scrivere è qui posta tra parentesi e solo come elemento aggiuntivo, come sta a indicare quell'«anche». Questa preminenza, del resto, è stata affermata in privato da Levi per tutta la vita, quando ripeteva «io mi sento, prima di tutto, un pittore».

Che cosa intende Levi per giardino «delle cose»? Il giardino e le cose si ritrovano in almeno due passi di *Quaderno a cancelli*. Nel primo leggiamo:

[...] riscopriranno come Paradiso il tempo dell'infanzia del Giardino, della porta chiusa dalla neve, del silenzio delle cose che crescono e stanno con noi, prima di quella espulsione, della condanna di un Signore, possessore ignoto, al sudore del naso e al dolore.¹¹

Il giardino dell'infanzia di Levi, della villa liberty in via Bezzecca 11, sulla collina di Superga, si confonde con il Giardino del quale parla la Bibbia. L'infanzia di Levi è l'infanzia dell'umanità e l'espulsione dal Paradiso terrestre, per

entrare nella storia a scontare la condanna del lavoro e del dolore, è l'espulsione da quel beato stato a-storico, da quel mondo ancora infinito, che furono il tempo e i luoghi dell'infanzia o addirittura agli albori dell'infanzia:

[...] Sei nella reggia
materna, nei suoi primi giorni
ancora indistinti, nelle sue distese
bianche ed azzurre
nei vaghi contorni
di un mondo ancora infinito
nel suo infinito potere
di metamorfosi, nel suo contenere
tutto in ogni punto, in ogni momento. Giacendo
per caso e pazienza traversi il remoto sgomento [...]¹²

Il secondo passo, che appartiene alla parte inedita di *Quaderno a cancelli* recita:

[...] l'integro giardino delle cose era disintegrato.¹³

Anche in questo caso sono fusi due elementi, uno reale (la notizia di un progetto di vendita del giardino paterno, con la possibile distruzione delle "cose" dell'infanzia, gli alberi, le siepi ecc., che ancora vi permanevano) e uno metaforico, riferito alla sua malattia (rottura dell'integrità e avvio alla disintegrazione psico-fisica). Qui, in realtà, Levi non teme un evento catastrofico, che potrebbe anche non avere luogo: la rottura della «solenne armonia»¹⁴ che governava le cose è già avvenuta e delle cose, disintegrate da quella metaforica esplosione nucleare, non è ormai rimasta alcuna traccia, se non nel ricordo.

Tutti questi luoghi non esistono più, come Ninive o Petra o Babilonia o Vejo o Segesta o Selinunte; distrutti dal "cieco disamore" [...] Neanche il pioppo, che era vicino al muro che divideva il nostro giardino da quello dei vicini non c'è più, se non nel ricordo, e nel

quadro, il primo che, mi sembra, io abbia dipinto, che lo rappresenta, con la casa, il cancello, il glicine controluce sul cancello, la voliera dall'altra parte della via, tra i grandi cedri dalle cime inclinate [...] Quel quadro sembra, o può sembrare non senza ragione in un suo qualche modo, un capolavoro: tanto vi è diretta l'espressione giovanile di una luce nascente nel suo nascere e sorgere verde, in una foglia mattinatale, in un'ombra sul muro, leggera, trasparente, e tutto vi è detto completamente, con chiarezza assoluta, come di qualcosa di proprio che, per sua natura, inizia.¹⁵

Può stupire che due esperienze apparentemente così diverse, come sesso e confino, possano essere state vissute allo stesso modo. Ciò che le unifica, anche se con uno scarto gerarchico a favore della prima, è stata la possibilità da loro offerta di una doppia rivelazione: del mondo (o, che è lo stesso, degli altri) e della libertà. In entrambi i casi, l'esito è la «fuoriuscita dalle acque di Narciso», l'incontro con l'altro, sia esso il corpo (e l'anima) di una donna, siano essi i calanchi della Lucania e il mondo magico dei contadini. Entrata, esplorazione, fusione, distacco: il confino in Lucania come metafora di un rapporto amoroso, il rapporto amoroso come metafora di un viaggio in un mondo diverso. E la libertà? Di quale libertà parla Levi?

È, intanto, una libertà "rivelata", una condizione, cioè, affiorante, come avviene nei processi formativi, dall'esperienza pratica, il disvelamento di qualcosa che attende solo che una mano faccia cadere il velo e la porti così sotto il cono di luce della coscienza. Tuttavia, il termine impiegato da Levi, "rivelazione", inevitabilmente richiama la connotazione antitetica di un'esperienza conoscitiva che piove dall'alto e ha come oggetto il trascendente. La parola "libertà" nell'accezione leviana si connota essenzialmente come libertà dalle paure. Innanzitutto dalla paura di esistere e da tutte le altre paure da questa derivate. Non attiene, dunque, a una sfera specifica (il sociale, il politico, l'economico, il giuridico, il filosofico ecc.), ma sta a indicare un particolare stato psicologico o condizione esistenziale o predisposizione (individuale e di massa). È una modalità di *presenza* nel mondo, (l'opposto della condizione

alienata) al quale si aderisce felicemente, verso il quale si è aperti. L'uomo libero non ha paure che lo possano dis-integrare, tanto meno può avere paura dello straniero, nel quale anzi riconosce un compagno, come insegna la Bibbia,

Baruch abbà babait Halevi
scrisse mio padre un tempo sulla porta:
questa scritta ancor viva ci conforta
a scoprire compagno lo straniero [...].¹⁶

È il grande tema di *Paura della libertà*¹⁷ che ritorna, seppure in un contesto, con accenti e intenzioni completamente diversi, in *Q.C.*, laddove Levi ripartisce l'umanità in *diabetici* e *allergici*¹⁸. La *libertà* è la condizione propria dei *diabetici*, che non hanno paura di perdere la loro identità profonda se si confrontano con l'altro e sono, pertanto, liberi di fondersi anche nell'amplesso senza il terrore di smarrirsi. Anche in pittura Levi ha celebrato e rappresentato questa libertà zuccherina inventando una particolare iconografia degli amanti.¹⁹

Questa indagine potrebbe continuare sull'onda di altre possibili associazioni e suggestioni intertestuali. Molto rimarrebbe ancora da chiederci. Ma soprattutto: quale sogno ha generato quel risveglio quasi-felice?

Note

¹ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, dattiloscritto inedito, indicato come *Appendice*, p. 316, conservato nel Fondo "Carlo Levi" presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, foglio di archivio 16041.

² C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979.

³ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 157.

⁴ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 117.

⁵ C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, pp. 13-14.

⁶ M. MIDA, *La Lucania di Levi e Scotellaro*, Cineteca lucana, 1962.

- ⁷ C. LEVI, *L'Orologio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 9.
- ⁸ C. LEVI, *Le tracce della memoria*, a cura di M. Pagliara, pref. di M. Guglielminetti, Roma, Donzelli, 2002, p. 37.
- ⁹ Ivi, p. 38.
- ¹⁰ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 179.
- ¹¹ Ivi, p. 73.
- ¹² Dattiloscritto inedito di *Quaderno a cancelli*, p. 317, foglio di archivio n. 16042.
- ¹³ Ivi, p. 25 e 15967.
- ¹⁴ C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, p. 158.
- ¹⁵ Ivi, p. 187.
- ¹⁶ C. LEVI, *Versi*, p. 436.
- ¹⁷ C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1946.
- ¹⁸ *Quaderno a cancelli*, pp. 140 e seg.
- ¹⁹ G. SACERDOTI, in *Carlo Levi. Opere grafiche. Catalogo*, Mostra Palazzo Lanfranchi, Matera 1997-1998, Taranto, Arte print, 2005, pp. 23-35.

AUDITORIUM COMUNALE, ALIANO
7 NOVEMBRE 2009

Conclusioni

Giulio Ferroni

Venire qui ad Aliano, dopo aver tanto letto in passato l'opera di Levi, è stata per me una grande emozione legata peraltro all'onore di poter trarre le conclusioni di questo importante Convegno.

Inoltre, dopo aver visitato la tomba di Levi e la casa del confino sono tornate alla mente tante cose: ho pensato prima di tutto al momento in cui sono stato quasi trascinato a studiare Carlo Levi, di cui nella prima giovinezza avevo letto il *Cristo*, ma che poi non avevo più molto frequentato. Alla lettura approfondita e allo studio di tutta l'opera di Levi mi ha letteralmente trascinato Gigliola De Donato. E qui mi piace ricordare la sua vivacissima passione e attività leviana: tra tutti gli studiosi è stata quella che più vivamente ha difeso la memoria e promosso lo studio dell'opera di Levi. E mi dispiace proprio, a tutti noi dispiace, che non possa essere qui. Insieme a tutti voi le invio un caloroso saluto.

È cosa davvero importante che questo suo impegno abbia avuto un seguito, e che in particolare nell'Università degli Studi di Bari ci sia un vivacissimo e appassionato gruppo di lavoro che non solo approfondisce l'interpretazione e la storicizzazione delle opere di Levi, che non solo promuove la loro lettura, ma fa anche venire alla luce scritti e momenti della sua opera fino a ora in parte trascurati.

Questo Convegno è legato alla pubblicazione completa delle poesie di Levi, di cui una scelta parziale era già stata pubblicata dall'editore Donzelli: proprio sulla spinta di Gigliola De Donato, mi era toccato di suscitare il contatto tra la Fondazione Levi e Carmine Donzelli, per la pubblicazione di tutti i suoi scritti sparsi, giornalistici e di altro tipo: ne sono scaturiti molti volumi, come molti di voi sanno, divisi secondo diversi nuclei tematici. Si tratta di un'iniziativa editoriale davvero molto

importante, che meriterebbe di essere conosciuta e diffusa assai più di quanto attualmente accada. Nel quadro di quella serie edita da Donzelli si è appunto avuta la prima edizione delle *Poesie*, contenente soprattutto quelle che Levi pensava di sistemare lui stesso in un volume, mai realizzato. Ora il nuovo volume dei *Versi*, curato da Silvana Ghiazza (Wip Edizioni, 2009), raccoglie anche tutti i versi sparsi nei diversi manoscritti. Si tratta di un'iniziativa culturale molto importante non solo perché raccoglie qualcosa di marginale e laterale nell'esperienza dell'autore o per un'esteriore volontà di trarre alla luce tutte le carte che egli ha lasciato (come capita spesso, nella generale ossessione di pubblicare rimasugli e frammenti marginali, scartafacci di ogni genere degli autori più diversi).

Qui, come è stato già mostrato in vari studi, e soprattutto nella *Prefazione* di Silvana Ghiazza al volume e in molti interventi di questo Convegno, i vari materiali poetici rappresentano il punto in cui l'opera di Levi si specchia in se stessa, si presentano come il nutrimento sotterraneo del rapporto di Levi col mondo: intrecciati a tutti i momenti dell'attività dello scrittore e del pittore, sono un legame necessario e imprescindibile con tutto il suo fare, con il suo stesso muoversi nel mondo. L'esercizio della lirica non vale per lui solo come un mettersi alla prova in un particolare genere letterario, ma rappresenta il nutrimento della sua esperienza intellettuale, col suo modo di rapportarsi alla parola, alla scrittura, al disegno, al colore. Durante il Convegno abbiamo avuto modo di seguire tutta una serie di agganci tra le poesie e i diversi momenti del fare di Levi. Abbiamo visto come le poesie non solo ci aiutino a capire meglio i più diversi aspetti della sua opera letteraria, pittorica e giornalistica, ma come certi momenti essenziali della sua opera sorgano come a specchio delle poesie, scaturiscano per così dire dal loro interno: come, insomma, la scrittura poetica, anche se soltanto abbozzata e non portata a uno stato risolutivo, abbia una sua forza generativa.

E questo vale non solo per il Levi "creatore" (pittore e scrittore), ma anche per il Levi intellettuale, politico,

antropologo, quello che riflette sulla realtà sociale (è la sua stessa coscienza globale del mondo, presente e passato, che viene per così dire intensamente nutrita dalla scrittura poetica). Quindi, l'interesse per l'edizione globale dei *Versi* va ben al di là di una funzione documentaria: non siamo davanti al momento marginale di un'attività che dà il meglio di sé altrove, si invece davanti al più profondo nutrimento di quella attività.

In questo momento conclusivo va allora un ringraziamento particolare a Silvana Ghiazza, per avere curato e diretto l'edizione di tutti questi *Versi* e per avere organizzato egregiamente questo Convegno.

E io devo ribadire la mia gratitudine a Gigliola De Donato per avermi portato qui. Come ho già detto, se non fosse stato per lei non mi sarei avvicinato così all'opera di Levi e non avrei insistito presso l'editore Donzelli perché si facesse carico della pubblicazione di quegli scritti sparsi: e insomma non sarei qui in questo momento.

E venire qui ad Aliano mi fa riconoscere più in profondità, nel vibrare stesso dell'aria che si respira, nell'evidenza visiva dei luoghi, quello che come lettore e come studioso avevo sempre pensato e cercato di capire e forse non avevo afferrato fino in fondo, e cioè come la letteratura di Levi sia veramente una letteratura che è voce vitale dell'esperienza, radicata nel rapporto vitale con le cose (e lo hanno sottolineato del resto anche molti interventi del Convegno).

Il rilievo dell'opera di Levi, di *Cristo si è fermato a Eboli* e di tante altre sue opere, ancora oggi, in un mondo tanto cambiato, si impone in questo ricordare anche a noi, a chi opera nell'ambito della letteratura, come non si dia autentica letteratura senza un fortissimo intreccio con l'esperienza vissuta: esperienza che, naturalmente, la letteratura media e trasforma in riflessione, interpretazione, visione del mondo e della realtà.

Carlo Levi ha saputo ascoltare il mondo, sentirne tutte le pieghe, mai rifugiandosi in astrazioni, ma partendo sempre da una quotidianità che dentro di sé sa sentire la persistenza e le tracce vive del passato. Sembra dirci che noi che viviamo, anche

se non ce ne accorgiamo, abbiamo dentro di noi l'eco vitale della gioia e del dolore di coloro che ci hanno preceduto. Ma non si devono dimenticare i tanti elementi da cui è scaturita questa sua capacità di ascoltare la realtà: l'esperienza del confino, qui, in questa terra; il particolare modo di vivere la condizione ebraica, in una chiave laica e moderna; la sua formazione nell'eclettico e ricchissimo ambiente culturale torinese del primo dopoguerra, in cui circolavano figure come Gramsci, Gobetti, Sapegno, Debenedetti, Casorati, Natalia Ginzburg, Lalla Romano ecc.

L'opera di Levi ci conserva, in tutta la sua dolorosa ricchezza, la memoria di un mondo contadino che ora non esiste più (quanto cambiata è Aliano e quanto cambiato è il mondo!), ma non ci offre soltanto un atto di *pietas* verso quel passato. C'è una vitale attualità di Levi, emersa dai vari contributi del Convegno, che è data proprio dal modo in cui egli sa dare ai linguaggi artistici la disponibilità a percepire la concretezza dell'esperienza, ad ascoltare il respiro del tempo e del mondo.

È ovvio che gli spunti di riflessione sull'intera opera leviana non si esauriscono con questo Convegno; anzi, a mio parere, tanti dati che qui sono stati toccati rappresentano il punto di partenza per ulteriori approfondimenti. Ricordo soltanto la questione del suo rapporto con il cinema; di quello con il mito classico; del suo confronto polemico con le avanguardie e con il nichilismo contemporaneo; del suo amore per Stendhal (la cui forte vitalità lo affascina). E ancora da toccare in termini nuovi sarà la ricostruzione del suo orizzonte politico e filosofico. Credo che nell'affrontare tutte queste e altre questioni sarà comunque imprescindibile l'uso del volume dei *Versi*.

AUTORI DEGLI INTERVENTI

BELTRAMI LUCA

Dottore di ricerca in Letterature e culture moderne - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Genova

BENISCELLI ALBERTO

Professore ordinario di Letteratura italiana - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Genova

CALBI MIMMO

Centro Carlo Levi di Matera

DELL'AQUILA GIULIA

Ricercatore di Letteratura italiana - Facoltà di Scienze della Formazione - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

DI CARNE CLAUDIA

Dottore di ricerca in Discipline linguistiche, filologiche e letterarie - Facoltà di Scienze della Formazione - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

DOTOLI GIOVANNI

Professore ordinario di Lingua e Letteratura francese - Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

FERRONI GIULIO

Professore ordinario di Letteratura italiana - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università La Sapienza di Roma

GALVAGNO ROSALBA

Professore associato di Teoria della Letteratura - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Catania

GHAZZA SILVANA

Professore associato di Letteratura italiana - Facoltà di Scienze della Formazione - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

GUARAGNELLA PASQUALE

Professore ordinario di Letteratura italiana - Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

LONGO NICOLA

Professore ordinario di Letteratura italiana - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università Tor Vergata di Roma

MANCINO ANTONGIULIO

Ricercatore di Cinema, Fotografia e Televisione - Facoltà di Scienze della Comunicazione - Università di Macerata

MARMO MARCELLA

Professore ordinario di Storia contemporanea - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università Federico II di Napoli

MININNI GIUSEPPE

Professore ordinario di Psicologia della Comunicazione - Facoltà di Scienze della Formazione - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

PAGLIARA MARIA

Professore ordinario di Letteratura italiana - Facoltà di Scienze della Formazione - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

PONTRANDOLFI ALFONSO

Presidente del Centro Carlo Levi di Matera

RAFFAELE GIANNA

Dottore di ricerca in Discipline linguistiche, filologiche e letterarie - Facoltà di Scienze della Formazione - Università degli Studi di Bari Aldo Moro

SACERDOTI GUIDO

Presidente della Fondazione Carlo Levi di Roma

SPERDUTO DONATO

Presidente dell'ASPI (Associazione svizzera dei professori di italiano) - Kantonsschule Sarnen (Svizzera)

VAN DEN BOSSCHE BART

Professore associato di Letteratura italiana - Facoltà di Lettere - Università di Leuven (Belgio)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

Quaderni di Ateneo

a cura del Settore Editoriale e Redazionale

*

1. *Inaugurazione Anno Accademico 2000-2001*
2. *Convegno di studi in memoria di Aldo Moro nel ventennale della sua scomparsa (Bari, 28 maggio 1998)*
3. *Inaugurazione Anno Accademico 2001-2002*
4. *Catalogo dei periodici per l'Antichità classica, il Cristianesimo antico e l'Alto Medioevo*
5. *Corridoio 8: integrazione, cooperazione e sviluppo*
6. *Inaugurazione Anno Accademico 2002-2003*
7. *Puglia: Luoghi Persone Memorie*
8. *Inaugurazione Anno Accademico 2003-2004*
9. *Giornata della cultura polacca (Bari, 19 novembre 2004)*
10. *La metafora tra letteratura e scienza (Bari, 1-2 dicembre 2005)*
11. *L'educatore oggi: tratti per un profilo di san Giovanni Bosco (Bari, 26 aprile 2006)*
12. *Omaggio all'artista Domenico Sangillo (Bari, 27 marzo 2006)*
13. *La Raccolta Migliaccio dell'Università di Bari. Per una storia delle associazioni delle arti e mestieri nel Regno di Napoli*

Finito di stampare nel mese di Aprile 2011
da PUBBLIGRAFICA di Giuseppe Labianca
Via Dante Alighieri, 296/A - Bari