

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture letterarie, filologiche, storiche**

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

**IL SACRO FLUIRE DELLE FORME.
PER UN'INTERPRETAZIONE CRITICA DELL'OPERA DI
CARLO LEVI**

**THE SACRED FLOWING OF FORMS. FOR A CRITICAL
INTERPRETATION OF CARLO LEVI'S WORK.**

Presentata da: dott. Riccardo Gasperina Geroni

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Luisa Avellini

Prof. Marco Antonio Bazzocchi

Esame finale anno 2016

Sommario

Introduzione	5
<i>Tavola delle abbreviazioni:.....</i>	15
1. Paura della libertà: il concetto di sacro e l'estetica dell'«avvenimento»	17
1.1 Agli albori della paura della libertà.....	18
1.1.1 Distopia e rivoluzione	31
1.1.2 Alfieri e la paura della libertà.....	37
1.2 La dialettica dell'avvenimento come principio di individuazione.....	42
1.2.1 Brevi precisazioni introduttive.....	42
1.2.2 Vico e il principio della «vera narratio».....	47
1.2.3 Il sacro: tra antropologia e psicanalisi.....	60
1.3 Sacrificio e rituale: la religione come schiavitù dell'individuo e della massa.....	75
1.3.1 La Storia sacra e la legge come «Geltung ohne Bedeutung»	86
1.3.2 Lo stato e la massa.....	98
1.4 Le muse della pittura.....	111
1.4.1 La «svolta» e <i>I ritratti</i>	116
1.4.2 La pittura ondosata del confino e <i>Paura della pittura</i>	129
2 Cristo si è fermato a Eboli: la Lucania paradigma della non- storia.....	137
2.1 L'opera e il ritratto	138
2.2 Proemio: la Lucania e l'Occidente.....	151
2.3 La medicina e la pittura: veicoli per un rispecchiamento	168
2.4 Costellazione Lucania	188
3 L'Orologio: la fine della Resistenza e l'inizio della vita.....	199
3.1 Roma: stagno della burocrazia.....	200
3.2 Il tempo e l'infanzia del mondo	213
3.3 Il sogno e il viaggio a Napoli.....	228
3.4 Tolstoj e l'epica della realtà.....	237
3.5 L'interpretazione del sogno: la sveglia della rinascita	245
3.6 Tempo spazializzato e spazio temporalizzato: <i>Roma fuggitiva</i>	259
4 Quaderno a cancelli: l'ultimo Levi.....	267
4.1 La cecità e la presunta «appendice segreta».....	268
4.2 La Futilità: da eroe birmano a feto.....	274
4.3 L'occhialino di Picasso	299
Bibliografia.....	309
Appendice delle immagini:	333
Ringraziamenti.....	343

Ai miei genitori, Anita ed Eugenio

Introduzione

Carlo Levi (1902-1975), pittore e poi letterato, attraversa la cultura del Novecento italiano attirando su di sé un ampio e alterno interesse di critica e di pubblico. Dopo la notorietà e la fama ottenute con la pubblicazione della sua prima opera in prosa, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), che lo consacra nell'olimpo degli scrittori del Novecento italiano, viene assai presto dimenticato dalla critica militante, soprattutto a causa della sua ostinata (fino a un certo punto) contrarietà al comunismo e a qualsiasi ideologia imbrigliasse nelle trame schematiche e rigide di una religione la fluidità e l'asistematicità della vita. La sua particolare attenzione verso il mondo degli umili e del cosiddetto «mondo popolare subalterno», per usare una definizione dell'antropologo Ernesto De Martino, e la sua propensione alla libertà, da cui sgorga il saggio filosofico *Paura della libertà* (1946), gli costano le simpatie degli intellettuali marxisti che, all'indomani della pubblicazione di una delle opere più importanti sul dopo-guerra italiano e sull'estinzione del Partito d'Azione, *L'Orologio* (1950), lo additano come uno scrittore di un'unica opera, versato per lo più a un decadentismo nostalgico e a una mitizzazione irrealistica del mondo popolare. Il giudizio della critica di allora e una certa tendenza alla ripetizione dei temi della sua prima fase artistica pregiudicano un più attento vaglio delle sue opere da parte degli studiosi, tant'è che la rivalutazione delle sue opere, in sede scientifica, avviene solo a partire dalla fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

Prima di passare a una breve rassegna bibliografica e alla sua contestuale relazione con il presente lavoro, è necessario sottolineare come l'impostazione generale della tesi segua un'idea precisa, condivisibile o meno, dell'intera produzione letteraria di Levi. Chi scrive, infatti, è persuaso del fatto che il miglior Levi si esaurisca nella tornata di anni che va dalle prime esperienze carcerarie (1934-1935) alla pubblicazione de *L'Orologio*, con la significativa eccezione del postumo *Quaderno a cancelli* (1979), scritto nel 1973 nel pieno di una crisi esistenziale frutto di un duplice distacco di retina. Non si vuole con ciò in alcun modo sostenere che le opere successive siano meno apprezzabili sotto il profilo estetico-letterario, ma che in esse non compaiano, rispetto alle opere precedenti,

segnali di profonda innovazione, di mutamento di segno o di radicale svecchiamento. Tutto Levi è racchiuso in quegli anni e, infatti, le opere successive possono essere considerate dei corollari di quanto in precedenza teorizzato e/o raccontato, con la significativa variante che narrano la storia, le tradizioni e i cambiamenti politici dei paesi che allora Levi via via visitava. Ne è conferma l'ultima sua opera che costituisce un bilancio della sua vita, imbevuto di un pervasivo senso di morte e di limite. In essa riecheggiano – seppur con alcune e importanti modifiche – i grandi temi della sua migliore produzione artistica che è racchiusa nell'arco cronologico già tracciato. Sembra essere così lo stesso autore a legittimare la prospettiva qui adottata, attraverso la quale si intende dimostrare come l'opera di Levi costituisca una delle esperienze più significative del Novecento italiano.

È del 1973 la prima importante monografia dedicata all'opera di Levi che porta la firma di Giovanni Falaschi. In *Carlo Levi*, pubblicato per La Nuova Italia, il critico propone una sistematica indagine sull'opera dell'autore torinese a partire dalla sua formazione gobettiana, di cui tuttavia riporta brevi e schematiche notizie. Il pregio di Falaschi e la continuità del suo lavoro rispetto alla presente tesi risiede nell'aver intravisto nelle prime tre opere leviane l'intento, pur collocato sullo sfondo buio della seconda guerra mondiale, di riscoprire nelle tenebre della paura e del sacro la scintilla di un risveglio, di una rinascita, di un possibile riscatto dell'umano nell'umano, da cui è dipesa l'etichetta di un pensiero intimamente umanistico. Questo è valido non solo per il saggio di *Paura della libertà*, in cui l'inferno della guerra è rischiarato dalle luci di una vichiana consapevolezza della forza rigenerante delle origini, ma anche per il *Cristo e L'Orologio*. Infatti, nel primo si assiste alla rinascita del protagonista nell'episodio del Pantano, mentre nel secondo nel momento in cui entra in contatto con la folla urbana di Napoli che ricorda la discesa biblica di Giona nella balena. A Falaschi, Gigliola De Donato, forse la più importante studiosa dell'opera dell'intellettuale torinese, rimprovera nella sua prima monografia leviana, datata 1974, l'incapacità di unificare, sotto il profilo dell'analisi, il livello saggistico e letterario. Per quanto le due componenti siano strettamente intrecciate nel tessuto delle opere di Levi, a tal punto che la critica si è trovata in imbarazzo

nel momento di dover definire con precisione la categoria narrativa di riferimento delle sue opere, è altresì corretto, dal punto di vista metodologico, distinguere – come si è cercato di fare in questo lavoro – la parte letteraria da quella politico-saggistica. Questo ha permesso di porre sullo sfondo l’annosa questione meridionale e le vicende storiche legate alla fine del Partito d’Azione, che gli interpreti leviani hanno già infinitamente discusso e finemente analizzato, per porre invece in primo piano gli aspetti più originali e meno noti ma che tuttavia parlano ancora oggi a noi lettori post-moderni. Ci si riferisce, in particolare, ma non solo, agli aspetti psicanalitici del pensiero di Levi su cui la critica non si è a sufficienza spesa.

Si deve sicuramente al *Saggio su Carlo Levi* di Gigliola De Donato, pubblicato per De Donato Editore, il più audace e criticamente fondato tentativo di dimostrare come il pensiero di Levi riprenda nelle proprie analisi numerosi elementi psicanalitici, in particolare dalla psicanalisi junghiana. Ne *Il problema psichico dell’uomo moderno* (1928), Jung affronta la crisi della società europea in seguito alla prima guerra mondiale e sottolinea come la catastrofe della guerra abbia portato all’evidenza dei più la pericolosità di una cieca fiducia nel progresso e nella ragione. Ciò avrebbe ingenerato negli uomini una spinta verso l’interiorità e, quindi, verso la dimensione irrazionale dell’individuo. Sulla dicotomia tra irrazionale e razionale, Levi costruisce il proprio pensiero dimostrando come il recupero della parte irrazionale e originaria dell’essere costituisca l’unico antidoto a favore di una piena e sana individualizzazione dell’uomo, individualizzazione che peraltro discende sempre dalle letture junghiane. Anche grazie alla conoscenza delle principali opere mitteleuropee dell’epoca, identificate per la prima volta dalla De Donato e poi riportate, senza ulteriori apporti, dalla critica successiva, l’autore torinese si colloca con il saggio *Paura della libertà* tra i maggiori interpreti italiani di quella che, a ragione, verrà definita la più tragica catastrofe della storia dell’umanità.

Il saggio della De Donato ha, dunque, il merito di aver identificato alcune delle più importanti fonti filosofico-psicanalitiche del pensiero leviano e di aver messo in luce – come si vedrà – gli assi portanti della poetica di Levi, che ancora oggi vengono ritenuti acquisizioni certe dalla critica più recente. La figura della

studiosa è un gigante della bibliografia leviana e a lei va sicuramente riconosciuto il merito di essere stata l'artefice dell'inizio di una più attenta rivalutazione, in sede critica, del pensiero e delle opere di Levi. Il titolo del quarto capitolo del presente lavoro, *L'ultimo Levi*, che richiama l'ultimo capitolo del saggio in questione, è un omaggio alla studiosa che ha permesso a chi scrive di approfondire i rapporti che intercorrono tra le opere di Levi e la psicanalisi junghiana. E ha fornito, inoltre, un solido punto di partenza da cui rivalutare l'intera opera dell'autore torinese.

I saggi di Falaschi, della De Donato e il seppur marginale lavoro di Miccinesi (*Invito alla lettura di Carlo Levi*, 1973), cui peraltro questa tesi poco deve, sembravano aver ampiamente soddisfatto la sete di riscoperta dell'opera di Levi che verrà, di lì a poco, a mancare. Nonostante la sua morte abbia suscitato numerosi ed entusiastici articoli di giornale, frutto anche del recupero storico-letterario di cui è stata fautrice soprattutto la De Donato, le opere di Levi e la postuma pubblicazione di *Quaderno a cancelli* non riscuotono particolare entusiasmo dalla critica, con l'eccezione di alcuni lavori poco significativi e comunque tutti editi entro la fine degli anni Settanta. Sotto un silenzio assordante (non si registra alcuna monografia) le opere di Levi attraversano gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, fino a una – seppur parziale – riabilitazione del romanzo *L'Orologio* nel canone letterario del Novecento italiano. Sempre grazie alla De Donato, curatrice del volume *L'orologio di Carlo Levi e la crisi della Repubblica* (Laicata, 1997), frutto di un importante convegno leviano, si riattiva l'interesse della critica verso il romanzo più politico dell'autore torinese, anche se la questione politica, e in particolare la nota distinzione tra Contadini e Luigini, resta il focus predominante della miscellanea. Lo stesso vale per il prezioso contributo di Leonardo Sacco, *L'orologio della Repubblica: Carlo Levi e il caso Italia* (Basilicata, 1999), che si può a tutt'oggi considerare, insieme ai lavori di David Ward, la più attenta disamina dei rapporti tra Levi e la politica italiana a cavallo della nascita della Repubblica. Questi importanti contributi sono stati, nel corso della presente tesi, attentamente vagliati e utilizzati in merito soprattutto agli aspetti legati agli eventi storici e biografici più che in relazione a vere e proprie analisi critico-letterario, peraltro assai ristrette. Una certa rilevanza ha, infine, la

seconda monografia di Gigliola De Donato, intitolata *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi* (Dedalo, 1998), in cui l'autrice ripercorre le tappe più significative dell'esperienza intellettuale leviana, dando ampio spazio a una solida analisi filologica del manoscritto del *Cristo*, custodito presso il Centro manoscritto dell'Università di Austin in Texas.

All'alba degli anni 2000 si assiste a un netto incremento degli studi scientifici relativi all'opera di Carlo Levi, soprattutto in virtù del lavoro e dell'impegno della De Donato, che con il sostegno di interpreti di discipline differenti (vista l'interdisciplinarietà dei lavori leviani) dà alle stampe per Donzelli Editore un'impressionante mole di scritti editi e inediti, conservati presso i fondi archivistici dedicati all'autore torinese. Le nuove acquisizioni, frutto della vendita di numerosi documenti da parte dell'erede, Raffaella Acetoso, hanno permesso alla critica di indagare l'opera di Levi alla luce di un materiale, fino ad allora, quasi completamente sconosciuto. La rivoluzione attuata dalle pubblicazioni della Donzelli Editore si è ripercossa sulla critica successiva che ha avuto così modo di ricostruire nella sua quasi totale interezza il percorso intellettuale di Levi.

Gli ultimi sedici anni di lavoro scientifico hanno visto come protagonista una nuova generazione di critici che ha saputo ricollocare l'opera di Levi in virtù di innovativi approcci metodologici. Ci si riferisce, in particolare, alle monografie di Michel Aourimi, di Chiara Bauzulli, di Sergio d'Amaro, di Giovanna Faleschini Lerner, di Rosalba Galvagno, di Silvana Ghiazza, di Maria Antonietta Grignani, di Donato Sperduto, di Dario Stazzone, di David Ward e di Vanna Zaccaro, con i quali la presente tesi entra in profonda discussione critica, talvolta dissentendo, talaltra seguendo i percorsi già tracciati. Su tutte, oltre all'ottima biografia leviana firmata da De Donato e D'Amaro (Baldini Castoldi Dalai, 2001), giova ricordare *Carlo Levi's Visual Poetics* di Faleschini Lerner (Palgrave, 2012) e *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità* di Dario Stazzone (Papiro, 2012), in cui i due critici mostrano la forte componente visiva della scrittura di Levi: la Faleschini, introducendo il concetto di scrittura visuale, sostanziata da un uso sapiente dell'*ekphrasis* che la studiosa con attenzione rintraccia a più riprese nei lavori di Levi; Stazzone, invece, recuperando il testo centrale nella poetica leviana de *I ritratti*, in cui l'intellettuale torinese sottolinea la presenza di un'istanza arcaico-

materna all'interno della propria opera. A essi va aggiunta l'importante monografia *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà* (Olschki, 2004) di Rosalba Galvagno, peraltro curatrice di uno dei volumi editi da Donzelli Editore. Oltre a una attenta disamina dei luoghi in cui compare la figura di Narciso, nucleo germinale del sistema mitopoietico dell'intellettuale torinese, la Galvagno si addentra in un (forse a tratti troppo ardito) percorso psicanalitico di taglio lacaniano attraverso il quale ricostruisce la genesi e i motivi di fondo dell'intera produzione intellettuale di Levi, tralasciando talora gli aspetti invece eminentemente junghiani che si incontrano ripetutamente nella sua opera. Infine, un debito sostanziale è stato contratto nei confronti di David Ward, autore di *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà* (La Nuova Italia, 2002), in cui lo storico americano si concentra sugli aspetti politico-sociali dell'intero percorso, che sarebbe stato impossibile (dato la prospettiva del presente lavoro) ricostruire nella loro interezza.

Sebbene lo stato dell'arte appena delineato evidenzi come l'ultima produzione critica abbia colmato alcuni vuoti e così permesso una nuova interpretazione delle opere di Levi (soprattutto in virtù di una rinnovata interdisciplinarietà), permangono molte zone di ombra che il presente lavoro si è prefissato di indagare. Per quanto la critica si sia spesa intorno alla prima opera di Levi il saggio teorico di *Paura della libertà*, spesso si è riportato, senza ulteriori approfondimenti, quanto già elaborato dalla De Donato nelle sue opere critiche. Il primo capitolo di questo lavoro, pur riconoscendo alla studiosa un ruolo primario, si muove con una certa sistematicità e un'ampia documentazione teorica verso una rivalutazione critica del concetto di sacro e di religioso. Infatti, attraverso un approccio antropologico e psicanalitico (in particolare junghiano) verranno sciolte numerose ellissi concettuali, interne al saggio e dovute soprattutto all'intemperie culturale dell'epoca. Non potendo parlare esplicitamente del nazifascismo, l'autore compie una riflessione generale sul rapporto intercorrente tra l'individuo, il sacro e il potere. Le analisi mostreranno una profonda consonanza delle riflessioni di Levi con il principio di «individuazione» di Jung e con quanto andava postulando, negli anni Trenta, la scuola del Collegio di Sociologia di Parigi. Si tratterà, dunque, di intessere un dialogo tra l'opera dell'intellettuale torinese con le punte

più avanzate del pensiero europeo in ambito socio-antropologico, cui sarà necessario aggiungere la profonda conoscenza, da parte dell'autore, della principale opera filosofica di Giambattista Vico. Infatti, *Paura della libertà* contrae nei confronti dei *Principi della Scienza nuova* un debito altissimo: non solo l'autore supera la temporalità di stampo idealista grazie alla teoria dei corsi e ricorsi storici di Vico, ma mostra le dinamiche interne all'individuo e alla società, atte alla formazione delle idolatrie religiose e dei totalitarismi, in virtù di numerose osservazioni vichiane, che qui per la prima volta (dopo il nutrito saggio del critico Andrea Battistini) si cerca di sistematizzare. Da Vico, Levi desume una lezione fondamentale che è stata ampiamente rivalutata, in sede critica, grazie alle acute riflessioni del filosofo Roberto Esposito. Egli intravede all'interno del pensiero italiano e in particolare in Vico la «potenza delle origini», cioè una forza immanente allo sviluppo storico che all'improvviso sconquassa le vecchie strutture politico-culturali e apporta al divenire un nuovo motivo d'essere.

Al pensiero di Esposito, questo lavoro è doppiamente debitore: non solo per le sue riflessioni sull'opera di Vico, ma anche per le numerose analisi svolte sull'ambiente surrealista francese (su tutti Georges Bataille e Roger Caillois). Le opere di quest'ultimi, infatti, tutte edite negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della seconda guerra mondiale, esemplificano (insieme con le riflessioni di Jung) la bipartizione leviana dell'individuo: all'uomo che permane nello stato d'afasia dell'insetto, l'intellettuale torinese oppone l'individuo privo di passioni, che ha abdicato alla propria natura relazionale e comunitaria a favore di una parcellizzazione atomistica rivolta all'utile e al benessere individuale. Identificando, dunque, le cause della malattia europea della crisi in una forma di narcisismo esasperato, Levi riscopre sulle orme dei sociologi francesi la necessità di ricreare un «sacro attivo» all'interno di una comunità, non più unita dall'interesse capitalistico, ma dalla comune natura ancestrale. La teoria di Levi disvela, così, il proprio carattere relazionale, principio costitutivo e motore di tutte le opere successive, e rivela al contempo come la libertà (pur sempre legata, nel suo fondo, alle teorizzazioni dell'amico e maestro Piero Gobetti) sia possibile raggiungerla solo attraverso il recupero della componente sacra e ancestrale di ciascun uomo. Nel polo dialettico dell'«avvenimento», l'atto creatore viene così

inteso come la strada di rifondazione della storia. La *poiesis*, per Levi, non è più il frutto dell'opera di un genio romantico, ma il precipitato umano e collettivo di un incontro, dell'incontro cioè del sé con l'alterità. Infatti, l'ultima parte del primo capitolo è interamente dedicata al modo in cui l'intellettuale torinese intende il momento estetico. Esso non è più interpretato secondo la poetica decadente, ma è pervaso da un senso di responsabilità etica, perché l'arte è l'unico veicolo (accessibile a tutti gli individui) di liberazione dalle forme religiose e idolatriche dello stato nazi-fascista. Nell'atto estetico, dunque, sopravvive quella forza sorgiva e originaria che permette di intendere l'arte come un fenomeno rivoluzionario di portata non solo estetica ma soprattutto etico-politica. Sin dai primi passi nel campo dell'arte, allorché si unisce ai Sei di Torino sotto la guida e gli insegnamenti del critico Lionello Venturi, Levi è retrivo a qualsiasi tipo di collaborazione con il regime: anche le sue scelte in campo estetico riflettono una forma di contrapposizione con le politiche culturali allora vigenti. In particolare, egli si dedica a lungo alla forma pittorica del ritratto che, secondo l'estetica fascista, rappresentava un genere minore. Non a caso, chiuso nelle prigioni del regime, l'intellettuale torinese abbozza una teoria, chiamata *I ritratti* e completata solo nella seconda metà degli anni Sessanta, in cui a fondamento di ciascun atto creativo è collocata la relazione tra il se stesso e l'alterità raffigurata.

Sulla base di queste convinzioni estetiche, Levi incontra la Lucania e descrive il mondo contadino da una precisa angolazione mitizzante che investe l'arida terra del paese di Gagliano, rendendolo il luogo, *par excellence*, di rifondazione della storia. Nella mente dell'autore, la Lucania intoccata dal Cristianesimo preserva nella propria natura originaria e materna una verginità culturale, capace di restituire, come un germoglio sotto la superficie della terra, nuove energie alla civiltà occidentale, chiusa in un alienante e marcescente narcisismo solipsistico. I valori della comunità dei contadini lucani si oppongono, infatti, per la loro attenzione all'alterità alla cultura fascista di quegli anni. Secondo un'ottica antropologica e attraverso l'ausilio della filosofia di Walter Benjamin, il secondo capitolo si prefigge di dimostrare, innanzitutto, come la Lucania sia in realtà frutto di una proiezione mitopoietica dello stesso autore; e, in secondo luogo, come la figura del narratore, che interagisce nei confronti dell'alterità lucana attraverso la

pittura e la medicina, sia costruita sul modello dei cantori dell'epica antica che oralmente riportavano, da paesi lontani, le storie di un mondo sconosciuto. Non disgiunto da una certa carica di messianesimo, il protagonista e narratore (don Carlo) raccoglie sul suolo lucano numerosi racconti della tradizione e si investe del ruolo di mediatore (non lontano, hanno rilevato più critici, dai tentativi degli antropologi) tra il mondo inesplorato della Lucania e l'Italia post-fascista. Il ruolo del *Cristo* nella società odierna lo si può intendere solo se privato dell'annosa questione meridionale che ha precluso una corretta interpretazione del romanzo in chiave nazionale ed europea. Il centro più fertile del *Cristo*, oggi, non è la descrizione sorpassata della Lucania o della pervasività della malaria, ma un modo di intendere la cultura e l'arte che supera i confini provincialistici della questione meridionale e si inserisce nell'alveo di una lunga tradizione culturale di opposizione alla società capitalista e atomistica dell'uomo moderno.

Questa componente rivoluzionaria si travasa nelle pagine dell'*Orologio* che rappresenta il canto del cigno dei valori della Resistenza italiana. In essa, infatti, Levi scorge un grande movimento popolare capace di attivare le energie migliori della popolazione italiana, al fine di contrastare un mondo fatto di idoli e adorazioni religiose. Il secondo romanzo di Levi non solo si occupa della sconfitta del governo di Ferruccio Parri a favore della Democrazia cristiana e della restaurazione delle istituzioni politiche prefasciste, voluta in particolar modo dal Partito liberale, al cui capo vi è Benedetto Croce, ma è anche un inno nei confronti della libertà che sprigiona dalla forza del popolo. Popolo che viene ritratto con grande abilità sia nelle strade della capitale che per il budello napoletano. Più che all'aspetto politico, questa tesi si è rivolta alle profonde implicazioni psicanalitiche che riguardano il testo. Il sogno iniziale e, in generale, la parte introduttiva dell'opera sono stati stranamente tralasciati dalla critica più recente. In realtà, nelle prime pagine del romanzo e nel sogno del protagonista, preludio alla rottura dell'orologio intorno al quale ruota l'intera vicenda, si disvela una delle principali chiavi interpretative dell'opera. Grazie alla psicanalisi di Jung, alle opere di Bergson e del filosofo Alain, la presente tesi cerca di fornire una sistematica interpretazione della parte più oscura del romanzo. I risultati, in parte in linea con la tradizione critica più recente, evidenziano come il sogno iniziale

del protagonista costituisca il centro sia della critica alla politica post-bellica che della volontà dell'autore di allontanarsi dall'agone politico per dedicarsi interamente all'arte. *L'Orologio*, da questa precisa angolazione, diviene così l'opera del disincanto e del rammarico per l'incapacità da parte della politica italiana di fare tesoro dell'esperienza fascista. E mostra, altresì, l'esperienza biografica dello stesso Levi che dinnanzi alla caduta dei valori della Resistenza si ritira in un lungo periodo di astensione dalla politica.

A chiudere la triade dei capolavori della prima fase dell'opera leviana è il postumo *Quaderno a cancelli*. Nell'opera, nata dalla cecità provvisoria dell'autore, Levi recupera la dimensione del sogno e della memoria, ripercorrendo le tappe più significative della propria esistenza. Descrivendosi come un guerriero birmano ferito sulla contro-scarpa di un fossato, il protagonista desidera ricostituire l'unità perduta con la madre per mezzo di un cammino che trasforma l'eroe iniziale in un combattente vietcong immerso nelle acque amniotiche del ventre materno. L'ultima opera leviana si spinge, dunque, come non mai dentro le radici di quella forza primigenia identificata con il sacro, riscoperta in Lucania e poi identificata con il polo della madre. Nella madre e per la madre si chiude così il lungo cammino artistico di Levi che, alle soglie della morte, si spegne in quel tutto indifferenziato da cui aveva tratto origine la sua opera; in quel caos primordiale in cui egli aveva intravisto l'unica forma potenziale di rigenerazione della storia e dei rapporti individuali.

Tavola delle abbreviazioni:

- CSFE: *Cristo si è fermato a Eboli* (Einaudi, 2015)
OR: *L'Orologio* (Einaudi, 2015)
PL: *Paura della libertà* (*Scritti politici*, Einaudi, 2001)
QC: *Quaderno a cancelli* (Einaudi, 1979)
SN: *Principi di scienza nuova* (Mondadori, 2011)

– Capitolo primo –

**1. *Paura della libertà: il concetto di sacro e
l'estetica dell'«avvenimento»***

1.1 Agli albori della paura della libertà

Delle prime testimonianze letterarie di Carlo Levi (appena diciassettenne) sopravvive una breve poesia intitolata *Mattina d'inverno* e datata 5 febbraio 1919, in cui l'autore riflette sulla mancanza di aspettative positive per il futuro. Questo documento può essere inquadrato nel clima italiano del primo dopoguerra in cui la delegittimazione della politica e l'indebolimento dei partiti liberali, a causa del malcostume e di una gestione moralmente dubbia, consentono l'affermarsi di uno scollamento tra la politica e la realtà del paese su cui si innesta la violenza organizzata. «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...»¹. Dinnanzi alle profonde trasformazioni e alla crisi socio-politico-culturale da cui è investita un'intera generazione di giovani (identificati qui dal pronome «noi»), lo sguardo acerbo del poeta tradisce l'incapacità di comprendere, nella nebbia di un mattino d'inverno, «ciò che vi è di eterno» nella vita dell'uomo². Come ha posto in luce la critica Gigliola De Donato, «le migliori energie dell'intelligenza borghese» si sono consumate, nel periodo tra la fine del secolo e l'avvento del fascismo, nel tentativo di rinnovare e salvaguardare la nazione italiana, ammettendo così implicitamente «il fallimento di quelle speranze e l'illusorietà di quella fiduciosa attesa nel futuro»³.

In questo clima di sospesa libertà che ricorda le pagine del *Castello* (1924) di Kafka, il giovane Levi si diploma presso il Liceo classico Alfieri di Torino e intraprende una brillante e tempestiva carriera presso la Facoltà di medicina, in cui svolgerà fino al 1928 il ruolo di assistente⁴. Nel frattempo inizia a dare i primi frutti la passione, ereditata dal padre, per la pittura, principale attività della sua vita futura, che prende corpo ufficialmente con l'esposizione del dipinto *Ritratto*

¹ C. Levi, *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip Edizioni 2009, p. 75.

² Il senso di perdita del soggetto è accompagnato dall'esigenza, che risale sin dagli anni del liceo, di un attivismo e di un impegno morale speso in prima persona, come attestato anche dalle stesse dichiarazioni di Levi del 1953, in cui ricorda l'influenza del vociano Carlo Stuparich nel libro *Cose e ombre di uno*. Per un approfondimento sulla biografia leviana e, in particolare, su questo aspetto specifico a G. De Donato e S. D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2001, p. 25.

³ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, Bari, De Donato 1974, p. 18.

⁴ *Ivi*, p. 26.

⁵ Nel luglio del 1924, Levi si laurea in medicina presentando una tesi sullo shock emoclastico. Il professore di Clinica medica, Ferdinando Micheli, lo accoglie nel suo gruppo di ricerca in qualità di assistente.

*del padre*⁵ [Fig. 1] alla Quadriennale di Torino del 1923. Dai dati della biografia emerge che Levi, figlio di Annetta Treves e di Ercole [Fig. 2], cresce all'interno di una laica famiglia ebrea «“socialista e zimmerwaldiana”, [che] lo aveva educato ad opporsi ad ogni forma di potere, ad ogni forma di menzogna e di apparenza, puntando invece dritto alla sostanza e tendendo costantemente alla libertà»⁶. Tra tutti i componenti della famiglia, Levi è molto legato agli insegnamenti dello zio, Claudio Treves⁷, socialista e leader del partito turatiano, che nel giorno della sua nascita invia alla famiglia una cartolina raffigurante Giuseppe Mazzini, che sarà poi incorniciata e appesa, come «augurio di impegno politico e civile»⁸, sopra il letto del nipote⁹. Grazie alle lunghe conversazioni intrattenute con lo zio e ai personaggi che frequentano la sua casa, Levi viene a conoscenza dei fatti salienti del primo Novecento, rivivendoli per mezzo dell'esperienza di uno dei suoi maggiori protagonisti. Nel necrologio dedicato allo zio, morto nel 1933 a Parigi, e dato alle stampe per i «Quaderni di Giustizia e Libertà», Levi annota: «Nulla in lui del tiranno, o del servo. Né comandare, obbedire, ma, invece, assumere su di sé, con coraggio e pazienza, le prove e le responsabilità. Per chi pone così alto il proprio limite, e in sé solo trova la propria misura, non il successo è trionfo, ma il sacrificio volontario. Per questa morale superba il fascismo non potrà mai vincere»¹⁰. Dall'alta e statuaria immagine dello zio, egli apprende l'impegno e la dedizione per la politica e l'azione concreta. «Fu in questo contesto – scrive il

⁵ Il primo quadro di Levi viene elogiato da P. Gobetti sulle pagine di critica dell'«Ordine Nuovo», rivista fondata e diretta da Antonio Gramsci. Così Levi ricorda le parole dell'amico: «Fu Gobetti a scrivere e (faceva la critica d'arte dell'*Ordine Nuovo*) le prime parole pubblicate sul mio primo quadro: ricordo che parlò allora di “aridità”, che nella sua terminologia di quegli anni, significava forse il massimo punto di arrivo, (o di partenza): la posizione morale di fronte al mondo degli interessi e dei sentimenti: la libertà». In C. Levi, *Gli anni di Energie Nove*, in «Il Contemporaneo», n. 7 (18 febbraio 1956), p. 3. Ora si trova in C. Levi, *Ricordo di Piero Gobetti*, in *Id.*, *Le tracce della memoria*, a cura di M. Pagliara, Roma, Donzelli 2002, p. 75. In un intervento successivo, l'autore esplicita come il termine «aridità» indicasse, per Gobetti, «intensità drammatica e liberazione dei complessi sentimentali». C. Levi, *La prima impressione del successo*, in «Rotosei», 28 febbraio 1958. Ora in *Id.*, *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*, a cura di L. M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Roma, Donzelli 2003, pp. 77-78.

⁶ G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, cit., pp. 22-23.

⁷ Per l'importanza della figura di Treves nella biografia di Levi si vedano: C. Levi, *In morte di Claudio Treves*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 7 (1933), pp. 1-4, ora in *Id.*, *Scritti politici*, a cura di D. Bidussa, Torino, Einaudi 2001, pp. 81-84; e il toccante ricordo della sua morte in C. Levi, *I Morti di Giugno*, in *Id.*, *Le tracce della memoria*, cit., pp. 77-79.

Per gli scritti politici di Treves s.v. C. Treves, *Scritti e discorsi 1897-1933*, a cura di A. G. Casanova, Milano, Guanda 1983. Per un'analisi del suo pensiero cfr. A. Casali, *Claudio Treves: dalla giovinezza torinese alla guerra di Libia*, Milano, F. Angeli 1989.

⁸ Sono le parole del fratello, Riccardo Levi, che rievoca l'episodio all'interno delle sue memorie. Cfr. R. Levi, *Ricordi politici di un ingegnere*, Milano, Vangelista 1981, p. 8.

⁹ Cfr. G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., p. 23.

¹⁰ C. Levi, *Scritti politici*, cit., pp. 82-83.

critico David Ward – che Levi iniziò ad apprezzare e capire l'importanza fondamentale dell'autonomia e della libertà, le due idee guida di tutto il suo pensiero politico e le basi su cui, più tardi, avrebbe poggiato il suo antifascismo»¹¹.

Alle immature idee di autonomia e libertà dà «forma e sostanza»¹² l'incontro con il giovane intellettuale Piero Gobetti. Nel novembre del 1918, leggendo il primo numero delle «Energie Nove»¹³ (rivista politico-letteraria di stampo crociano che ottiene l'interesse anche di Antonio Gramsci), avverte una singolare sintonia di interessi e di concetti: «Mi pareva – scrive Levi – di trovarci, espresso in parole esplicite, rivelato, diventato comunicabile e chiaro, tutto il vago ineffabile che era in me, tutta la energia indeterminata, e così nuova che non sapeva neanche di esistere, tutta la potenza diffusa e inconsapevole»¹⁴. Spinto dal bisogno di entrare in relazione con quelle nuove idee, contatta Gobetti e dall'incontro¹⁵ dei due giovani nasce una proficua collaborazione che si consumerà in pochi anni a causa della prematura morte dell'amico, avvenuta nel febbraio del 1926. In una lettera di poco successiva a Natalino Sapegno, a cui è legato da un duraturo sodalizio, egli rimpiange Gobetti appena scomparso e ricorda che in lui «splendeva insieme e sempre quella superiorità, oltreché, d'ingegno, di coscienza, che ne faceva un giudice necessario. È per questo che oggi si sente grave la solitudine, e l'anima debole comprende che cosa sia religione»¹⁶.

Il primo apprendistato di Levi, sotto la guida gobettiana, si situa all'interno dell'esperienza de «La Rivoluzione liberale»¹⁷, seconda rivista fondata da Gobetti,

¹¹ D. Ward, *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, Milano, La Nuova Italia 2002, p. 5.

¹² Ibidem.

¹³ Quasi l'intera produzione degli scritti di Gobetti è stata raccolta in tre volumi. Cfr. P. Gobetti, *Opere complete di Piero Gobetti*, a cura di P. Spriano, 3 voll., Torino, Einaudi 1969 e 1974.

¹⁴ C. Levi, *Ricordo di Piero Gobetti*, cit., p. 71.

¹⁵ Il primo incontro con Gobetti è sempre descritto da Levi in: *ivi*, pp. 71-72. Riportato anche da D. Ward, *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, cit., p. 5.

¹⁶ Lettera di Levi a N. Sapegno del 27 febbraio del 1926, cfr. *L'unità e l'impegno di una generazione* [II], in «Basilicata», febbraio 1986, n. 2, p. 19.

¹⁷ La prima rivista fondata da Gobetti è «Energie Nove» che rimane in vita dal 1918 al 1920. La seconda, intitolata «La Rivoluzione Liberale», viene pubblicata dal 12 febbraio 1922 al primo novembre 1925. La terza e ultima rivista, invece, è il «Baretti» che sopravvive dal dicembre 1924 fino al 1928, nonostante la morte del fondatore nel 1926. Tutte le riviste sono consultabili grazie al Centro studi Piero Gobetti sul sito internet del medesimo. Cfr. <http://www.centrogobetti.it/biblioteca/emeroteca.html> (consultato il 17/02/2016). Le riviste si possono reperire anche in copia anastatica con tre eccellenti introduzioni. Cfr. N. Bobbio, *Prefazione a «Energie Nove»*, ristampa anastatica, Torino, La Bottega D'Erasmus 1976; *Id.*, *Presentazione a «La Rivoluzione Liberale»*, ristampa anastatica, Torino, La Bottega D'Erasmus

che raccoglie intorno a sé tutti quegli intellettuali italiani antifascisti che avvertono lo stringente bisogno di una radicale rivisitazione dell'impianto politico e anche filosofico dell'Italia post-bellica, in virtù di un recupero e una rifondazione dell'eredità liberale. I grandi maestri di questa corrente che i giovani collaboratori della rivista e lo stesso Gobetti ammirano sono, tra gli altri, Croce, Luigi Einaudi e Salvemini¹⁸. Notevole è inoltre l'influenza di Giuseppe Prezzolini e della rivista «La Voce», di cui questi giovani raccolgono idealmente il testimone, soprattutto in riferimento alla concezione dell'intellettuale come «educatore di élites»¹⁹. A differenza tuttavia di Prezzolini, Gobetti – ed è questa l'origine della nota *querelle*²⁰ tra i due – non crede in un intellettuale «apota»²¹, che rifugga dalla vita politica, ma in un uomo che coniughi il pensiero all'azione. «Di fronte a un fascismo – scrive Gobetti – che, con l'abolizione della libertà di voto e di stampa, volesse soffocare i germi della nostra azione, formeremo bene, non la Congregazione degli Apoti, ma la compagnia della morte»²².

Levi, ispirato dagli ideali del pensiero liberale²³ che ha avuto una non secondaria importanza nel panorama politico-culturale del Novecento italiano, pubblica²⁴ pochi e saltuari articoli – in tutto sei²⁵ – su «La Rivoluzione Liberale»,

1967; e M. Fubini, *Presentazione a «Il Baretto»*, ristampa anastatica, Torino, La Bottega D'Erasmo 1977.

¹⁸ È lo stesso Levi a indicare i tre autori come pietre miliari del pensiero di Gobetti, specificando che «nel primo [Croce] ritrovava la teoria della libertà, e quella caratteristica di totalità che era sentita come necessaria: maestro e iniziatore non di Gobetti soltanto ma di tutti i giovani italiani. Nel secondo [Einaudi] l'asciutto, quasi fanatica difesa della libertà nel mondo economico; nel terzo [Salvemini], e nel gruppo della *Unità* che a lui faceva capo, l'antidogmatismo, la ricerca puritana della verità nel “problema”». In C. Levi, *Piero Gobetti e la «Rivoluzione liberale»*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 7 (1933). Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., pp. 89-90.

¹⁹ A. d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi 2000, p. 70.

²⁰ Cfr. A. d'Orsi, Il modello vociano. Esperienze culturali nella Torino degli anni Venti, in Aa. Vv., *La Voce e l'Europa. Il movimento fiorentino de La Voce: dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, a cura di D. Rüesch e B. Somalvico, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria 1995, pp. 435.

²¹ Cfr. G. Prezzolini, *Società degli Apoti*, in «La Rivoluzione Liberale», I, n. 28 (28 settembre 1922). Ora la polemica è disponibile, a cura di D. Bidussa, al seguente link (in rete): <http://www.centrogobetti.it/PDF/Rassegna%20stampa%20Gobetti/2008/disprezzo.pdf> (consultato il 17/03/2016).

²² P. Gobetti, *Per una società degli apoti*, in «La Rivoluzione Liberale», I, n. 31 (25 ottobre 1922), p. 114. Ora contenuto in P. Gobetti, *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi 1997, p. 415. Citato da A. d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., p. 71.

²³ Sul pensiero del liberalismo italiano fino alla nascita del Partito d'Azione, cfr. A. Jannazzo, *Il liberalismo italiano del Novecento. Da Giolitti a Malagodi*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2003.

²⁴ Tra gli articolisti più impegnati, oltre allo stesso Gobetti, ci sono G. Ansaldo, M. Fubini, M. Lamberti, A. Monti, U. Morra e N. Sapegno.

²⁵ Gli articoli attribuibili a Levi, con certezza, e pubblicati su «La Rivoluzione Liberale» sono in tutto sei: oltre a quelli citati nel testo su *Antonio Salandra* (1922) e *I torinesi di Carlo Felice* (1924), si ricordano *Pensiero fascista*, II, n. 10, (17 aprile 1923), *Il congresso dei popolari*, II, n. 11 (24 aprile 1923), *Il cappono ripieno*, III, n. 9 (26 febbraio 1924), *L'impresario, l'asino e la*

spesso su impulso dello stesso fondatore. Il suo non è ancora un pensiero maturo e autonomo: infatti è senz'altro corretto quanto asserito dalla De Donato che non riscontra, dal punto di vista dell'ideologia politica, negli scritti di Levi «alcun carattere di originalità»²⁶. Per questo non si può parlare di una innovatività delle posizioni politiche di Levi, la cui essenza è quasi interamente riconducibile al pensiero di Gobetti. Assume invece rilevanza mostrare come il pensiero del maestro venga rielaborato e riflesso nelle opere successive, in particolare in *Paura della libertà*, e come la veste di intellettuale che Levi si ritaglia si ponga in relazione al procedere della crisi. La caratteristica predominante della sua formazione intellettuale e i momenti più felici della sua produzione vanno in parallelo al concetto di crisi da intendersi sia nella triplice e interdipendente accezione di crisi personale, politica e culturale, sia nel senso della medicina ippocratica, cioè di crisi come improvvisa modifica del decorso di una malattia che può condurre a un esito favorevole o nefasto per il paziente²⁷. Le opere più importanti della produzione artistica di Levi – come si vedrà nel corso della trattazione – si nutrono infatti di essa, vi sono incentrate e ne traggono impulso e vitalità. La risposta a essa impone all'intellettuale un'assidua forma di impegno, speso attivamente in prima linea per la salvaguardia dei valori fondativi della dignità umana. Asserendo che la sua generazione è giunta alla politica «quasi a malincuore per il dovere dei tempi»²⁸, Levi dà risalto alla necessità storica e civile dell'impegno, di una forma di partecipazione che, lontana dagli estetismi d'annunziani e da una certa cultura primo novecentesca, agisca nella concretezza della situazione politica. «Nasceva – commenta la De Donato – una classe di intellettuali con una concezione integrale del vivere, armati di un forte impulso all'azione, sostenuti dalla ribadita fiducia nel ruolo attivo degli uomini, disposti ad operare con fermezza nel tessuto malato della nazione»²⁹.

Il problema essenziale che Gobetti e i giovani della sua cerchia sono costretti ad affrontare risiede nella crisi della vecchia classe politica italiana, affidata alle forme e ai mezzi del giolittismo e del liberalismo italiano incapaci di arginare l'ascesa del partito fascista e quindi di formulare ipotesi innovative e dinamiche

scimmia, III, n. 41 (4 novembre 1924). I testi sono ora pubblicati negli *Scritti politici* di Levi curati da D. Bidussa.

²⁶ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 25.

²⁷ Cfr. U. Galimberti, *Crisi*, in *Id.*, *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet 2006, p. 243.

²⁸ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. 81.

²⁹ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 28.

nei confronti delle nuove sfide che il presente offre. «Come ridare – commenta Ward – energia a un liberalismo imborghesito e in stato di crisi; come restituire a un’ideologia ormai priva di ideali la visione di una società futura»³⁰. I concetti di libertà e di autonomia, legati all’esigenza di una rivoluzione liberale, che svelli l’Italia da una pressante centralizzazione e burocratizzazione del potere, costituiscono i capisaldi di questa cerchia di intellettuali. Secondo la Bauzulli, nel riferirsi alla libertà e all’autonomia Levi richiama nei propri scritti il pensiero kantiano³¹ e i valori della Rivoluzione francese. Dalla *Critica della ragion pratica*³² e da *Che cos’è l’Illuminismo*³³, Levi «riprende l’idea della libertà come imperativo categorico universale e assoluto, ovvero, comune a tutti gli uomini e interno a ogni singola individualità. La libertà si traduce in autonomia individuale, cioè, nella capacità di autolegislazione rispetto ai condizionamenti esterni»³⁴. Solo attraverso l’autonomia del singolo dinnanzi alla realtà politico-sociale si può avvalorare l’idea crociana della «religione della libertà»³⁵ che non può restare su un piano astratto ma deve essere portata a livello dell’azione dei singoli e delle masse³⁶. Di qui, infatti, il richiamo di Levi ai valori della Rivoluzione, sostenendo nell’articolo su *Piero Gobetti e la «Rivoluzione liberale»* che «la battaglia non si vince con la tattica dei compromessi ma con un’impostazione rigorosamente intransigente, lavorando per il futuro, creando di fatto in noi quello stato di libertà che dovrà un giorno realizzarsi: i nuovi illuministi del nuovo ‘89»³⁷.

³⁰ D. Ward, *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, cit., p. 10.

³¹ Lo stesso Levi ha più volte ricordato le letture di Kant insieme alla cerchia di amici di Gobetti. Cfr. C. Levi, *Ricordo di Gobetti*, cit., p. 73.

³² I. Kant, *Critica alla ragion pratica*, tr. di F. Capra, Bari, Laterza 2006.

³³ *Id.*, *Che cos’è l’illuminismo. Riflessione filosofia e pratica politica*, a cura di N. Merker, Roma, Editori Riuniti 2006.

³⁴ C. Bauzulli, *Carlo Levi filosofo. Evoluzione del pensiero leviano dagli anni Venti agli anni Quaranta*, a cura di A. Comincini e A. Bernardi, Roma, Aracne 2014, p. 56.

³⁵ Sul concetto di religione della libertà cfr. B. Croce, *Storia di Europa nel secolo decimonono* (1932), Milano, Adelphi 1991.

³⁶ A questo proposito la Bauzulli richiama un aneddoto significativo che esemplifica con semplicità e chiarezza la distanza tra il pensiero di Croce e quello di Gobetti. «Eugenio Lecaldano ha riportato una conversazione informale che sarebbe avvenuta, nei primi anni Venti, tra Croce e Gobetti. Il primo affermava che la libertà è il “pane dello Spirito” mentre il secondo ribatteva che la libertà è il “pane col prosciutto”. La risposta dell’intellettuale torinese intendeva polemizzare con l’impostazione liberale idealistica che limita il discorso sulla libertà alla pura speculazione filosofica, entro i confini dell’Idea in sé conchiusa, senza fare riferimento all’oggetto, cioè alla implementazione concreta, nella realtà politico-sociale, della libertà stessa». In: C. Bauzulli, *Carlo Levi filosofo. Evoluzione del pensiero leviano dagli anni Venti agli anni Quaranta*, cit., p. 61.

³⁷ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. 105. «Salandra, – commenta Bobbio ricordando l’articolo di Levi – come del resto Giolitti, apparteneva a quella classe politica italiana di cui Gobetti diede sempre un giudizio complessivamente negativo, perché la riteneva responsabile della crisi dello stato liberale, e che pertanto doveva essere sottoposta a un esame critico spregiudicato, senza orpelli

Ed è proprio con questo spirito che egli affronta, in uno dei suoi articoli più rilevanti pubblicati su «La Rivoluzione Liberale» per volere di Gobetti, il tema del meridionalismo³⁸ attraverso la figura di Antonio Salandra³⁹, membro del Partito Liberale e simpatizzante del fascismo. Responsabile agli occhi del giovane gruppo torinese di una politica illiberale, Salandra rappresenta la perseveranza di una classe politica che, sulle orme illustri del Risorgimento, ritiene che uno stato centrale inteso come «“vigoroso e possente organismo” [sia] capace di farci superare ogni crisi, di darci coscienza della nazione, di guidarci ai nostri alti

patriottici». In N. Bobbio, *Carlo Levi e Gobetti*, in *Id.*, *Italia fedele. Il mondo di Gobetti*, Firenze, Passigli 1986, p. 178.

³⁸ Questo articolo rappresenta il primo contatto di Levi con la questione meridionale, che diverrà poi essenziale nella sua opera, dopo il confino in Lucania (1935-1936). In preparazione della stesura dell'articolo, Levi legge, in particolare, i testi sul Meridione di Giustino Fortunato. Cfr. N. Bobbio, *Carlo Levi e Gobetti*, cit., pp. 178-179. S. v. poi G. Fortunato, *Il Mezzogiorno e lo Stato Italiano*, 2 voll., Bari, Laterza 1911. E *Id.*, *Che cosa è la questione meridionale*, Potenza, Calice 1993.

³⁹ C. Levi, *Antonio Salandra*, in «La Rivoluzione liberale», I n. 25 (27 agosto 1922). Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., pp. 3-16. In una lettera a Gobetti, datata 11 settembre 1921, Levi così sintetizza le letture preparatorie all'articolo: «Spaventa e Fortunato mi hanno molto servito. In Spaventa le affermazioni dei principi dello Stato moderno – che non è esterno ma intrinseco a noi, in quanto le sue funzioni essenziali non sono altro che morale volere umano; volontà nostra che ci si fa superiore per sforzarsi al bene comune – non sono schemi vuoti, ma prendono forma e colore in esami di questioni singole. [...] Poi ho veduto, sull'orma del Fortunato, lunghi anni incerti – cercato di determinare il valore delle varie parti, e quali fossero ad ora ad ora le forze liberali e le antiliberali – cosa non sempre facile tra tanto trasformarsi e così poche trasformazioni, in un periodo caratterizzato – per dirla col Fortunato – dall'ignoranza, dalla poca coltura, dalla mancata coscienza di sé e delle proprie funzioni della classe dominante».

Il fondo della corrispondenza di Carlo Levi a Piero Gobetti, reperibile presso il Centro Studi Piero Gobetti (CSPG, Archivio Piero Gobetti, serie: Corrispondenza, UA 512), consta di tre lettere, due cartoline postali e una cartolina postale illustrata. Esplicativa per possedere uno spaccato della collaborazione tra i due è la lettera datata 30 luglio 1923, in cui Levi avanza alcune proposte per il simbolo della nascente Piero Gobetti Editori. Alla proposta della cicala di Levi verrà invece poi preferito il disegno di Casorati con il motto alfieriano in greco suggerito da Augusto Monti: «Che cosa ho a che fare io con gli schiavi?». «Per stemma – scrive Levi – della casa editrice ho messo una cicala. [...] Mi pare che ci stia molto a proposito: son bestie un po' noiose, ma in compenso classiche, simboli del canto e della poesia. Non sono bellissime: sembrano grossi mosconi o maggiolini con le ali trasparenti [...] Bestie piene di modestia, tradizionalmente disinteressate. [...] Oltre all'essere, come tu ben sai, figlie della Terra (e per questo gli Ateniesi, figli anch'essi primogeniti e prediletti della Terra usavano portare in capo cicale d'oro), ed oltre al cantare “nelli ardenti caldi” nutrendosi soltanto di sole, hanno anche la singolare capacità di far tacere col loro canto il cuculo (se è vero ciò che dice il popolo e riferisce Leonardo) e, cosa veramente stran[a] [e] meravigliosa, m[uo]i[o]no nell'olio e rinascono nell'aceto». Il rapporto tuttavia non era esclusivamente di carattere lavorativo o intellettuale ma anche di sincera e affettuosa amicizia. Nella lettera del 7 settembre del 1924, dopo il pestaggio avvenuto ai danni di Gobetti, Levi scrive: «Carissimo Piero, leggo delle tue avventure, e mi dispiace di non essere stato con te sulla porta di casa tua, ora che ho le braccia robuste e una certa abitudine a fare a pugni. Tu probabilmente sarai un po' seccato, e più che degli insulti, delle ramanzine paterne dei bravi oppositori. [...] Perché parlare di aborti morali in questo bel paese dove, se l'aborto è di uso comune, la morale sta allegramente su tutte le bocche? [...] Pare non ti abbiano fatto troppo male: ma ti avranno ben dimostrato che pericolose persone siano questi [...] aborti morali e moralissimi. Per amore di uno dei quali me le sono pigliate anch'io, con filosofica rassegnazione». Per una ricostruzione degli eventi riportati nella lettera cfr. A. d'Orsi, *Carlo Levi e l'aura gobettiana*, in Aa. Vv., *Il tempo e la durata in “Cristo si è fermato a Eboli”*, a cura di G. De Donato, Roma, Fahrenheit 451 1999, pp. 40-41.

destini»⁴⁰. Si tratta, secondo Levi, di una concezione astratta della politica che non «comprende come attraverso la lotta di classe, l'internazionalismo, lo sciopero generale, si vada educando a libertà il nostro popolo, che non trova se non in questi miti il mezzo di affermarsi»⁴¹. A Salandra viene mossa l'accusa, essenziale per il programma del gruppo di Gobetti e per la futura opera di Levi *Paura della libertà*, di essere inattuale. L'inattualità è l'assenza di aderenza al reale, l'impossibilità di unire la prassi alla teoria, ritirandosi in schemi consunti e obsoleti non più attuabili in un'Italia profondamente mutata:

A questa cristallina inattualità si deve il suo [di Salandra] ritirarsi dalla lotta in disparte, il suo guardare con occhi stanchi al torbido fiume della storia, che potrebbero essere creduti frutto di una visione superiore e sicura del termine, o di odio alla lotta piccina. Il suo liberalismo, inaderente alla quotidiana guerra, non cade, no, nell'opportunismo, ma tende a un misticismo politico che trasforma i suoi giudizi in pregiudizi, e lo obbliga per trent'anni a una pratica di opposizione frigida e stracca⁴².

L'inattualità di Salandra risiede, di fatto, nella mancata comprensione dell'importanza dei nuovi fenomeni di rivoluzione di classe, come la lotta operaia organizzata e i consigli di fabbrica, dirette conseguenze italiane della Rivoluzione russa e del comunismo, cui il gruppo torinese guarda con interesse⁴³ soprattutto per il rinnovarsi fisiologico di energie sociali, «che lottavano – scrive Ward – contro lo status quo per una libertà che la classe dirigente al potere negava»⁴⁴.

Inattuale è, *in primis*, quanto si aggrappa al passato nella difesa di uno *status* che viene imposto dall'alto e che diverge da ciò che il popolo esige; e conseguentemente quanto impedisce una libera, costruttiva e propulsiva adesione al presente e inibisce la creazione di una libertà che sia la diretta volontà del singolo e del popolo che si autodisciplina e si autoregola contro le camice di forza

⁴⁰ C. Levi, *Antonio Salandra*, in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 4.

⁴¹ *Ivi*, p. 5.

⁴² *Ivi*, pp. 5-6.

⁴³ Vale la pena ricordare a questo proposito l'entusiasmo dimostrato da Levi nella lettera a Sapegno, datata 9 settembre 1920, in merito all'occupazione da parte degli operai delle fabbriche torinesi. «Caro Natalino, abbiamo finalmente degli eroi. Gli operai che hanno preso le fabbriche e le fanno funzionare – se non tutti, quella minoranza fattiva e coraggiosa che è a capo, e costringe la storia a nuove forme vitali – sono eroi, e possono darci soli ciò che nessun altro ci può dare. [...] Se tu leggi *l'Avanti*, avrai potuto ammirare i belli articoli di Gramsci. Il suo scopo è di trascinare nel movimento tutta quella parte della popolazione che, non avendo materiali interessi borghesi, è tuttavia trattenuta colla borghesia di abitudini mentali». Lettera di Carlo Levi a N. Sapegno, in *La fraterna amicizia dei gobettiani Carlo Levi e Natalino Sapegno* [II], «Basilicata», n. 2, gennaio 1986, p. 17. Nell'articolo di ricordo di Gobetti, Levi scrive: «Nell'economia della fabbrica e nella autonomia operaia Gobetti trovava l'elemento nuovo, generatore di una classe politica, capace di risolvere problemi del Risorgimento e del mancato Risorgimento». In C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. 95. Si veda anche A. d'Orsi, *Carlo Levi e l'aura gobettiana*, cit., p. 46.

⁴⁴ D. Ward, *Carlo Levi. Gli italiani e la pura della libertà*, cit., p. 9.

di schemi precostituiti, avulsi dalla realtà socio-politica e incapaci di trasformare lo stato in un'entità concreta, espressione della volontà morale e tangibile dell'uomo. In un testo del 1929, intitolato *Lotta politica* e pubblicato sul primo numero della rivista omonima⁴⁵, Levi scaglia, in seguito alla firma dei Patti lateranensi, un durissimo attacco nei confronti dello stato fascista.

Di fronte allo «Stato paterno», lo Stato come organo delle libertà politiche, garanzia delle libertà civili e individuali; di fronte allo «Stato etico», l'autogoverno. Di fronte all'«Impero» il «comune»; di fronte allo «Stato sindacale», i liberi sindacati; allo Stato «educatore» la libera scuola; allo Stato «cattolico», la libertà di coscienza; allo Stato «negatore delle classi», lo Stato che risulta dialetticamente dalla lotta di classe. Di fronte cioè allo Stato antipolitico, che non può in realtà dirsi Stato, ma mostruosa anarchica organizzazione di governo, lo *Stato politico*⁴⁶.

Una netta contrapposizione, dunque, tra due mondi e due visioni differenti della società e del potere, una paterna, l'altra libera, la cui sostanza è in prima battuta identificata e ricondotta a una lotta di classe, quella tra la borghesia, da cui Mussolini attinge i propri voti, e il ceto operaio. Nel testo *I torinesi di Carlo Felice* l'opposizione è persino fisicamente localizzata all'interno della geografia urbana di Torino. Alla sua minuta costituzione ottocentesca, tutta concentrata nel centro, abitato dalla piccola borghesia «contenta del suo piccolo re che le toglieva il grave peso della libertà», si è andata aggiungendo una vasta moltitudine di uomini che costituiscono «la grande folla operaia»⁴⁷. Con difficoltà tollerata dalla borghesia cittadina, la classe operaia torinese si è dimostrata, agli occhi di Levi, immunizzata al fascino fascista. Le elezioni dell'aprile del 1924 mostrano con chiarezza, se trasposte su una cartina geografica, i due schieramenti: al centro la piccola borghesia fascista contro la periferia della classe operaia che non ha votato per il listone di Mussolini. «La piccola borghesia soltanto – commenta Levi – ha votato Mussolini [...] e poiché manca ormai un paterno re torinese, spera nel

⁴⁵ L'articolo non firmato da Levi viene a lui correttamente attribuito da Aldo Garosci, *L'era di Carlo Levi*, in *Carlo Levi: disegni dal carcere 1934. Materiali per una storia*, Catalogo della mostra, Archivio Centrale dello Stato, Roma, De Luca 1983, pp. 10-12. La rivista viene fondata dallo stesso Levi insieme con Nello Rosselli. Sulla nascita della rivista cfr. G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., p. 65.

⁴⁶ C. Levi, *Lotta politica*, in «La lotta politica», n. 1, (aprile 1929). Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 48.

⁴⁷ C. Levi, *I torinesi di Carlo Felice*, in «La Rivoluzione Liberale», III, n. 17 (22 aprile 1924). Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 31.

romagnolo come in un salvatore dalla politica, del patriottismo, dalla modernità»⁴⁸.

Tuttavia, con l'aggravarsi e l'inasprirsi della dittatura fascista, in seguito al delitto Matteotti, perde importanza, secondo l'intellettuale torinese, il legame tra il fascismo e una determinata classe sociale o un ceto plutocratico, che come voto di scambio pretende la conservazione dello statuto di privilegio, garantitogli dal regime. Diviene, dunque, prioritario (a causa della rinnovata essenza del fascismo) inquadrarlo secondo una più ampia connotazione psicologica, che metta in luce i motivi del consenso generale a esso tributato.

Il fascismo di questi anni, – scrive Levi nell'articolo *Seconda lettera dall'Italia* pubblicato nel 1932 sui «Quaderni di Giustizia e Libertà»⁴⁹ – diversissimo da quello delle origini, ha ormai raggiunto una sua certa perfezione. Identificarlo semplicisticamente con una classe economica è sempre più inesatto; definirlo l'espressione degli *interessi* di questa classe è, secondo il senso del termine, o una formula povera e insufficiente, o una espressione metafisica. Questa classe sarebbe la plutocratica, o non piuttosto, come altri ha sostenuto non senza motivi, la piccolo-borghese? Il fascismo è assai più vasto dell'una e dell'altra. Esso, in verità, è come si afferma, nazionale e totalitario. Non è superiore, ma inferiore alle classi. [...] Tutta una tradizione storica italiana, diventata realtà attuale di psicologia e di carattere, ha trovato nel fascismo [...] la sua organizzazione. È la ereditata capacità ad essere liberi [...] È la paura della passione e della responsabilità, che porta a ricercare adorando chi ce ne privi e ce ne liberi⁵⁰.

Il passo più che sostituire – come scrive la De Donato – «ad una corretta metodologia storica, una mistificata interpretazione dello Spirito della nazione, inteso come persona morale, e perciò suscettibile di condanne e di richiami»⁵¹ potrebbe costituire, come suggerisce la Bauzulli⁵², una presa di distanza dalla

⁴⁸ Ivi, pp. 32-33.

⁴⁹ In seguito alla morte di Gobetti, Levi e Sapegno restano gli intellettuali più legati al suo pensiero. Levi, in particolare, tenta di collegare l'esperienza gobettiana ai nuovi gruppi di «Giustizia e Libertà». «Se si guarda – scrive Gervasoni – al panorama dei gruppi torinesi di GL, un percorso che coerente non era affatto, quello che portò da “Rivoluzione Liberale” a GL, non appare lineare se non nella ricostruzione di Levi, che di questa continuità teleologica si fece l'assertore più convinto. [...] esisteva già a suo dire una tradizione gobettiana, quella che aveva assegnato ad un nucleo di giovani, educati al culto della libertà e dell'autonomia, intesi come valori personali e come metri di valutazione storico-politici, il compito di edificare una nuova classe dirigente». In M. Gervasoni, *L'intellettuale come eroe*, Milano, La Nuova Italia 2000, p. 423.

⁵⁰ C. Levi, *Seconda lettera dall'Italia*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», I serie, n. 2 (1932). Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., pp. 52-53.

⁵¹ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 40.

⁵² C. Bauzulli, *Carlo Levi filosofo*, cit., pp. 63-64.

lettura, che il comunismo propone, nei confronti del fenomeno fascista, come lotta di classe. Una parte della critica, in realtà, pur specificando che la borghesia in quanto sostenitrice del fascismo permane l'obiettivo della sua polemica, in relazione a questo snodo del pensiero leviano, asserisce⁵³ contraddittoriamente che l'autore rifugge da una lettura del fenomeno fascista come lotta di classe, in nome di un'analisi più prettamente psicologica. Non si tratta di un *aut-aut*, di una reciproca esclusione delle differenti analisi, quanto di un arricchimento della prospettiva ermeneutica, in cui i due elementi convivono. Il fascismo, infatti, come emergerà pienamente dalle pagine di *Paura della libertà*, non può essere ricondotto in via esclusiva a una matrice materialistica, ma anche a un carattere psicologico innato degli italiani, uno stile che si basa sull'abdicazione alla propria libertà a vantaggio di una terribile e paurosa schiavitù psicologica, fisica e morale che trascende le classi e deresponsabilizza l'individuo dall'azione concreta nei confronti della cosa pubblica. «La dittatura – sottolinea il giovane intellettuale nella *Seconda lettera dall'Italia* – non è in Italia un fenomeno assurdo». La sua nascita si spiega con il carattere degli italiani, con la loro «ereditata incapacità ad essere liberi», il fascismo è – con le parole di Gobetti – «autobiografia della nazione»⁵⁴.

Tuttavia, Levi distingue due tipi di fascismo. Il primo, precedente all'uccisione di Matteotti, era una forma di «mussolinismo a carattere paterno», in cui si distingueva una forte componente reazionaria «con caratteri classisti»: «(affermare che essi si siano conservati identici poi è una gratuita giustificazione)». Il secondo, invece, è stato fin da subito «organizzazione di casta», centrato non più sulla figura paterna di Mussolini (divenuto da «*uomo provvidenziale*» a «*male necessario*»), ma sull'«impalcatura di ferro della polizia e delle leggi». È la paura il nuovo collante della dittatura italiana; la paura di essere liberi che attraverso un «processo di cristallizzazione»⁵⁵ ha prodotto il fascismo che attira «tutte le debolezze, e si mostra sempre più come totale

⁵³ Ivi, p. 63 e D. Ward, Carlo Levi. *Gli italiani e la paura della libertà*, cit., p. 27.

⁵⁴ P. Gobetti, *Elogio della ghigliottina*, in «La Rivoluzione Liberale», a. 1, n. 34 (23 novembre 1922); ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 433. Cfr. anche P. Gobetti, *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, a cura di E. Alessandrone Perone, Torino, Einaudi 2008, p. 165.

⁵⁵ D. Ward, *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, cit., p. 20. Il concetto di «cristallizzazione», che entrerà a far parte del lessico leviano a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, è negli scritti degli anni Trenta già abbozzato, come si evince dalla *Seconda lettera dall'Italia*.

negazione della politica»⁵⁶. Se la politica è essere liberi, autonomi nel gesto creativo, la paura, ovvero la negazione della libertà e dell'autonomia, instaura un regime in cui la politica è negata. La paura è inibizione, tirannia, assenza di passione.

All'altezza dei «Quaderni di Giustizia e Libertà» risulta già abbozzata, dunque, la teoria delle masse e dei meccanismi del terrore che affermerà la propria importanza gnoseologica dei fenomeni dittatoriali in *Paura della libertà* anche grazie all'ampia dimostrazione, permessa dall'ascesa al potere del partito nazista. «La paura della libertà – reciterà l'*incipit* leviano dell'articolo *Paura della libertà* del 1944 – è il sentimento che ha generato il fascismo. Per chi ha l'animo di un servo, la sola pace, la sola felicità è nell'avere un padrone; e nulla è più faticoso, e veramente spaventoso, che l'esercizio della libertà»⁵⁷. Il singolo individuo delega, divenendo così massa amorfa, una parte di sé all'entità sovra-individuale dello stato, cede per così dire la propria libertà difficile da conquistare in nome di una sicurezza trascendente e si sottomette a un'istanza che lo governa e lo disciplina. Lo stato diviene così un'entità esteriore ed estranea all'uomo, che per mezzo della sua trascendenza si erge nei confronti dell'individuo come una granitica, fredda, terribile istanza superiore con cui egli non può più relazionarsi. Per questo, il gruppo di Gobetti e Levi insistono sulla necessità dell'immanenza nel rapporto con lo stato e il ribaltamento di tale trascendenza per mezzo di una rivoluzione che abbia al proprio centro l'agire concreto e tangibile⁵⁸. Ma la rivoluzione – si ribadisce – può essere solo in senso liberale: «un integrale liberalismo.

⁵⁶ C. Levi, *Seconda lettera dall'Italia*, in *Id.*, *Scritti politici*, cit., pp. 53-54.

⁵⁷ C. Levi, *Paura della libertà*, in «La Nazione del Popolo», I (2 novembre 1944). Ora in *Id.*, *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, a cura di L. Montevercchi, Roma, Donzelli 2004, p. 75.

⁵⁸ Le critiche che vengono mosse nei confronti del fascismo, e più tardi del nazismo, in realtà, convergono contro qualsiasi forma di potere che si astragga dalla realtà concreta dei cittadini e li trasformi in uomini-massa. Infatti, la distanza dal Pci e dal comunismo risiede proprio in questa distinzione. «Essi [gli intellettuali, la piccola borghesia e tutte le forze sociali immature] – scrive Levi nella *Seconda lettera dall'Italia* – si sentono attratti verso il Pci perché *esiste*, perché è una *forza organizzata*, perché non richiede ad essi simpatizzanti uno sforzo di adesione creatrice, ma promette un rovesciamento completo, perché l'Internazionale vi è intesa come *dato*, non come un punto di arrivo [...] Nella loro simpatia per il comunismo ci sono, di nuovo, i motivi dell'adesione degli italiani al fascismo. Il comunismo è considerato come il liberatore – il salvatore della patria; ed essi provano il piacere di darsi, mani e piedi legati, a qualcuno che li salvi» (in C. Levi, *Scritti politici*, cit., pp. 56-57). Pur essendo molto distanti sul versante politico, quasi agli antipodi, il liberalismo e il comunismo tuttavia rappresentano la medesima esigenza di rottura con il presente, per mezzo di un atto rivoluzionario. Nonostante quest'ultimo teorizzi la supremazia di un'unica classe e rinneghi qualsiasi forma di libertà, al di fuori di quella comunista, «è pure espressione di profondi motivi liberali in quanto ha portato alla vita politica enormi masse prima negate a ogni luce di libertà, ha avviato una nazione verso una concezione moderna dello Stato, restando per altro, (contro le apparenze) aderente alle specifiche tradizioni ed ai dati storici nazionali». C. Levi, *La lotta politica*, in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 46.

Rivoluzione in Italia significa libertà, capacità di libertà; autonomia, nella più larga espressione del termine: nei riguardi dello Stato: autogoverno»⁵⁹.

Tra il fascismo e il programma riformistico de «La Rivoluzione Liberale» prima e di «Giustizia e Libertà» poi si consuma una distanza – prima di tutto concettuale – che non può sanarsi; non vi è alternativa alla lotta⁶⁰ poiché non vi è alcuna via per il compromesso. L'Italia descritta da questa generazione di intellettuali antifascisti, e così anche negli scritti di Levi, è un'Italia moralmente divisa. All'italianità il gruppo di Gobetti contrappone un modello – come scrive Bidussa – di «antitalianità»⁶¹, all'antiliberalismo oppone tutto ciò che è liberale, poiché «fascismo è [...] una sola parola: antiliberalismo»⁶². Questa bipartizione che agisce sempre più profondamente nel pensiero di Levi diverrà uno dei tratti strutturanti dell'intricato sistema di *Paura della libertà*, a tal punto che si potrebbe sostenere – come si vedrà nel prosieguo dell'analisi – che la prima opera di Levi sia interamente fondata su questo binomio oppositivo declinato all'interno della multiforme e reticolare complessità del reale. Si deve sempre a Gobetti l'irrimediabile e irredimibile contrapposizione che in seguito alla Marcia su Roma contrappone la civiltà degli antifascisti alla barbarie dell'uomo italiano⁶³, ovvero dell'«uomo tradizionale», secondo una nota definizione di Satta⁶⁴. La contrapposizione è così radicale che si configura – come scrive Bidussa, citando Gobetti – la «fisionomia di “storia altra”»⁶⁵, una storia scritta da coloro che, dopo aver rinnegato l'italianità a causa della malattia endemica del fascismo, si

⁵⁹ C. Levi, *Scritti politici*, cit., pp. 55.

⁶⁰ In seguito alla trasformazione del fascismo, segnata dall'omicidio Matteotti, cambiano anche le risposte dei gruppi antifascisti, ora più organizzati e operativi. Risale al 27 luglio del 1929 la fuga dal confino a Lipari di Emilio Lussu, Fausto Nitti e Carlo Rosselli, che si rifugiano sulle coste meridionali della Francia, dove ad attenderli ci sono Cianca, Salvemini e Turati. Nell'agosto dello stesso anno i fuoriusciti italiani, tra tutti Carlo Rosselli, Tarchiani e Lussu, dopo essersi spostati a Parigi, fondano il movimento di Giustizia e Libertà. L'influenza del gruppo parigino si diffonde anche a Torino, soprattutto grazie all'apporto di Riccardo Bauer e Carlo Levi, che ne diventa una delle anime. A Levi si deve soprattutto il merito dei numerosi contatti che intrattiene tra il gruppo dei giellini a Parigi e il gruppo torinese. Cfr. G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, cit., pp. 69.

Per quanto riguarda l'impatto sull'opinione pubblica dell'omicidio di Matteotti e i rapporti tra Levi e i fuoriusciti francesi, si veda l'importante memoria di Aldo Garosci, anch'egli rifugiato a Parigi e intimo amico di Levi. A. Garosci, *L'era di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Carlo Levi: disegni dal carcere 1934. Materiali per una storia*, cit., pp. 5-29. Per quanto concerne, invece, l'importanza della figura di Levi come anello di congiunzione tra Torino e la Francia cfr. C. Vallauri, *Il contributo alla lotta per il rinnovamento della libertà*, in ivi, p. 33.

⁶¹ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. XVIII.

⁶² Ivi, p. 46.

⁶³ Ivi, p. XX.

⁶⁴ S. Satta, *De profundis*, Milano, Adelphi 1980.

⁶⁵ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. XX.

rafforzano, dinnanzi al presente politico, nella propria estraneità in nome di un'etica eroicizzata: «Mussolini – scrive Levi nell'articolo *Due Mondi* edito nei «Quaderni di Giustizia e Libertà» del 1934 – non è per noi una ossessione; [...] Vive e cresce in Italia una generazione di giovani, non legati al passato, che hanno vinto in sé il fascismo, e che sanno di poter creare lo stato di domani»⁶⁶.

Tra le pieghe del brano non si possono non cogliere i richiami a una figura di intellettuale che non si asservisce al regime, che mantiene la propria libertà in nome del rifiuto di qualsiasi concezione statalizzante, centralizzante e schiavizzante. L'accusa nei confronti degli intellettuali sottomessi al potere è scagliata, infatti, sempre dalle colonne dei «Quaderni di Giustizia e Libertà» all'interno dell'articolo *Malaparte e Bonaparte*, dedicato a due intellettuali, ritenuti da Levi, di regime: Giovanni Ansaldo e Curzio Suckert. «L'Italia – sostiene Levi – ha sempre abbondato, si sa, di letterati cortigiani: infidi come cortigiani e presuntuosi come letterati; le poesie d'occasione furono un genere letterario, come oggi gli articoli di giornale. [...] D'Annunzio ha messo di moda il letterato cortigiano uomo d'azione: la guerra ha fatto il resto»⁶⁷. Al letterato di corte, affetto da estetismo e noncuranza della vita politica, Levi oppone l'intellettuale liberale che si erge a guida delle classi subalterne con il compito di veicolare e catalizzare il dissenso nei confronti del regime.

Il vuoto è stato fatto; - commenta duramente Levi – le classi lavoratrici, sole a difendere la libertà sono state schiacciate, la loro funzione liberale rinviata a un futuro indeterminato: e nulla di vitale è stato creato poi; ma soltanto si è tornati, liberi da complessi, alla tradizione italiana della fuga dalla politica per il timore delle responsabilità morali. Il paese ha trovato il suo gran confessore: non si commettono neppure più peccati⁶⁸.

L'opposizione non si gioca dunque esclusivamente sul tavolo della politica ma anche su quello della cultura.

1.1.1 Distopia e rivoluzione

È del 1934 un approfondimento di Levi sulla questione del cinematografo in Italia e sulla cultura a esso legata. L'interesse dell'intellettuale si comprende alla

⁶⁶ C. Levi, *Due Mondi*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 10 (1934). Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., pp. 118-119.

⁶⁷ C. Levi, *Malaparte e Bonaparte, ossia l'Italia letteraria*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», I serie, n. 2 (1932). Ora in: *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 63.

⁶⁸ *Ivi*, p. 70.

luce della sua precedente attività nel mondo del cinema, in qualità di scenografo e sceneggiatore⁶⁹. «Nel '31 – si legge nella biografia di Levi – ci sono almeno tre film firmati da Carlo in collaborazione con il carissimo amico Mario Soldati: *Ricordo d'infanzia*, *Patatrac* di Gennaro Righelli e *Celestino direttore cinematografico*»⁷⁰. L'occasione dell'articolo, pubblicato su «La cultura» e intitolato *Cinematografo*, è offerta da fotografie tratte da alcuni film e pubblicate su una rivista che l'autore sfoglia. Esse sono «astrazioni di una astrazione, fissazione di un momento irreali, di un istante puntuale nell'immagine di un movimento»⁷¹. Le fotografie non dicono quasi nulla del film da cui sono tratte, costituiscono piuttosto un documento «del mondo morale di quell'arte su cui essa nasce e che cerca di esprimere»⁷². Il problema posto in questi termini è morale più che artistico, contenutistico più che espressivo. Infatti, l'analisi non propone un giudizio estetico sul cinema o sulle tecniche usate, quanto sulla presenza o meno di un mondo morale che da esso sprigiona. Esempio supremo, per Levi, della raffigurazione di un mondo autentico e vivo è quello della diva Greta Garbo. Le figure del suo mondo «stanno ad ogni modo, prima e indipendentemente da ogni problema d'arte, a mostrarci una straordinaria vitalità, grezza e informe assai spesso, affinatissima e preziosa talvolta»⁷³. È decisiva la loro capacità di trasmettere un «autentico mondo morale», cioè di esprimere la vitalità, la libertà, la passione. Al contrario, nelle fotografie tratte dai film italiani, in voga sotto il

⁶⁹ «Tra il '26 e il '34, – scrive la De Donato – frequenta a Parigi, vietato tassativamente in Italia, il cinema d'avanguardia, tra Ejzenstejn, Pabst e Pudovkin: una macchina da presa allarmata sulla catastrofe che si annuncia per l'Europa». In merito a Pabst, Levi pubblica, su «Casabella» nel 1933, un articolo intitolato *Idee su Pabst*, in cui affronta i due punti focali della sua opera identificati nei poli dell'ideologia e dell'immagine. «I films di Pabst crescono generalmente attorno ad alcune immagini di straordinaria potenza [...] Sono immagini insieme visive e psicologiche, cinematiche e sentimentali, dove il senso di realtà nasce appunto da questa complessità che le fa autonome, e vive. [...] Ricordiamo, per prendere, fra i molti, due esempi lontani nel tempo, la pelliccia della Garbo nella “Via senza gioia” e il cancan di “Atlantide”: momenti di assoluta libertà fantastica, così concreti che da essi deriva, o in essi confluisce, di necessità, ogni altra cosa; centri generatori della intera composizione». In C. Levi, *Idee su Pabst*, in «Casabella» (marzo 1933), pp. 34-37. Ora in *Id.*, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli 2001, p. 55. In un altro articolo, dedicato al cinema, Levi si confronta con l'importanza della scenografia cinematografica in confronto a quella teatrale. Cfr. *Id.*, *Scenografia cinematografica*, in «La casa bella» (novembre 1932), pp. 30-33. Ora in *Id.*, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, cit., pp. 49-51.

Tra il 12 e il 15 maggio 2009, ha avuto luogo, a Torino e a Roma, un importante convegno dal titolo *Carlo Levi e il cinema. Valori, utopia e impegno*, con l'obiettivo di mettere a fuoco, in virtù soprattutto dei numerosi materiali inediti di archivio, l'importanza del cinema nell'opera dell'artista torinese. Tuttavia, gli interventi non sono ancora stati pubblicati.

⁷⁰ G. De Donato e S. D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., p. 81.

⁷¹ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. 120.

⁷² *Ivi*, p. 121.

⁷³ *Ivi*, p. 122.

fascismo, non si riconosce «un mondo vitale, non troviamo nulla degli interessi che ci muovono [...] Una ottusa mediocrit  appare su questi volti, n  mai si cerca di superare un limite; come se per dirla con Huxley, si fosse su di essi esercitata l'ipnopedia della contentezza (di cui essi, a loro volta, diventano strumento)»⁷⁴. Attraverso il richiamo alla societ  distopica narrata nel romanzo di Huxley, *Il Mondo Nuovo*, pubblicato in Inghilterra nel 1932⁷⁵, Levi esprime un giudizio severissimo nei confronti di una parte della cultura italiana, qui rappresentata dal cinema. Nel *Mondo Nuovo*, infatti, gli abitanti sono soggetti a una manipolazione della mente che avviene per mezzo dell'inculcamento notturno, l'ipnopedia appunto, di motti e di *slogan*. Il controllo delle menti dell'individuo (divenuto massa) permette cos  il mantenimento dell'ordine sociale, basato sul benessere e la pace, a costo della rinuncia a tutto ci  che appartiene alla sfera individuale ed emotiva.

Il libro deve aver colpito a fondo l'animo di Levi a tal punto che, come si vedr , se ne serve in alcuni passaggi della costruzione dell'opera *Paura della libert *. La negazione della libert  individuale confligge, infatti, con le idee liberali del gruppo di Gobetti ed   in sintonia con le analisi che allora formulava il gruppo di Giustizia e Libert  sul totalitarismo fascista. Infatti, «la crisi del cinematografo – chiarisce l'artista –   in Italia crisi di cultura e, pertanto,   dovuta alla indifferenza alla vita e all'opera stessa»⁷⁶. Per Levi, e questo   uno degli snodi essenziale da affrontare per tutta la sua produzione artistica, «mondo morale e arte sono strettamente interdipendenti»⁷⁷: non pu  nascere nulla di artistico se il pensiero morale che d  vita all'opera non   contraddistinto dalla libert  e dalla vitalit , dall'autonomia e dall'indipendenza verso qualsiasi costrizione interna o esterna. «Ogni atto – commenta G. Falaschi nel testo *Carlo Levi – del libero pensiero   di per s  affermazione rivoluzionaria*», perch  esercita una rottura con l'ordine precostituito, con le stabili e imperiture sovrastrutture del reale, sostituendo a un mondo cristallizzato un mondo nuovo, vivo e fluido. Questa particolare concezione, di derivazione gobettiana, d  vita, nei lavori dell'intellettuale torinese, a due strade strettamente interdipendenti, di cui si dar  conto nel corso del capitolo, ma che qui si ritiene utile anticipare.

⁷⁴ Ivi, p. 124.

⁷⁵ Cfr. A. Huxley, *Il Mondo Nuovo* (1933), tr. di L. Gigli, Milano, Mondadori 2015.

⁷⁶ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. 125.

⁷⁷ Ivi, p. 128.

Si è ribadito, innanzitutto, che un pensiero libero è rivoluzionario in quanto momento di superamento della rigidità del presente e si è sottolineato, inoltre, che alla rivoluzionarietà del gesto soggiace il sentimento di libertà che ne è il motore primo. Ne consegue, dunque, che il momento della rivoluzione o della rivolta possiede una componente di creatività espressiva che corrisponde, in quantità pari, alla sua capacità di trasformare il presente: rivoluzione e opera poetica, gesto creativo e gesto rivoluzionario rappresentano, così, due facce della stessa medaglia, il cui conio sono il sentimento della libertà e il mondo morale a esso associato. Tuttavia – e questa è la seconda strada da esplorare – l’idea della creazione di un’opera d’arte o di un mondo nuovo, sotto il profilo politico, sociale e culturale, presuppone un particolare tipo di rapporto con la storia e il passato. Se un pensiero libero o un insieme di pensieri liberi crea, nel senso del verbo greco *poiéin* (dal momento che pensiero e azione non sono disgiunti), un nuovo ordine, una nuova realtà, che relazione si instaura con il passato? A questo proposito, si concorda con Falaschi, il quale correttamente chiama in causa lo «storicismo idealistico [...] di netta derivazione crociana», tuttavia «mediata attraverso la frequentazione di Gobetti»⁷⁸. All’altezza dei primi anni Trenta, il pensiero di Levi è ancora, in parte, debitore nei confronti della filosofia crociana (il cui storicismo verrà presto soppiantato e mitigato dall’incontro con Vico), anche se risulta già preponderante la sostituzione dell’astrattismo dell’idealista con il pragmatismo del maestro Gobetti:

L’azione – scrive Gobetti citato da Levi – deve vivere di storia (di concretezza); ma come azione è qualcosa di nuovo, che al passato non si riduce, libero: nasce impreveduta, crea valori imprevedibili; ma poiché alla storia invano si repugna, questo *nuovo* ha il suo significato in quanto si sforza di sottoporre a sé tutto il passato. Da questa relazione soltanto (che è quanto a dire da nulla di arbitrario) nasce l’avvenire⁷⁹.

Il «nuovo» trova il proprio valore solo nello sforzo «di sottoporre a sé tutto il passato». Il movimento di evidente marca dialettica presuppone, dunque, che tra passato e futuro ci sia un nesso imprescindibile che non è «nulla di arbitrario».

⁷⁸ G. Falaschi, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia 1974, p. 7.

⁷⁹ C. Levi, *Scritti politici*, cit., p. 98. Per il testo di Gobetti, da cui il passo è tratto, cfr. P. Gobetti, *Politica e storia. Polemica sul «Manifesto»*, in «La Rivoluzione Liberale», I, n. 3 (25 febbraio 1922), contenuto ora in *Id., Scritti politici*, cit., pp. 253-254. Il passo è citato anche da G. Falaschi, *Carlo Levi*, cit., p. 7.

L'azione rivoluzionaria del pensiero è costituita dalla risultante di due forze, una di innovazione e una di conservazione, dalla cui unione nasce la rivoluzione, intesa come radicale rottura con il presente fascista e il recupero dell'anelito di libertà che vibrava in alcune delle migliori e vitali esperienze storiche italiane quali quella dei Comuni⁸⁰, del Rinascimento e da ultimo del Risorgimento.

«Le esperienze – scrive Gobetti – dei Comuni, del Rinascimento, del Risorgimento, non sono storie di fallimenti ma indicazioni di stati d'animo, d'insopprimibili aspirazioni»⁸¹. L'idea di rivoluzione, così come viene rielaborata da Gobetti, presenta un elemento che Levi recupera e rielabora nella sua opera futura *Paura della libertà*. Prima che una rivoluzione di matrice materialistica, la rivoluzione leviana, letta attraverso il giovane maestro, si presenta come un problema di predisposizione morale e d'animo, come capacità di sentir interiormente lo stringente problema della libertà e di dar seguito a un impulso creativo e rivoluzionario. Solo in seconda battuta, infatti, deriva la costituzione di istituti liberali in grado di conservare la libertà e l'autonomia ottenute. L'accento è così rivolto con preferenza ed esclusività alla matrice etica, morale e sentimentale che a essa dà vita. La rivoluzione per Levi – e questo dato si accentuerà con maggiore evidenza nella seconda metà degli anni Trenta – si trasforma da questione pubblica a privata, da collettiva a individuale; in altre parole, la rivoluzione, prima di poter essere applicata su uno spazio concreto e collettivo, deve passare per l'interiorità del singolo. Ed è infatti nell'«animo stesso dell'uomo», con implicito richiamo al motto di Agostino (letto più volte in carcere) «*in interiore homine habitat veritas*», che Levi ricerca le cause della crisi della civiltà⁸². A questo arretramento progressivo dell'analisi verso l'interiorità dell'individuo e della psiche umana concorrono almeno tre eventi di forte

⁸⁰«Si potrà – scrive Levi nell'articolo intitolato *Il concetto di autonomia in «G. L.»* – realmente parlare di *unità*, soltanto quando saranno sorti e fioriti organismi locali indipendenti. La centralizzazione corrisponde al totalitarismo» (in C. Levi, *Il concetto di autonomia nel programma di «G. L.»*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 7 (1934), ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 79). Nella tradizione politica italiana l'unica forma di libertà locale è rintracciata nell'istanza del comune medievale, che per mezzo della concertazione locale permetteva idealmente al singolo di esprimere la propria individualità. «Il comune, e in ispecie il comune rurale, – scrive Levi – potrà esaurire in sé molta parte della attività politica; quella che è legata agli interessi di un mondo ristretto ma non perciò meno vivo: primo luogo di vita comune di un paese liberatosi dalla tirannia del segretario politico e dall'influenza del parroco, organismo di resistenza al prepotere dell'autorità centrale» (in *ivi*, p. 80).

⁸¹ P. Gobetti, *Scritti politici*, cit., p. 257.

⁸² Cfr. G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 55.

incidenza personale. Il primo, già individuato dalla De Donato, coincide con la crisi economica europea e l'avvento del nazismo nel 1933.

Si viene facendo strada – scrive la De Donato – [...] una consapevolezza più inquieta ed allarmata della fine, della caduta dei miti, avvalorata dalla minaccia presente e totale di un ritorno ferino di barbarie [...]; una ricerca volta a ricostruire la possibilità stessa di una rinascita dell'uomo, diretta a ripercorrere la via di un ritorno alle origini prime dell'umanità, per tentare di slancio una nuova e diversa ipotesi di rinnovamento, per una mitica palingenesi che riemerge dalle acque del caos, della distruzione del diluvio⁸³.

Alla nascita del nazismo si accompagna l'esperienza personale della persecuzione fascista che si concretizza con il primo arresto di Levi nel marzo del 1934, in seguito alla cattura di Sion Segre e del sequestro della sua macchina contenente numeroso materiale compromettente per i membri di Giustizia e Libertà⁸⁴. Rilasciato dopo due mesi, Levi riprende l'attività eversiva che lo conduce a essere arrestato una seconda volta il 15 maggio del 1935⁸⁵. È l'anno della svolta e dell'incontro con la realtà lucana: tradotto prima nel carcere di Torino e in seguito in quello romano di Regina Coeli, l'intellettuale antifascista viene infine condannato a tre anni di confino nel paese di Grassano. L'esperienza della realtà lucana, da cui prenderà vita la prosa di *Cristo si è fermato a Eboli*, trova una sua specifica consonanza con il terzo elemento propulsore della svolta del pensiero di Levi, ovvero l'incontro culturale, permesso soprattutto dai numerosi viaggi di

⁸³ Ivi, p. 47.

⁸⁴ Per i dettagli dell'arresto cfr. G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud. Carlo Levi*, cit., pp. 98-99.

⁸⁵ Cfr. ivi, p. 107 e sgg. Il secondo arresto è reso possibile dalle rivelazioni del delatore Dino Segre (alias Pitigrilli), cugino di Sion Segre, che così scrive di Carlo Levi nel suo resoconto all'O.V.R.A.: «Nell'antifascismo torinese Carlo Levi è un uomo di primo piano. La sua attività risale a parecchi anni prima dell'inizio della attività di Vittorio Foa. Ho la certezza che parallelamente alla spedizione [...] Segre-Levi a Lugano (11 marzo) avevano luogo altre "spedizioni" con ogni probabilità organizzate da Carlo Levi». In C. Levi, *Note ai testi*, in *Id., È questo il "carcer tetro"?* *Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di D. Ferraro, Genova, Il melangolo 1991, p. 18.

Durante la permanenza in carcere, Levi legge numerosi libri, la cui testimonianza permane grazie ai rapidi accenni presenti nelle citate lettere ai famigliari. Per una breve panoramica della presunta biblioteca carceraria di Levi si trascrivono i testi menzionati nelle lettere con indicato tra parentesi il numero della lettera: la *Comedia* di Dante, *Le confessioni di un ottuagenario* di Nevio (I e II), *Capitan Fracassa* e *Smalti e Cammei* di Gautier (III), *Anna Karenina* di Tolstoj, *La luce che si spegne* di Kipling (IV), *Le Confessioni* di Agostino, *Della sublimità* attribuito a Cassio Longino, *I miei ricordi* di d'Azeglio, *Canti di Roma antica* di Macaulay, *Canzoniere* di Petrarca, *Les aventures del Télémaque* di Fénelon (VII), *Consuelo* di Sand (VIII), *Propos de littérature* di Alain, ventuno *Commedie* di Goldoni (XII), probabilmente *Oeuvres choisies de Diderot, précédées de sa vie par MMe de Vandeuil et d'une introduction par François Tulou* di Diderot, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meisters* e *Arminio e Dorotea* di Goethe (XXI), *Viaggio in Italia* di Goethe, *I promessi sposi* di Manzoni (XXV), *Le moulin sur la Floss* di Eliot (XXVI), *Sommario di pedagogia* di Gentile (XXIX), *Il signore di Ballantrae* e *L'isola del tesoro* di Stevenson (XXXI), *De Bello Gallico* di Cesare (XXXV), testi di Leibniz, Kant e Fichte (XL).

Levi a Parigi⁸⁶, con la letteratura antropologica relativa al concetto di sacro, con la cosiddetta “cultura della crisi” e con l’approfondimento della psicanalisi di Jung e di Freud.

1.1.2 Alfieri e la paura della libertà

Prima di entrare, tuttavia, nell’analisi di *Paura della libertà*, è necessario insistere su un punto del lascito gobettiano che la critica leviana ha spesso sottovalutato, ma che riveste all’interno delle sue opere una non trascurabile rilevanza. Nell’articolo su Gobetti, pubblicato sui «Quaderni di Giustizia e Libertà» e qui più volte richiamato all’attenzione, Levi menziona alcune riflessioni tratte dalla rilettura che l’amico fa della figura di Vittorio Alfieri, tema della sua tesi di laurea assegnatagli da Gioele Solari e, in seguito, pubblicata con il titolo: *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*. In particolare, Levi richiamando quell’«opus primum» lo definisce «una straordinaria professione di fede» più che un «saggio critico». La sua attenzione è, difatti, rivolta all’insegnamento che Gobetti trae da Alfieri, trasformato in un modello esemplare e nel capostipite della lunga tradizione del liberalismo piemontese. L’originalità dell’Alfieri, secondo Gobetti, si riscontra nella sua radicale opposizione a ogni sistema.

In un secolo nel quale la vitalità dello spirito veniva ridotta a morto schema astratto nell’intellettualismo post-cartesiano e nelle varie costruzioni giusnaturalistiche del dogmatismo wolfiano, in un secolo in cui dicendo sistema si diceva sostanzialmente astrazione e generalizzazione di dati empirici, opporsi al sistema per affermare la pienezza della vita individuale, irriducibile alle vecchie formule, era opera preziosa di rinnovamento speculativo⁸⁷.

Alfieri è un intimo oppositore di tutto ciò che chiude l’esistenza umana in un sistema predeterminato e rigido. Il suo pensiero, secondo Gobetti, si può comprendere solo «legandolo – come scrive il critico Angelo Fabrizi nella *Postfazione* al testo – alla linea filosofica (caratterizzata da antidogmatismo e dalla dottrina dell’immanenza e della libertà) rappresentata da Machiavelli, Vico, Gioberti»⁸⁸. Lontano dal cattolicesimo, per la sua naturale contrarietà ai lacci di

⁸⁶ Cfr. G. Dotoli, Carlo Levi e la Francia: con le poesie in francese, Fasano, Schena 2010.

⁸⁷ P. Gobetti, *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*, postfazione di A. Fabrizi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 28. Gobetti si laurea nel 1922 e pubblica, nello stesso anno, la tesi a puntate su «La Rivoluzione Liberale».

⁸⁸ Ivi, p. 143.

un pensiero astratto e alleato delle tirannie, Alfieri è apprezzato da Gobetti per l'unitarietà di azione e pensiero, nel nome di una libertà così centrale, nella sua speculazione filosofica, che potrebbe essere definita anzitempo, secondo la formula che poi apparterrà a Croce, «religione della libertà». «La religione della libertà – commenta Gobetti – esclude interessi e calcoli, esige, come efficacemente scrive l'Alfieri, *fanatismo* negli iniziatori, e negli iniziati entusiasmo di sincerità, in tutti quell'ardore completo per cui non c'è soluzione di continuità tra pensiero e azione»⁸⁹. Nell'anti-tirannia di Alfieri, Gobetti e il suo gruppo intravedono un modello da seguire, soprattutto per quanto concerne l'immagine di un intellettuale eroico che, sfidando la sorte, si pone come il centro propulsore di una ricerca libertaria e tirannicida, che discende dall'idea che la libertà, prima di essere una questione sociale, deve essere libertà interiore.

Gobetti – scrive sempre Fabrizi – rileva di Alfieri la componente antitirannica e antiautoritaria («disperata necessità di polemica contro [...] le tirannie religiose e politiche») e identifica il vivere libero come il carattere distintivo del vivere stesso («Non si è uomini se non si è liberi»). La libertà non si conquista con le riforme ma «nasce dalla libertà interiore». Questo «il programma politico di Alfieri, annuncio di una rivoluzione che ancora si attende nella storia italiana [...] Ma è una posizione senza eredi»⁹⁰.

L'influsso dell'Alfieri gobettiano rimane il centro vitale della posizione neo-umanistica, presente nelle pagine di *Paura della libertà*. Del suo eroismo, tutto speso nell'azione di liberazione interiore dagli idoli religiosi, sopravvivono l'ardore e la passione con cui il nuovo uomo leviano dovrà affrontare la crisi della civiltà, alle soglie della seconda guerra mondiale, e sconfiggere, prima di tutto dentro di sé, la paura della libertà; quella paura che è il motore principale per la creazione degli idoli e delle religioni.

C'è chi ritiene, come il critico Stazzone, che il titolo dell'opera forse richiami la «*deprecatio metus et vanae spei* che attraversa le pagine del *Tractatus Theologico-Politicus*»⁹¹ di Spinoza, che Levi ha modo di leggere durante la reclusione in carcere nel 1935. Chi scrive, invece, è persuaso del fatto che il titolo

⁸⁹ Ivi, pp. 97-98.

⁹⁰ Ivi, p. 144. Le citazioni sono tratte dall'importante testo *Risorgimento senza eroi*, in cui Gobetti sintetizza le sue posizioni nei confronti dell'Alfieri. Vd. P. Gobetti, *Risorgimento senza eroi. Studi sul pensiero piemontese nel Risorgimento*, in *Id.*, *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi 1969 (*Opere complete di Piero Gobetti*, II), pp. 73 e 76.

⁹¹ D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità*. Carlo Levi e il ritratto, Enna, Papiro Editrice 2012, p. 50.

dell'opera sia certissimamente gobettiano. Più che da suggestioni libresche, esso deve la sua forza alla prassi quotidiana e costante negli anni, con cui l'autore ricerca la libertà. L'insegnamento gobettiano, e in modo indiretto quello alfieriano, si fondono così con un clima politico sempre più aspro, che pone al centro della propria necessaria sopravvivenza la paura, la paura di essere liberi. Se la «libertà» del titolo richiama l'instancabile magistero di Gobetti, il riferimento alla «paura» può essere esplicitato da una nuova acquisizione testuale, permessa dalla recente pubblicazione di un testo inedito, datato 1948 ed esplicitamente intitolato *La paura è il contrario della libertà*⁹².

Esistono, secondo Levi, diversi modi di avere paura, «infiniti quasi come gli uomini»⁹³, che tuttavia si riducono a due. Il primo consiste nella «paura individuale, che fa parte del carattere», uno, in sostanza, dei molteplici «modi di essere dell'individuo» cui fa da contraltare il coraggio. La letteratura pullula di questi personaggi che, come «ombre di eroi», hanno il compito di «riportare su un livello di umanità le figure smisurate e eroiche a cui si accompagnano». Sancho Panza, Leporello e Don Abbondio sono gli esempi calzanti di un mondo di anti-eroi in cui si esprime una «paura individuale» che spesso è «una ragionata difesa dell'individuo comune dalle stravaganze della grandezza e dai colpi del destino». Il secondo, invece, assai più problematico del primo, viene interpretato come una «paura collettiva, la paura della massa»⁹⁴. «Essa – specifica Levi – non nasce dal senso preciso della propria persona e da un desiderio naturale di difesa contro le forze ben determinate con cui essa deve fare i conti, ma nasce proprio dalla mancanza della persona, dal senso della non esistenza della propria individualità e dell'appartenenza a un qualche cosa di vago e di indeterminato: a una massa». L'uomo-massa non riesce a riconoscere i limiti della propria persona, non si accorge della concretezza dei problemi, dato che si nutre «di astrazione e di simboli». La paura collettiva risiede, dunque, nell'uomo che non è ancora maturo, nell'uomo che non si è ancora trasformato in persona e ha riconosciuto «l'unica vera realtà» esistente: la libertà. «Questa fondamentale paura della libertà [...] ha

⁹² Il brano in oggetto, curato da P. Saggese, è pubblicato all'interno della riedizione, dalla tiratura limitata, di *Paura della libertà* per conto del Comune di Aliano e della Regione Basilicata, su volere dell'erede di Carlo Levi, Raffaella Acetoso. Vd. C. Levi, *La paura è il contrario della libertà*, a cura di P. Saggese, in *Id., Paura della libertà*, con il contributo della Regione Basilicata e del Comune di Aliano, pp. 117-124. La pubblicazione, dal momento che è assente la data, si presume sia avvenuta nel marzo del 2014.

⁹³ Ivi, p. 117.

⁹⁴ Ivi, p. 118.

permesso l'esistenza del fascismo, del nazismo e di tutte le altre più o meno individuate moderne tirannie».

Le impalcature dei totalitarismi sono costruite grazie alla paura collettiva, che si rafforza «coi loro apparati e col peso della propria spietata potenza» e a cui si aggiunge «il terrore più specifico e determinato che nasce dalla persecuzione, dalla polizia, dai campi di concentramento, dalla sadica crudeltà, dalla guerra». Il primo di settembre del 1939, allorquando gli eserciti di Hitler marciano in Polonia, Levi è a Parigi e osserva la città «percorsa da una ondata di spavento [...] parzialmente dovuto al timore di armi misteriose [...], ma più indistinto, più indeterminato, come un'ombra senza forma»⁹⁵. L'improvvisa apparizione della guerra «faceva rinascere sentimenti primitivi e nascosti, come l'orco e il lupo delle fiabe infantili». La paura collettiva ha la capacità di disarmare i difensori della libertà, «rispinge le persone nella massa indifferenziata, sostituisce alle parole e ai pensieri gli slogan, alla passione la propaganda, all'organismo l'organizzazione, agli atti coscienti e volontari le parole d'ordine». La tecnica della paura collettiva è insieme «barbara» e «ultra moderna».

Così è nato e ha vinto il fascismo in Italia nei lontani anni successivi alla prima guerra mondiale, quando le squadre dei banditi fascisti scorrazzavano per le città e le campagne portando le loro bandiere nere, del colore della morte, e le loro insegne fatte di teschi e di scheletri. Non fu tanto la loro azione diretta, le bastonature, gli incendi, le uccisioni a dare loro la vittoria, poiché essi trovarono sempre chi alla violenza resisteva con coraggio: ma fu invece il senso vago della paura diffusa anche presso coloro che non avevano mai avuto diretto contatto con essi o che non li avevano neanche mai visti, quel senso di terrore che impedisce ogni movimento e consegna impotenti e legati in mano al nemico.

La paura è dunque la vera arma segreta del totalitarismo, la quinta colonna che prende le città dal di dentro, in segreto, senza bisogno di sparare un colpo. Questa arma segreta era stata perfezionata all'estremo valendosi sia di una intuizione primitiva, sia dei dati più moderni della scienza psicologica e della psicoanalisi, dai fascisti e più ancora dai tedeschi. Quando Mussolini ripeteva una frase comune a tanti tiranni “non importa che mi amino, basta che mi temano”, diceva, dal suo punto di vista, una profonda verità. Quanto ai tedeschi, essi fondarono sul terrore, come ognuno sa, tutto il loro potere, e poiché essi tendevano a un potere disumano e immenso, a un dominio totale del mondo e degli uomini, essi crearono un terrore altrettanto mostruoso e sconfinato, un raffinatissimo inferno⁹⁶.

⁹⁵ Ivi, p. 119.

⁹⁶ Ivi, p. 121.

Contro questa forma di terrore si staglia alfierianamente l'uomo libero. «Un individuo libero è, di per sé, una difesa contro la paura. Molti individui liberi sono un argine, un esempio, una garanzia. “Finché vi saranno due uomini giusti, Sodoma non sarà distrutta”, dice il racconto biblico». E in ultima sostanza «essere liberi significa non indulgere mai, all'irrazionale collettivo, e alla falsa razionalità dei suoi falsi concetti di razza, di nazione, di classe, e al loro empito sentimentale pieno di sgomenti ancestrali».

1.2 La dialettica dell'avvenimento come principio di individuazione

1.2.1 Brevi precisazioni introduttive

Nel giugno del 1939, al fine di sottrarsi alle leggi razziali e alla persecuzione politica, Levi insieme con la compagna Paola Levi Olivetti e con la figlia Anna si rifugia prima a Parigi e poi presso un piccolo paese della Loira Atlantica, La Baule¹. È dalla spiaggia² di questo angolo remoto della Francia, quando i venti di guerra soffiano sulle nazioni europee, che Levi scrive tra il settembre e il dicembre del 1939, sulle pagine di un calendario medico Warner, il suo *opus primum: Paura della libertà*³ [Fig. 3]. Il testo, scritto con la lucida intensità di un diario privato, di una intima «confessione» (PL, 219), rappresenta, in un linguaggio denso e metaforico, la crisi di una intera civiltà, l'affermazione conclamata di una nuova idolatria statale e religiosa il cui tragico finale sarà segnato dal sangue di vittime innocenti.

Il 1939, oltre a costituire per l'Europa l'inizio della catastrofe bellica, segna sul piano personale la data di morte del padre, la cui influenza spesso relegata *a latere* nella poetica di Levi, così incentrata sul ruolo determinante della figura materna, impregna le pagine di *Paura della libertà*, seppur in chiave di contrasto. Infatti, nella *Prefazione alla prima edizione*, ricordando la notizia della sua morte, adopera per identificare il padre la maiuscola, come se volesse sottolineare, al di là del dato biografico, il valore simbolico della funzione paterna, assimilata a tutte quelle forme di potere che snaturano l'essenza della libertà umana: «Mi giunse allora la notizia della morte improvvisa di mio Padre: le frontiere chiuse mi impedirono di rivederlo. In quel punto della vita in cui non ci si può più voltare indietro, mi trovavo solo su quella spiaggia deserta, in un freddo autunno, pieno di vento e di piogge» (PL, 217). Oltre al reale senso di solitudine e di isolamento, provato dall'intellettuale anche in seguito alla morte del padre, queste pagine

¹ Per un resoconto dettagliato cfr. G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud. Carlo Levi*, cit., pp. 135-151.

² Lo stesso autore, nella *Prefazione* all'opera, rievoca l'atmosfera settembrina della spiaggia mossa dai venti di guerra (PL, 217). In un saggio dedicato al filosofo, *Alain*, Levi richiama, di nuovo, questo momento incipitario, in cui la gioia della scoperta si mescola alla solitudine e all'afflato meditativo di cui sono connaturate, nell'immaginario romantico, le spiagge del nord Europa. Cfr. C. Levi, *Alain*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli 2001, p. 167.

³ Tutte le citazioni tratte da *Paura della libertà* verranno citate nel corpo del testo con la sigla PL, seguita dal numero di pagine della seguente edizione: C. Levi, *Paura della libertà*, in *Id.*, *Scritti politici*, a cura di D. Bidussa, cit., pp. 132-209 e pp. 216-219.

introduttive coadiuvano, *ex post*, a delineare il sentimento collettivo di perdizione dinnanzi all'imprevedibilità degli eventi bellici. La ripresa del topos letterario dell'aspra selva dantesca, qui rievocata dall'insospitalità del paesaggio marino, indica la natura dell'opera leviana alla ricerca di un senso riposto, laddove imperversa l'oscurità. «Anno, - recita una breve poesia posta nell'*incipit* del manoscritto dell'opera - tu apri l'odissea / dei viaggi e degli abbandoni - / ma, per i tristi tuoi doni / ritroverò la mia Dea».

Le pagine alquanto profetiche di *Paura della libertà* (in cui non compare mai il termine nazi-fascismo) sono costituite da analisi volte a spiegare la costruzione degli idoli moderni, delle masse e il loro rapporto con il potere, cui si interseca l'alienazione individuale e collettiva che ha permesso la perdita, da parte dell'uomo, delle proprie radici ancestrali.

Tutti i dati di una civiltà – scrive sempre Levi nella *Prefazione alla prima edizione* dell'opera – parevano dissolversi in nebbia; ci stava innanzi un futuro incerto, per i destini del mondo e per il destino particolare di ciascuno. Tutte le vecchie ideologie parevano crollare, esaurite in una vana difesa e in una critica vana: un vento di morte e di oscura religione sconvolgeva gli antichi stati d'Europa. (*PL*, 217)

Al centro dei ragionamenti socio-politici dell'autore si innerva una fitta rete di rimandi e di richiami al concetto di sacro su cui pesano l'esperienza del confino in Lucania e le letture antropologico-filosofiche, frutto di un crescente interesse nei confronti delle società primitive. Il testo è così attraversato da due correnti filosofiche: la prima volta alla demolizione dello *status quo* e la seconda che tenta di ricucire, attraverso il recupero degli elementi costitutivi dell'uomo, lo strappo creatosi dall'instaurarsi dei totalitarismi. Da questi due aspetti, che si rapportano l'uno all'altro e permettono che nell'analisi *destruens* si intraveda la *pars construens*, prende forma la prosa poetica di quest'opera. Come osserva, in modo corretto, Falaschi, *Paura della libertà* non è solo un «lamento funebre sulla civiltà che scompare», ma costituisce anche «un volume folto di idee sulla rinascita e la scoperta della civiltà»⁴.

Il testo, diviso in nove capitoli⁵ (otto risalenti al 1939, mentre l'ultimo, *Paura della pittura*, al primo luglio del 1942) ciascuno dei quali dedicato a un tema

⁴ G. Falaschi, *Carlo Levi*, cit., pp. 13-14.

⁵ I primi otto capitoli sono: Ab Jove principium, Sacrificio, Amor sacro e profano, Schiavitù, Le muse, *Sangue, Massa, Storia sacra*; il nono si intitola *Paura della pittura*. Il testo viene pubblicato per la prima volta ad opera del critico Carlo L. Ragghianti, dopo essere stato letto il 25 ottobre del 1944

specifico, viene affidato a Einaudi e pubblicato nel 1946 nella collana dei *Saggi*, sulla scia della fortuna editoriale di *Cristo si è fermato a Eboli*. Inizialmente, il saggio doveva costituire un'introduzione⁶ a un'opera molto più ampia che spaziasse – come si legge nella *Prefazione* – «dalla politica [...] all'arte (con una storia dell'arte moderna), alla scienza, alla filosofia, alla religione, alla tecnica, alla vita sociale, al costume, ecc.» (PL, 218). L'ambizioso progetto non viene, tuttavia, condotto a termine sia a causa del mutato clima socio-politico, successivo alla guerra, che per la natura stessa dell'opera. La collazione dell'autografo con il testo a stampa⁷ mostrando l'esiguità delle modifiche apportate nella versione pubblicata rispetto al manoscritto conferma con precisione filologica che l'opera, come suggerisce lo stesso autore, rappresenta la testimonianza di un definito clima storico di portata eccezionale, in cui il faro della libertà doveva essere strenuamente difeso contro la violenza del sangue e dell'obbedienza. Per la medesima causa, sopravvive nell'opera una prosa densa, strutturalmente complicata dall'abbondante uso di subordinate, volte a scovare il punto in cui la scrittura disveli il lato terrifico e sacrale di ciascun uomo.

Ora, dopo sette anni, e dopo tutto quello che è avvenuto, mi si è posto il problema se valesse ancora la pena di stamparlo, e, in caso positivo, se non convenisse aggiornarlo, tradurlo in lingua espositiva, in termini politici e storici, rivelare i simboli (già trasparentissimi) [...] Ma [...] mi è parso che fosse meglio lasciare intatto il vecchio scritto, in modo che gli rimanesse il carattere di documento di un tempo che abbiamo tutti così intensamente vissuto. (PL, 219)

Oltre al suo lascito testimoniale, l'opera offre una fitta trama di citazioni e rimandi a diversi testi della cultura occidentale. *In primis*, numerosi sono i riferimenti estrapolati dalla Bibbia e dal pensiero filosofico di Vico, la cui influenza è stata accertata da lungo tempo. Molti critici, infatti, negli ultimi quarant'anni hanno sostenuto, talora senza alcuna analisi filologica, che la stesura del testo sia avvenuta «con la sola scorta, come lui diceva, della Bibbia e della

dallo stesso autore dai microfoni di Radio Firenze. Solo nella ristampa del 1964, *Paura della pittura* viene collocato all'interno dell'edizione di *Paura della libertà*. Cfr. C. L. Ragghianti, *Carlo Levi, con un saggio inedito di C. Levi*, Firenze, Edizioni U 1948, pp. 29-32.

⁶ Cfr. L. Baldassarro, *Paura della libertà: Carlo Levi's Unfinished Preface*, in «Comunità», IV (1990), pp. 143-154.

⁷ Per la genesi del manoscritto e della contestuale pubblicazione, così come per la questione relativa al fatto che Levi avesse o meno sotto mano la Bibbia al momento della scrittura del testo, si permette di rimandare a R. Gasperina Geroni, *La Sacra Bibbia di Diodati nell'autografo di Paura della libertà di Carlo Levi*, in «Esperienze letterarie», n. 3, XL (2015), pp. 103-122.

Scienza nuova»⁸. La perentoria dichiarazione della De Donato rovescia tuttavia le stesse affermazioni dell'autore, risalenti al 1964 e poste nella *Prefazione alla prima edizione*, in cui egli sostiene che l'opera è stata scritta senza l'ausilio di «alcun libro» (PL, 218). L'autografo, infatti, mostra che i riferimenti a specifici passi della Bibbia sono tutti posteriori al momento di stesura del testo, in quanto posti in posizione allineare, interlineare o marginale, e contraddistinti da un *ductus* differente rispetto a quello del *corpus* del testo. Inoltre, le citazioni bibliche corrette rappresentano poco più della metà delle occorrenze, se vengono conteggiate anche tutte quelle modificate nel testo di arrivo per una maggiore chiarezza e fruibilità nella lettura. La Bibbia di riferimento è quella pubblicata nel 1864 dalla Società biblica britannica secondo la traduzione di Giovanni Diodati del 1641: *La sacra Bibbia: ossia l'Antico e il Nuovo Testamento*, donata nel 2014 dall'erede di Carlo Levi, Raffaella Acetosio, al comune di Aliano⁹. I rilievi effettuati sull'autografo e la sua collazione con il testo a stampa mostrano che Levi, con una certa probabilità, citava a memoria e forse non possedeva al momento della stesura il testo biblico. Per questo, risultano decisive la sua provenienza e la sua formazione ebraiche il cui rilievo, nel pensiero dell'autore, è stato indagato, in particolare, dalla studiosa Vanna Gazzola Stacchini¹⁰. Un

⁸ C. Levi, *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei: 1922-1974*, a cura di G. De Donato, Bari, De Donato 1975, p. 379. Non essendo presente alcuna evidenza testuale che provi l'autorialità dell'affermazione, si presume che la studiosa ne sia venuta a conoscenza in uno dei colloqui personali avuti con Levi. Sull'uso della Bibbia e di Vico si vedano: C. Jørgensen, *Levi*, in *Ead.*, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario: Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, Napoli, Alfredo Guida Editore 2008, p. 131; C. Levi, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 332; P. Puppa, *Carlo Levi: la scena del contadino tra presenza e assenza*, in Aa. Vv., *The Voices of Carlo Levi*, a cura di J. Farrell, New York, Farrell 2007, p. 74; V. Giacomini, *Paura della libertà*, in Aa. Vv., *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, a cura di F. Vitelli, Cava dei Tirreni, Avagliano 1998, p. 58. Uno dei primi a sollevare la questione è Falaschi che afferma che Levi non avesse «a disposizione alcun libro (eccettuata, pare, la Bibbia)». In G. Falaschi, *Carlo Levi*, cit., p. 8.

⁹ Alcune perplessità sulla Bibbia custodita dal Comune di Aliano possono essere sollevate dalla contraddittorietà di due elementi: da una parte, le dichiarazioni dell'erede su un articolo del «Corriere della sera», in cui sostiene che quella Bibbia, «a dispetto dell'irriducibile laicismo, finiva col seguirlo ovunque, in tutte le sue vicissitudini». [In A. Debenedetti, *Carlo Levi: i segreti nascosti in una Bibbia*, «Corriere della sera», 17 giugno 2004, p. 35]. Dall'altra la medesima Bibbia, che a un'analisi materiale non mostra alcun segno – eccetto quelli usuali dell'azione del logorio del tempo – che possa far pensare a un uso costante e duraturo nel tempo: nessuna sottolineatura, nessuna nota, nessuna presenza casuale di *lapis*, nessuna pagina lievemente lacerata, che permetta di dirimere l'incongruenza.

¹⁰ «Egli – scrive la studiosa – apparteneva a quella generazione ebraica cresciuta tra il tramonto del tradizionale antisemitismo fondato su motivi religiosi e l'avvento del nuovo, di tipo razziale. Sia pure per ragioni politiche, si trovò fin da giovanissimo a frequentare un ambiente composto in prevalenza da ebrei [...] La componente ebraica va letta come una natura primaria, sulla quale tutti gli altri elementi reagiscono». In V. Gazzola Stacchini, *Forme di coscienza ebraica in Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, cit., p. 117. Cfr. anche G.

determinato retroterra culturale, radicato nelle origini ebraiche e in una buona conoscenza della Bibbia, ha permesso così a Levi di impastare i riferimenti biblici con una particolare *Weltanschauung* sulla fine del mondo e sulla rinascita, senza l'ausilio forse di alcun supporto testuale, proprio come dichiara in apertura dell'opera.

Al pari della Bibbia, anche la *Scienza nuova* è stata di recente oggetto di indagine da parte della critica, in relazione all'uso o meno della stessa in fase di stesura del manoscritto. Innanzitutto, è possibile confermare quanto scritto dalla Jørgensen che «nel manoscritto si trovano alcuni rinvii espliciti che permettono di identificare con certezza non solo la *Sn44*, ma anche l'edizione esatta, *La scienza nuova giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche*, in tre volumi a cura di Fausto Nicolini (Bari, Laterza, 1911-'16)»¹¹. Tuttavia, pare poco convincente e del tutto inesplorata la dimensione filologica della questione. Innanzitutto perché il saggio della studiosa, dopo aver affastellato numerosi echi vichiani e i relativi riscontri nell'opera di Levi, non supporta filologicamente la sua idea, pur giungendo alla conclusione che «le citazioni e parafrasi concernenti la *Sn44* non sono di pura memoria, sebbene resti possibile che commenti e rinvii a determinate pagine del libro siano stati aggiunti in un periodo posteriore»¹². In attesa di uno studio filologico, si può solo ipotizzare che Levi non avesse con sé neppure la *Scienza nuova*, sia perché i rinvii sono tutti posti in margine e con un *ductus* non coevo alla stesura, sia perché non vi sono molte citazioni dirette, eccetto qualche breve frase¹³. Accanto ai riferimenti biblici e vichiani, compaiono in forma di citazione altri testi¹⁴ appartenenti alla cultura europea che assolvono, in qualità di *exempla* letterari, storici e mitici a una funzione specifica: ovvero alla resa plastica e pittorica del movimento saggistico. Infatti le citazioni bibliche o, ad

Sacerdoti, *Booz, Booz, Booz*, in (Matera), *Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, a cura di P. Venturoli, Catalogo della Mostra, Roma, Donzelli 2005, pp. 41-56.

¹¹ C. Jørgensen, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario: Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, cit., p. 127.

¹² Ivi, p. 128.

¹³ Le citazioni, qualora presenti, sarebbero forse dirimenti, perché non è giustificata e finora attestata – al contrario di quanto accade con la Bibbia – una conoscenza così dettagliata dell'opera di Vico.

¹⁴ Tra quelli direttamente citati nel testo vanno ricordati *Le petites vieilles* di Baudelaire, le *Poesie* di Campanella, le *Rime* di Cavalcanti, le *Rime* di Dante, il *Don Giovanni* di Da Ponte, alcune poesie di Eluard, *Le chevrier* di José-Maria de Heredia, la *Dorotea* di Lope de Vega, i *Carmina* di Orazio e il *Canzoniere* di Petrarca. Allo stato attuale, esiste un'unica edizione contenente anche i rimandi intertestuali interni all'opera. Cfr. C. Levi, *Fear of Freedom*, tr. by A. Gourevitch, ed. with Notes and Introduction by S. G. Pugliese, New York, Columbia University 2008.

esempio, i sonetti del Petrarca, frammezzati alle analisi, si caricano di una forza esplicativa che rende il tessuto teorico non solo esplorabile attraverso il ragionamento, ma anche per mezzo delle immagini cui esse stesse alludono, proprio come avviene con la figura di Giove, posta nel primo capitolo dell'opera *Ab Jove principium*.

1.2.2 Vico e il principio della «vera narratio»

Il testo incomincia con una breve premessa in cui Levi dichiara che la propria indagine parte «da quel punto inesistente da cui nasce ogni cosa» (PL, 132), dall'origine dunque in cui l'uomo prende e dà forma a ciò che lo circonda. L'*incipit*, segnato da una congiunzione coordinante («E anche noi dovremo cominciare di là» [PL, 132]), chiarisce la continuità tra il contenuto dell'opera e un preciso modello di riferimento, come se il testo di Levi dovesse riprendere un discorso già avviato da altri. Il titolo, infatti, concorre a rimarcare la discendenza delle riflessioni di Levi da Vico, che costituisce sin da subito il punto di riferimento da cui l'autore si muove¹⁵. *Ab Jove principium* è una citazione, tratta dalla terza ecloga (v. 60) delle *Bucoliche* di Virgilio, presente nell'esergo della *Scienza nuova prima*, nella conclusione della *Scienza nuova seconda* e nel capitolo dedicato alla «metafisica poetica» (SN, §391)¹⁶ nell'edizione consultata da Levi. Per Vico, come per Levi, il riferimento a Virgilio riassume il principio costitutivo della nascita degli uomini e di quella che sarà la loro storia successiva. È infatti la scoperta aurorale della forza della divinità l'essenza fondante della prima forma di evoluzione umana. Dopo il diluvio universale, secondo Vico, il momento della nascita dell'individuo, inteso come auto-coscienza¹⁷, prende corpo

¹⁵ Il saggio più ricco e innovativo sui rapporti intertestuali tra Levi e Vico è sicuramente quello di A. Battistini, *La presenza di Vico in "Paura della libertà" di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, a cura di S. U. Baldassarri e A. Polcri, Firenze, Le Lettere 2013, pp. 3-20. Il richiamo a Vico, in relazione a *Paura della libertà*, è stato abbondantemente sottolineato dalla critica. Tuttavia, nessuno prima di Jørgensen e Battistini aveva tentato di mostrare strutturalmente la vicinanza tra i due pensatori, anche se il saggio della Jørgensen, pur avendo il pregio di soffermarsi sui potenziali paragrafi della *Scienza nuova*, letti con intensità da Levi, si limita a una accatata rassegna che non entra nel merito del debito vichiano. Per una breve rassegna dei testi critici cfr. C. Jørgensen, *L'eredità vichiana nel Novecento*, cit., pp. 131-132. Per quanto riguarda un'analisi strettamente legata al rapporto tra Vico e la pittura di Levi si rimanda a G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics. The Painter as Writer*, New York, Palgrave Macmillan 2012, pp. 9-11.

¹⁶ D'ora in poi le citazioni provenienti dalla *Scienza Nuova* saranno segnalate dal numero di paragrafo secondo l'edizione, già citata, curata da A. Battistini.

¹⁷ Gianfranco Cantelli scrive a questo proposito: «Nella prima terrificante esperienza del cielo fulminante, l'uomo fissa in un fenomeno, che per la prima volta avverte come esterno a sé, il proprio sentimento: l'oggetto viene riconosciuto e identificato. [...] Un oggetto che, nel suo stesso

quando, in preda a un vagabondaggio ferino e immersi in una selva fitta di vegetazione, i giganti avvertono la forza del fulmine.

[...] il cielo – scrive Vico nella *Metafisica poetica*, contenuta nel secondo libro – finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi, come dovettero avvenire per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta. Quivi pochi giganti, che dovettero esser gli più robusti ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, [...], spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo. [...] si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove, il primo dio delle genti dette «maggiori»¹⁸.

Il fulmine, permesso dal disseccamento della terra umida molto tempo dopo il diluvio universale, rappresenta la prima forma di linguaggio muto¹⁹ della natura, cui i giganti attribuiscono un'essenza animata e una forza soprannaturale che avrebbe potuto annientarli, ma li ha risparmiati. La grazia concessa viene intesa come necessità di assoggettarsi alla potenza del cielo e di esaudire la sua volontà, le cui manifestazioni vanno interpretate per mezzo della divinazione²⁰.

Levi, invece, dopo aver dichiarato implicitamente la filiazione da Vico, scrive che «Il nostro Giove» non va ricercato «nei cieli, ma là dove sta, nei luoghi più terrestri e oscuri, negli abissi umidi e materni» (*PL*, 132). Si passa, così, da una

manifestarsi costituisce un segno pieno di significato, che si riproduce sempre uguale a se stesso per rivelare sempre la stessa volontà, la stessa potenza. [...] riflettere su Giove, accogliere il segno della sua volontà, è per l'uomo riflettere, nel contempo, su se stesso, per rispondere opportunamente a quel segno, a quella rivelazione. Il linguaggio dell'uomo nasce come risposta a quello che gli si è presentato come il linguaggio di una divinità». In G. Cantelli, *Mente corpo linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, Firenze, Sansoni editore 1986, pp. 35-36.

¹⁸Ivi, pp. 214-215.

¹⁹Vico suddivide il linguaggio degli uomini in tre stadi corrispondenti alle tre età in cui si divide la storia dell'uomo: «l'età degli dèi, nella quale gli uomini gentili credettero vivere sotto divini governi, e ogni cosa essere lor comandata con gli auspici e con gli oracoli [...] l'età degli eroi, nella quale dappertutto essi regnarono in repubbliche aristocratiche, per una certa da essi riputata differenza di superior natura a quella de' lor plebei; – e finalmente l'età degli uomini, nella quale tutti si riconobbero esser uguali in natura umana, e perciò vi si celebrarono prima le repubbliche popolari e finalmente le monarchie [...] Convenevolmente a tali tre sorte di natura e governi, si parlarono tre spezie di lingue [...]: la prima, nel tempo delle famiglie, che gli uomini gentili si erano di fresco ricevuti all'umanità; la qual si trova essere stata una lingua muta per cenni o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee ch'essi volevan significare; – la seconda si parlò per imprese eroiche, o sia per simiglianze, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni, che fanno il maggior corpo della lingua eroica [...] la terza fu la lingua umana per voci convenute da' popoli, della quale sono assoluti signori i popoli, propria delle repubbliche popolari e degli Stati monarchici». In G. Vico, *Principi di scienza nuova*, cit., pp. 72-73: §§ 31-32.

²⁰Scrive a questo proposito Vico: «Quivi i primi uomini, che parlavan per cenni, della loro natura credettero i fulmini, i tuoni fossero cenni di Giove (onde poi da “nuo”, “cennare” fu detta “numen” la “divina volontà”, con una troppo sublime idea e degna da spiegare la maestà divina), che Giove comandasse co' cenni, e tali cenni fossero parole reali, e che la natura fusse la lingua di Giove; la scienza della qual lingua credettero universalmente le genti essere la divinazione, la qual da' greci ne fu detta “teologia”, che vuol dire “scienza del parlar degli dèi”». In: ivi, p. 207: § 379.

dimensione in cui predominano le esalazioni secche della terra, che permettono il formarsi di un fulmine²¹, all'umidità di una madre terra²² in cui si nasconde Giove che «assomiglia assai più a un verme che a un'aquila» (*PL*, 132). L'identificazione tra Giove e il verme ribalta, in modo oppositivo, l'associazione di Vico tra aquila, cielo e Giove, il cui predominio sull'uomo si concretizza con un evento imponente come quello di un fulmine. Per Levi, difatti, non è nelle altezze elevate del cielo che vive Giove, ma nella terra insidioso e nascosto come un verme. Ciononostante è necessario rimarcare, come ha fatto Andrea Battistini, lo stretto rapporto, inerente alle origini del mondo, che intercorre tra la lettura di Vico e quella di Levi. Entrambi, infatti, si concentrano – seppur mediante una concezione divergente sull'origine di Giove – sull'importanza dell'istante aurorale nel quale l'uomo si separa dal caos dell'inizio, in altre parole «sul “punto di equilibrio” posto tra l'anarchia del mondo primitivo in cui è affatto assente qualsivoglia coscienza di sé e il sorgere ancora oscuro e barbaro della coscienza che segna pur nella sua confusa condizione l'avvento della civiltà»²³. Tuttavia, sia Levi che Vico non intendono considerare l'origine come un punto di inizio che non possa ripresentarsi nell'accadere storico. Difatti, così come l'ha definita il filosofo Roberto Esposito ascrivendo il pensiero di Vico all'anomalia italiana rispetto alla filosofia moderna, la «potenza dell'origine» non si rivela come un *unicum*, dato il quale la storia si dipana progressivamente attraverso un percorso lineare, bensì costituisce, all'interno del *continuum* storico, la costante, improvvisa e potenziale irruzione del caos nell'ordine, della barbarie nel dispiegamento razionale della storia.

Il punto decisivo – scrive Esposito – [...] è che questo elemento originario – non storico e anzi incompatibile, nella sua dimensione puramente vitale, con il processo di storicizzazione – non viene mai del tutto meno, ma si trasferisce, per così dire in maniera latente, all'interno della stessa storia. [...] Nulla, per Vico, è più letale dell'idea – tipicamente moderna – che si possa tagliare il nodo che lega la storia al suo inizio non storico, sciogliendolo in un processo di compiuta temporalizzazione della vita²⁴.

²¹ «E tanto tempo appunto vi bisognò correre, che la terra, disseccata dall'umidore dell'universale diluvio, potesse mandar in aria delle esalazioni secche a potervisi ingenerare de' fulmini, da' quali gli uomini storditi e spaventati si abbandonassero alle false religioni di tanti Giovi». In: Ivi, p. 77.

²² Cfr. G. Battista Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo 1996, p. 183.

²³ A. Battistini, *La presenza di Vico in “Paura della libertà” di Carlo Levi*, cit., p. 7.

²⁴ R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi 2010, pp. 28-29.

Sia Vico che Levi, di riflesso, si oppongono strenuamente a tutte quelle forme di pensiero razionalistico e astratto che presuppongono l'analisi dell'esistente per mezzo di una prospettiva geometrizzante che imbriglia ciò che è disforme in una uniformità schematica e rigida e aliena da sé qualsivoglia principio di rottura con il divenire storico. La temporalizzazione integrale della storia, perseguita dalla filosofia moderna, rappresenta «uno dei più potenti dispositivi immunitari della modernità» che Vico rigetta in quanto «c'è un momento della storia che non appartiene al tempo e che, proprio per questo, può letteralmente risucchiarla nel suo vuoto temporale non appena essa immagini di potersene definitivamente emancipare»²⁵. Condividendo con Vico un'idea della storia costituita da fratture e nuovi inizi, grazie anche all'influenza del pensiero di Nietzsche, di Freud²⁶ e di Jung, l'intellettuale torinese si oppone allo storicismo hegeliano e crociano e introduce nella propria idea di divenire storico la possibilità di un ritorno dell'indistinto originario, secondo la teoria dei corsi e dei ricorsi²⁷. Tuttavia, tale accadimento non discende da un intervento esterno o provvidenziale che instilla nella storia un momento di frattura, bensì è immanente e insito nelle pieghe stesse della storia; infatti «il processo di immunizzazione non è una linea percorribile all'infinito, perché porta dentro di sé una forza negativa destinata, a un certo punto, a ritorcersi contro se stessa, a bloccare quella vita che pure è ordinato a salvaguardare»²⁸. Dopo aver identificato nel suo presente un conflitto, una faglia interna all'ordine del divenire storico, in cui il dispositivo di immunizzazione della società viene, di fatto, sovvertito dalla violenta irruzione delle forze primigenie dell'umano, Levi, comprendendo grazie a Vico la forza salvifica dei ricorsi, compie per ricercare le cause della fine nell'inizio un cammino a ritroso, durante il quale si accosta non solo formalmente alla ricerca vichiana²⁹, ma ne ripropone anche lo stesso «canone gnoseologico»:

È noto a tutti il principio vichiano del «verum ipsum factum» con il quale, in un luogo memorabile della *Scienza nuova*, si sancisce

²⁵ Ivi, p. 74.

²⁶ La forza delle origini viene accostata da J. Farrell al rimosso freudiano, con cui coerentemente può essere messa in relazione. In particolare, lo studioso richiama l'opera di Freud *Il disagio della civiltà* (1930), ora disponibile a cura di S. Mistura, Torino, Einaudi 2010. Cfr. J. Farrell, *Introduction* a Aa. Vv., *The Voices of Carlo Levi*, cit., p. 14.

²⁷ Si precisa, onde evitare incomprensioni teoriche, che per Vico, al di là della opinione vulgata, il ricorso storico non prevede mai il ritorno all'indistinzione caotica delle origini, perché tale ritorno sarebbe tragico. In Levi, invece, il ritorno a quelle origini è la fonte salvifica del rinnovamento.

²⁸ R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, cit., p. 83.

²⁹ Si veda la recensione a *Paura della libertà* di A. Bizzarri, *Un saggio di Carlo Levi*, in «La fiera letteraria», II (1947), n. 7, p. 6.

trionfalmente che “questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana» (SN, § 331). Nelle pagine introduttive di *Paura della libertà* Levi pare echeggiare questo metodo allorché avverte di avere condotto la sua ricerca «nell’animo stesso dell’uomo», cercando «di penetrare nell’interno di quel mondo», di «immergersi in quell’ambiguo inferno» descrivendolo «dal di dentro», con uno «sforzo di identificazione e di unificazione»³⁰.

Introducendo nella struttura teorica della *Scienza Nuova* il principio del «*verum ipsum factum*», Vico si distanzia, innanzitutto, dalla posizione filosofica del *cogito* di Cartesio, al cui razionalismo astratto³¹ contrappone una cultura umanistica, fondata sul concetto che è conoscibile all’uomo, ciò cui l’uomo stesso ha dato vita³²: «apparisce [...] – scrive Vico – che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana» (§331). Essendo la conoscenza del vero possibile solo a Dio che ne è l’autore («intelligere» [SN, §363]), all’uomo permane «la verità di coscienza» o «di certezza» («cogitare» [SN, §359]), così come propone Croce nella sua opera *La filosofia di G. B. Vico*, che Levi conosceva. «Il certo, la verità di coscienza – scrive Croce –, non è scienza, ma non perciò è falso»³³. Il sistema della conoscenza non poggia, dunque, le proprie basi su un metodo matematico, ovvero puramente razionale, bensì su una ricerca filosofico-filologica³⁴ delle origini

³⁰ Ivi, p. 8. Per le citazioni tratte dal libro di Levi vd. *PL*, p. 218.

³¹ «Con un unico gesto, – scrive lo studioso Michael Mooney – Descartes sopprime il mondo del meramente probabile, quell’arena nella quale, come gli antichi ben sapevano, si devono in gran parte condurre le cose umane. Il vero e il falso erano adesso opposte polarità – fra loro, null’altro che un insormontabile abisso. [...] Per Descartes, il bene comune sarebbe stato meglio perseguito se agli uomini fosse stato insegnato a pensare in maniera chiara e ordinata. Non più il discorso effettivo, bensì il pensiero calcolato diventava la chiave del progresso sociale». In M. Moloney, *Vico e la tradizione della retorica*, tr. di G. De Michele e intr. di A. Battistini, Bologna, Il Mulino 1999, pp. 30-31.

³² Auerbach scrive in proposito: «la teoria vichiana della conoscenza storica [...] si fonda sul principio che si può conoscere soltanto ciò che noi stessi abbiamo creato. La storia degli uomini, o “mondo delle nazioni” (a differenza del mondo della natura, creato da Dio), è stata creata dagli uomini stessi, e dunque gli uomini la possono conoscere». E. Auerbach, *Sullo scopo e il metodo*, in *Id.*, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina*, Milano, Feltrinelli 1960, pp. 14-15. Sulla questione cfr. anche S. Otto, *Giambattista Vico. Lineamenti della sua filosofia*, Napoli, Guida Editori 1992, pp. 46-51; e cfr. D. P. Verene, *Vico: la scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, Roma, Armando Armando 1984, pp. 68-99.

³³ B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, Bari, Laterza 1965, p. 15.

³⁴ «La filosofia contempla la ragione, onde viene la scienza del vero; la filologia osserva l’autorità dell’umano arbitrio, onde viene la coscienza del certo. [...] Questa medesima Dignità dimostra aver mancato per metà così i filosofi che non accettarono le loro ragioni con l’autorità de’ filologi, come i filologi che non curarono d’avverare le loro autorità con la ragion de’ filosofi; lo che se

mediante una riabilitazione di tutti quei saperi, quali «la storia, l'osservazione naturalistica, la cognizione empirica circa l'uomo e la società, l'eloquenza e la poesia»³⁵, che Cartesio aveva precedentemente degradato. Questi sono finalizzati e utilizzati allo scopo di permettere un progressivo avvicinamento alla raffigurazione di quella irrazionalità fantastica, da cui il mondo delle origini era contraddistinto e che l'uomo moderno ha perduto. In relazione a ciò, Edward Said, nell'opera intitolata *Beginnings*, riferendosi allo sviluppo della mente umana secondo il pensiero di Vico, scrive: «The human mind in time became less grounded in the body, more abstract, less able directly to grasp its own essential self, less capable of beginning at the beginning, less capable of defining itself»³⁶. La stessa analisi viene mossa da Levi nei confronti dell'uomo moderno, nel momento in cui si sente sollecitato a descrivere l'idea di “neo-umanesimo” nella cultura del Novecento. Nel brano, *Sul nuovo umanesimo*, pubblicato per la prima volta in *Coraggio dei miti*, l'autore rintraccia la necessità di una rifondazione dell'uomo a causa della crisi dei valori e della sua unità. La parola neoumanesimo, infatti, può significare soltanto il ritorno o la riscoperta «dell'unità dell'uomo e dell'uomo come unità». «Tutta la crisi della civiltà contemporanea – scrive – [...] non è che la manifestazione della perdita progressiva del senso dell'unità dell'uomo, della sua scissione in facoltà e in attività diverse e senza relazione, della frattura del mondo, e di ciascun individuo, in frammenti sempre più chiusi, isolati, polverizzati e aridamente comunicabili»³⁷. La crisi, «tutt'altro che provenire dall'esterno, [essendo] implicita nel suo medesimo motore»³⁸, non si manifesta attraverso una improvvisa irruzione nella storia, ma è, come sostiene anche Vico, una lunga parabola discendente, in questo caso costituita dalla «perdita progressiva del senso dell'unità dell'uomo», cui fa da contraltare una nuova ciclicità, un nuovo inizio:

Esaurita la fase creativa e ascendente di questa grande curva, non riuscito il processo di integrazione dell'individuo in una società articolata e in uno stato di libertà, atomizzata l'espressione dell'individuo sempre più isolato e solitario, separata la ragione dal senso e dal sentimento, separato

avessero fatto, sarebbero stati più utili alle repubbliche e ci avrebbero prevenuto nel meditar questa Scienza» (§138-140).

³⁵ B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, cit., p. 16.

³⁶ E. Said, Conclusion: Vico in His Work and in This, in Id., *Beginnings: Intention and Method*, New York, Basic Books 1975, pp. 347-348.

³⁷ C. Levi, *Sul nuovo umanesimo*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 79. Pur non essendo datato, il testo può essere circoscritto cronologicamente agli anni della guerra o dell'immediato dopo-guerra.

³⁸ R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 83.

il colore dalla forma e dalla linea, il contenuto dal verso e dalla rima, diventata ogni immagine anziché libera di infiniti rapporti, sacra in se stessa, astrattamente assoluta, separata in una nuova idolatria totalitaria, la grande e brillantissima fase della decadenza, con i suoi eroismi disumani e le sue disumane ambizioni, è andata precipitando di astrattezza in astrattezza. Un nuovo umanesimo non può nascere se non da una riscoperta dell'uomo come unità e come rapporto. Ma gli avvenimenti di questi anni, le tragedie universali che hanno sconvolto la vita di tutti e di ciascuno e hanno spinto con un vento di tempesta milioni di uomini nuovi alla soglia dell'esistenza e della storia, e hanno costretto ciascuno a ritrovare se stesso negli altri, a riconoscersi esistenti come persone in un'epica collettiva, hanno posto le basi necessarie per il rinnovamento totale del senso dell'uomo, per la formazione reale di un nuovo umanesimo³⁹.

In seno alla polverizzazione dell'identità dell'uomo contemporaneo, Levi riscopre nel pensiero di Vico la possibilità di una rifondazione dell'unità dell'uomo attraverso la riconquista delle origini o di una forza vitale e originaria che è rappresentata nel testo dagli «uomini nuovi alla soglia dell'esistenza e della storia»⁴⁰ e che viene identificata in *Paura della libertà* dall'immagine vichiana della selva, presente nel fondo oscuro dell'animo umano. «Quella stessa prima foresta informe – scrive Levi – e piena di germi e di terrore, nera nasconditrice di ogni volto, portiamo in noi; da essa cominciò il viaggio; lei ritroviamo a mezzo del cammino, con la sua paura: selva giovanile di possibilità illimitate» (*PL*, 38).

Lo stesso Vico, al fine di comprendere «l'orizzonte dell'universalità» (§) definito entro le nozioni di «senso comune» (§142), «diritto natural delle genti» (§31), «universali fantastici» (§209), «dizionario mentale» (§145) e di «storia ideal eterna» (§145 e §245)⁴¹, approda alla convinzione che, solo intendendo il funzionamento della mente dei «bestioni», sia possibile risalire agli esordi della civiltà. Se la nostra mente è – scrive Vico – «troppo ritirata da' sensi nel medesimo volgo con le tante astrazioni di quante sono piene le lingue con tanti vocaboli astratti [...] e quasi spiritualezzata con la pratica de' numeri, ché volgarmente sanno di conto e ragione», quelle dei primitivi «di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualezzate, perch'erano tutte immerse ne' sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne' corpi» (§378). La loro mente, dunque, secondo il principio della filogenetica, funziona

³⁹ C. Levi, *Sul nuovo umanesimo*, cit., p. 80.

⁴⁰ È qui implicito il richiamo evidente alle persone incontrate durante il confino in Lucania.

⁴¹ Cfr. L. Amoroso, *Lettura della Scienza nuova di Vico*, Torino, Utet 1998, p. 60.

molto similmente a quella di tutti gli uomini nell'età dell'infanzia⁴², in cui è «robusta» la fantasia e alla ragione astratta, propria dell'adulto, precede un pensiero analogico e fantastico fondato sui principi di «*adiacency, complementarity, parallelism, and correlation*»⁴³. La «fantasia» – riferisce Vico nella *Degnità* XXXVI (§185) – è innanzitutto inversamente proporzionale al «raziocinio» e costituisce il mezzo attraverso cui il primitivo giunge alla conoscenza del mondo e vi attribuisce un senso. Il suo operare, difatti, è un atto di *poiesis*, da intendersi nel significato più ampio di “creazione” e quello più ristretto di “poesia”⁴⁴. Come sottolinea Croce, in riferimento a Vico, la poesia «è la prima operazione della mente umana»⁴⁵, che sgorga dalla percezione sensoriale prima che dall'intelletto e che permette, approntando nel caos una certa forma di ordine, di attribuire un primo senso al creato; senso che tuttavia non discende da una visione razionale delle cose, ma dall'interiorità fantastica dell'uomo stesso, che divinizza in modo poetico il reale. La spiegazione che ne deriva, ovvero quella già menzionata della presenza di un dio che si manifesta per mezzo del tuono, nella fattispecie Giove, costituisce l'espressione di una prima e rozza «metafisica poetica».

Adunque – scrive Vico – la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovette essere di tai primi uomini [...] Questa fu la loro propria poesia, la qual in essi fu una facoltà loro connaturale (perch'erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti), nata da ignoranza di cagioni, la qual fu loro madre di meraviglia di tutte le cose, che quelli ignoranti di tutte le cose, fortemente ammiravano. (*SN*, §375)

La prima forma di «metafisica poetica», originatasi dalla fantasia sollecitata dall'«ignoranza di cagioni» e dalla «meraviglia», si esplica nella forma del mito⁴⁶

⁴² A questo aspetto Vico dedica la XXXVII° *Degnità*: «Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fossero, quelle, persone vive. Questa *Degnità* filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti» (*SN*, § 188). Come si vedrà nel corso dei prossimi capitoli, l'infanzia gioca un ruolo cruciale nella comprensione delle opere di Levi, perché in essa sgorga quell'elemento primordiale che si perde con l'età adulta.

⁴³ E. Said, *Beginnings*, cit., p. 352.

⁴⁴ Cfr. Amoroso, *Lettura della Scienza nuova di Vico*, cit., p. 97.

⁴⁵ B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, cit., p. 51.

⁴⁶ «la quale [Scienza] dimostrerà che tali favole, ne' loro principi, furono tutte vere e severe e degne di fondatori di nazioni, e che poi, con lungo volger degli anni, da una parte oscurandosene i significati, e dall'altra col cangiar de' costumi che da severi divennero dissoluti, perché gli uomini per consolarne le lor coscienze volevano peccare con l'autorità degli dèi, passarono ne' laidi

definito da Vico come «“embrione” o “matrice”», in quanto «ci conduce – commenta Giuseppe Mazzotta – sulla soglia del primo stadio della vita mentale»⁴⁷. Se la metafisica in Vico esplicita l’attribuzione di un senso al mondo nella forma del mito, la «logica poetica», strettamente connessa alla prima, chiarifica il modo in cui essa viene creata, ovvero attraverso la condensazione in un’immagine unitaria di «cose remote l’una dall’altra» (SN, §376). Come scrive Ernesto Grassi, nell’opera *Vico e l’Umanesimo*, «il concetto fantastico e immaginativo [...] coglie e circoscrive in se stesso (secondo il termine greco *oros*), una molteplicità di elementi attraverso un’immagine, in modo da esprimere l’essenza in termini universali»⁴⁸. Tuttavia, l’essenza prodotta dall’immagine mitica non è, specifica Vico, falsa, anzi: «Il mito – che è strettamente connesso alla capacità poetica degli uomini primitivi, scrive Croce –, insomma, non è favola ma storia, quale possono formarsela gli spiriti primitivi, e da questi severamente tenuta come racconto di cose reali»⁴⁹. «Vera narratio» (SN, §403) dunque che, non avulsa dal contesto in cui viene creata, ne rappresenta la sua espressione più viva e vera. In uno dei suoi migliori testi esegetici di *Paura della libertà*, così lo ha definito Battistini⁵⁰, Levi ritorna a distanza di quasi vent’anni sulla sua prima opera, ribadendo l’impossibilità di ritrovare quella forma particolare di scrittura, che ora verrebbe trasformata in «forme o del tutto e puramente razionali, o del tutto e puramente narrative»⁵¹. Quella «forma mitologica» che contraddistingue le pagine del testo «corrispondeva alla natura di quei pensieri e immagini, che erano [...] il mito di una certa esperienza per me nuova, di una interna scoperta e rivelazione, in un tempo in cui tutto pareva estremo e ultimo: la storia “vera e severa” delle vicende di un mondo di decisioni definitive, di opposizioni senza termine, di totale servitù e di totale libertà». In questo breve paragrafo, l’intellettuale torinese ricalca (anzi quasi parafrasa) il paragrafo 814 della *Scienza nuova*, dimostrando come la corrispondenza tra realtà concreta ed espressione costituisca il fondamento dell’idea di mito come «vera

significati co’ quali sonoci pervenute» (SN, §81). Cfr. anche M. Danesi, *Vico, Metaphor, and the Origin of Language*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press 1993, p. 49.

⁴⁷ G. Mazzotta, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi 1999, p. 114.

⁴⁸ E. Grassi, *La priorità del senso comune e della fantasia: l’importanza filosofica di Vico oggi*, in Id., *Vico e l’Umanesimo*, Milano, Guerini 1992, p. 54.

⁴⁹ B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, cit., p. 65.

⁵⁰ A. Battistini, *La presenza di Vico in “Paura della libertà” di Carlo Levi*, cit., p. 10.

⁵¹ C. Levi, *Paura e coraggio dei miti*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 57.

narratio». «Le favole – scrive Vico – nel loro nascere furono narrazioni vere e severe (onde μῦθος, la favola, fu definita “vera narratio”»». Nello stesso paragrafo, il filosofo ribadisce anche il principio secondo il quale la narrazione mitica tende, nel percorso storico, a perdere il carattere indissolubile che intercorre, alla sua nascita, tra la realtà e la sua espressione. Questa posizione spiega, pertanto, il motivo per cui lo stesso Levi si dice impossibilitato ad anni di distanza a recuperare quella particolare forma di scrittura: «le quali [favole] – ricorda Vico – nacquero dapprima per lo più sconce, e perciò poi si resero improprie, quindi alterate, seguentemente inverisimili, appresso oscure, di là scandalose, ed alla fine incredibili» (*SN*, §814). Nel momento in cui i “bestioni” scoprono la forza del fulmine, creano una spiegazione poetica del mondo che attribuisce un volere psichico a un accadimento naturale. In questa unione di passionalità e creazione Vico scorge il principio fondante delle favole e della poesia che a causa dello sviluppo della ragione umana si corrompono trasformando ciò che era un tempo «vero» in «incredibile».

Le questioni relative all’origine, al mito, alla narrazione e alla poesia rivestono nel pensiero di Levi un ruolo determinante che si riscontra anche nelle pagine di uno scritto non datato (successivo alla pubblicazione de *Le parole sono pietre* [1955]) e intitolato *L’invenzione della verità*⁵². La poesia, in quanto «invenzione della verità», non deve essere intesa, secondo Levi, come scrittura in versi, ma come arte «in tutte le sue multiformi e infinite manifestazioni». Dopo aver ancorato estensivamente la poesia alle numerose forme espressive, l’autore scrive che l’arte è «il linguaggio stesso, [...] linguaggio espressivo dei sentimenti». La poesia dunque, che inventa la verità, è nella sua essenza linguaggio che esprime un determinato sentire. Anche per Vico il linguaggio dei primitivi non è l’articolazione logica del mito, quanto l’espressione di un forte sentire che si oggettiva in un linguaggio muto che si esprime per segni. I segni o geroglifici, e quindi il precipitato poetico dell’esprimersi, sono una narrazione che spiega il mondo e, al contempo, lo crea, perché gli dà senso e forma. «Si truova essere stata – scrive Vico – una lingua muta per cenni o corpi ch’avessero naturali rapporti all’idee ch’essi volevan significare» (*SN*, §32). L’iniziale e naturale corrispondenza tra l’intuizione e l’espressione – per parlare in termini crociani, la

⁵² C. Levi, *L’invenzione della verità*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., pp. 51-56.

cui estetica è influenzata dalle riflessioni di Vico sull'origine del linguaggio⁵³ - discende dall'osservazione della realtà esterna che si trasfigura in modo immaginifico nella mente dell'uomo⁵⁴, in quanto imitazione di un oggetto esterno non nel suo modo reale di essere, ma nel modo in cui esso è stato realmente vissuto. «Il linguaggio – scrive Cantelli – nasce come immagine e imitazione, ma non come imitazione di ciò che è, ma di ciò che si fantastica che sia»⁵⁵. Sin da *Paura della libertà*, Levi si confronta con una problematica che affligge l'estetica italiana primo-novecentesca⁵⁶ e che riguarda il rapporto tra la fantasia e la memoria. Per Croce, intuizione ed espressione, sulla scorta delle riflessioni idealistico-romantiche, sono fondate sull'idea che la fantasia debba essere sciolta dalle briglie del tempo storico, e quindi dalla memoria:

Quando Croce – ricorda Giuseppe Ungaretti, in una nota conferenza del 1937 – non bada alla memoria nella sua estetica cade nello stesso errore cartesiano contro il quale Vico s'era eretto, e toglie alla poesia la sua potenza storica, la separa dal tempo che la rende così umana, la riduce a pura anima, mentre la nostra condizione di perire e la nostra illusione d'immortalità, cos' intrinseche alla nostra azione, non divengono effettive se non affermando la persona umana fatta inscindibilmente di corpo e d'anima⁵⁷.

Levi, invece, attraverso Vico, recupera il tempo storico non legandolo alla tradizione letteraria italiana, come fa Ungaretti, bensì al rapporto individuale (e allo stesso tempo collettivo) che scorre tra l'artista e la sua infanzia:

L'invenzione della verità non ha dunque e non avrà mai termine, ma i suoi primi momenti restano tuttavia nella vita poetica dell'uomo come basi fondamentali, fonti perenni e nascoste di immagini: il latte, la madre, il proprio corpo, e poi il padre, i fratelli, gli oggetti, la natura, e quindi l'io, una volta che lo si è distinto da sé e perciò amorosamente vagheggiato: il Narciso, e poi la donna (e l'uomo per la donna) e la possibilità di amore individuale, e quindi la società, il mondo, il passato, il tempo, la storia, il linguaggio, la poesia stessa come fonte di altra poesia⁵⁸.

⁵³ Cfr. a questo proposito I. Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, Roma, Armando Editore 1996.

⁵⁴ Nei *Principi di scienza nuova*, Vico dedica ampio spazio alla dipintura, un quadro allegorico con cui l'autore tenta di riassumere i principi della propria opera. È singolare rilevare, a questo proposito, che la dipintura sia la raffigurazione visiva attraverso la quale Vico vuole far percepire al lettore il primo rapportarsi muto dell'uomo nei confronti del mondo.

⁵⁵ G. Cantelli, *Mente corpo linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, cit., p. 65.

⁵⁶ Per un quadro sull'estetica del primo Novecento italiano e per l'opposizione alle tesi di Croce, attraverso il recupero della lezione di Vico, si veda A. Gargiulo, *Crisi di un'estetica*, in «La Nuova Antologia», 1 maggio 1936, pp. 77-82.

⁵⁷ G. Ungaretti, *Influenze di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* (1937), in *Id., Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori 1993, p. 346.

⁵⁸ C. Levi, *L'invenzione della verità*, in *Id., Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 53

Quando nella mente dell'uomo primitivo affiora un'immagine di un oggetto, esso diviene riconoscibile e per questo nominabile. Ne discende che un siffatto linguaggio – come scrive lo stesso Levi – non è «un mezzo pratico e convenzionale»⁵⁹, ma artistico, espressivo, mitologico e adamitico. «Il termine poesia – scrive Rosalba Galvagno, che ha dedicato lunghe analisi al brano in oggetto – copre per Levi l'intero campo delle arti [...] e coincide col linguaggio stesso, inteso [...] come linguaggio poetico (della polisemia e della parola vera)»⁶⁰. Collocando la propria riflessione prima della caduta paradisiaca, l'intellettuale torinese attribuisce all'uomo-poeta la stessa forza nominante e rivelatrice di Adamo. Nell'*Introduzione a Prima e dopo le parole* sempre la Galvagno conferma, seppur da una prospettiva lacaniana, che la parola poetica, «è una parola inventiva che crea la realtà nel momento in cui di essa si dà la prima espressione. Non si tratta dunque di nominare un oggetto già dato nel mondo, ma di farlo esistere tramite un originario atto di parola, tramite quel primo sforzo creativo che è la *conditio sine qua non* dell'esistenza di un Soggetto»⁶¹. «L'invenzione della verità» – se scissa nei suoi due lessemi – rivela così l'essenza vichiana da cui Levi attinge. L'invenzione è, innanzitutto, secondo le sue parole, sinonimo di «creazione per la prima volta, non ripetibile né ripetuta» che si differenzia dal concetto di «scoperta», perché questa «presuppone un dato esterno preesistente al suo ritrovamento»⁶². Alle spalle di tale scarto semantico, si intravede l'idea di Vico delle origini: infatti, quando i «bestioni» avvertono la forza del fulmine non scoprono un modo di essere nel mondo, ma lo inventano, cioè lo creano per la prima volta. Al termine «scoperta», Levi predilige quello di «invenzione», perché «mette invece l'accento sul carattere creativo del rapporto con le cose»⁶³. E la creazione, difatti, porta a una verità, innegabile per i primi uomini, ovvero all'esistenza di un dio, che verrà chiamato Giove e a cui sarà necessario sottostare⁶⁴. Il termine “verità” è dunque da intendersi anch'esso in

⁵⁹ C. Levi, *L'invenzione della verità*, cit., p. 51.

⁶⁰ R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Catania, Leo Olschki 2004, p. 101.

⁶¹ R. Galvagno, *Introduzione a C. Levi, Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 4.

⁶² *Id.*, *L'invenzione della verità*, cit., p. 52.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ A questo proposito si veda la suggestiva interpretazione di Said che pone in relazione la nascita di Giove con la nascita dell'opera letteraria: «Per il teorico della letteratura, allora, l'essere di un testo non è qualcosa di naturale, se è vero che dopo che i primi uomini hanno creato Giove, né loro né Giove possono semplicemente *essere*. Giove è vincolato a loro tanto quanto essi lo sono a lui. Un testo è immerso in una cultura come lo è il suo lettore: né l'uno né l'altro sono “liberi” di

senso vichiano, come «vera narratio», come racconto vero, ma non per questo rispecchiante la realtà in sé. Per mostrare come avviene l'«invenzione della verità», Levi ricorre alla nascita del linguaggio «nella vita di ciascuno, nel bambino che ciascuno di noi è stato ed è». Il bambino inizialmente «nasce muto», non perché non possieda gli «organi vocali», «ma perché non è ancora nato in lui l'io, né alcuna particolare verità», ovvero non ha preso coscienza di sé come altro dalla realtà esterna; è «ancora totalmente immerso nell'uniformità prenatale, nel totale indifferenziato [...] è tutt'uno con le cose». Se nella sua camera si ponesse un cane, egli non lo distinguerebbe da sé. «Quando, più tardi, il bambino giunge a riconoscere il cane come diverso dalle altre cose non saprà ancora dargli un nome, lo chiamerà, imitandolo, col suo verso, dirà: “bau, bau”». Solo nel momento in cui egli rinnegherà la sua identità col cane potrà distinguerlo da sé e chiamarlo “cane”, significando così «io non sono il cane»⁶⁵.

Così – scrive Levi – con la parola, con l'espressione il cane e il bambino, che prima non esistevano, diventano reali, e diventa reale il rapporto fra di loro, che non è altro che il rapporto d'amore; vale a dire di distacco e di infinite possibilità di relazioni creative. Del resto questo processo che avviene in ciascuno è quello che secondo la Bibbia è all'origine della vicenda umana quando Dio disse ad Adamo: «Tu darai il nome alle cose». Così si inventa primamente la verità, affermando il mondo naturale come distinto da sé, e legato da un rapporto d'amore. Ma il sé attraverso questo amore esistenziale non solo si crea, ma si modifica, e si accresce; e il rapporto è all'infinito generatore di nuove verità, di nuovi distacchi, di nuovi rapporti [...] L'origine del momento poetico, vale a dire l'origine dell'esistenza della realtà, ha sempre la stessa natura: la distinzione amorosa, la conoscenza di un oggetto di un altro da sé, che acquista in quello stesso momento realtà, che, per l'energia assoluta del rapporto insieme di rifiuto e di possesso, diventa verità⁶⁶.

La poesia è strettamente collegata alla formazione della realtà a tal punto che si potrebbe sintetizzare che il reale è tale, solo quando possiede forza poetica, e

produrre arbitrariamente significato, dal momento che sono entrambi immessi in una rete che, come ogni altro gruppo di segni, esiste ogniqualvolta e ovunque esistano dei testi. [...] Per Vico il mondo degli uomini è come un testo e viceversa. Entrambi provengono dal corpo, in un atto di ispirata divinazione per cui oggetti inerti e tracce casuali diventano sistemi di segni; quando si perde l'immediatezza sensibile, si guadagna in potere intellettuale ed estetico: Giove, come il grande testo sacro, diviene *optimus* e *maximus*». In E. Said, *Vico e la disciplina dei corpi e dei testi*, in *Id., Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli 2000, pp.131-132.

⁶⁵ Rosalba Galvagno ha identificato nella concezione del linguaggio di Levi tre momenti essenziali: il primo prelinguistico e presoggettivo; il secondo mimetico e il terzo tetico, in cui avviene la separazione tra l'io e il mondo attraverso l'atto di parola. Cfr. R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 105.

⁶⁶ C. Levi, *L'invenzione della verità*, cit., pp. 52-53.

questa la si ottiene solo nel rapporto d'amore dell'individuo con le cose, frutto di distinzione e di identità. Tralasciando momentaneamente la questione del rapporto d'amore, centralissima nel pensiero di Levi, va sottolineato che quanto asserito da Levi non «pretende di essere una rigorosa enunciazione filosofica». Infatti, la sua idea di linguaggio e di invenzione «ha preso forma in me dall'esperienza degli altri, da quello che io ho visto in poeti, e non poeti, in uomini illustri e di alta cultura, e in analfabeti che tuttavia avevano delle cose vere dentro di sé: direi dall'esperienza di tutti gli uomini in quanto capaci di esprimersi poeticamente». Sulle orme di Vico e dell'estetica crociana, Levi si oppone così all'immagine romantica del poeta-genio, per affermare la democraticità dell'arte, cui tutti possono accedere per mezzo di un atto poetico. Tuttavia, la concezione del linguaggio e dell'arte non si accorda in modo esclusivo al modello di Vico, che ne rappresenta l'ossatura, ma viene aggiornata attraverso le scoperte ottoneovescentesche del sacro e dell'inconscio. E infatti per comprendere nella sua polisemia l'estetica di Levi e quindi il significato dell'atto poetico è necessario tornare all'inizio di *Paura della libertà* e all'idea di una divinità terrestre.

1.2.3 Il sacro: tra antropologia e psicanalisi

Giove, metafora del sacro, è «il più ambiguo e profondo e doppio e vermaquilino dei sensi, l'oscura continua negazione della libertà e dell'arte, e, insieme per contrasto, il generatore continuo della libertà e dell'arte» (*PL*, 132). Il sacro, avvertito dall'uomo, come qualche cosa di inesprimibile e di ineffabile, ingenera una duplice dinamica che si polarizza in due opposti: la negazione della libertà (e quindi dell'arte) e la sua generazione. Prendendo in prestito un vocabolo tratto dalla psicoanalisi freudiana, Levi definisce il sacro come ambivalente⁶⁷. Infatti, esso viene esemplificato, secondo il neologismo di Levi, dal termine «vermaquilino»⁶⁸, per metà verme e per metà aquila, dove il primo simboleggia l'attaccamento alla terra e quindi all'oscurità umida della madre⁶⁹ (in altre parole

⁶⁷ Cfr. S. Freud, *Il tabù e l'ambivalenza emotiva*, in *Id.*, *Totem e tabù* (1912-1913), Torino, Bollati Boringhieri 2010.

⁶⁸ È interessante notare come Calvino, in una breve recensione, datata 15 dicembre 1946 e pubblicata sull'«Unità», ritenga che il linguaggio di Levi sia «d'un estetismo pieno di intelligenza e con una compiacenza di patologismo un po' decadentistica: l'aggettivo *vermaquilino* nella prima pagina di *Paura* può sintetizzare efficacemente il tono». In I. Calvino, *Paura della libertà*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Vol. 1, Milano, Mondadori 1995, p. 1116.

⁶⁹ Stazzone afferma correttamente che «l'indifferenziato assume dunque la duplice forma del *regressus ad originem*» o del «metaforico ritorno *ad uterum*». In D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, cit., p. 53.

la regressione e l'incapacità di evolversi dell'individuo); mentre il secondo è immagine della spinta autonomistica dell'uomo verso la libertà e la poesia⁷⁰. Su questa bipolarità, caratteristica del sacro e presentata fin dall'*incipit* dell'opera, si gioca l'interrezza delle successive argomentazioni che andranno ad ampliare e a sviscerare questo elementare, nel senso di primitivo, meccanismo presente in tutti gli esseri umani. Modello teorico di riferimento⁷¹ dell'essenziale passo di *Paura della libertà* è il testo di Rudolf Otto⁷², *Il sacro (Das Heilige)*, pubblicato nel 1917 e tradotto in Italia nel 1926 da Ernesto Bonaiuti. Secondo Otto il sacro, che si fonda sulla categoria del *Numinöse* (il numinoso), «costituisce l'intima essenza di ogni religione, senza la quale religione non sarebbe»⁷³. Esso non può essere colto per mezzo di un approccio concettuale, ma attraverso la descrizione dell'esperienza che provoca nell'animo dell'*homo religiosus*. Lo storico delle religioni, Julien Ries, in base al testo di Otto, distingue quattro passaggi che conducono alla comprensione della categoria del sacro. Il primo, *das Kreaturgefühl*, consiste nel sentimento provocato nell'uomo dal contatto con la realtà numinosa. Segue il *tremendum*, ovvero la potenza numinosa (*potestas*) del sacro a causa della quale l'individuo esperisce un sentimento paragonabile al timore demoniaco, all'orrore panico o all'inquietante. Accostato all'aggettivo *tremendum*, Otto pone il sostantivo *mysterium*, che, tratto dalla mistica, indica che il sacro è ineffabile per definizione: il suo apparire non può essere definito, ma solo esperito. Non esprime, dunque, un sentimento razionalizzabile, ma qualche cosa di assolutamente altro che irrompe nella coscienza degli uomini. A completare la definizione di *mysterium tremendum*, Otto accosta un altro aggettivo che si ricollega, insieme con il primo, alla semantica della percezione: il *fascinans*⁷⁴. Il sacro *atrae*, affascina e attira l'individuo nelle maglie della propria

⁷⁰ Giova ricordare quanto scrive il Bronzini che, pur non approfondendo in modo minuzioso, ricollega l'ambivalenza del sacro ai fondamenti della religione ebraica: «I fondamenti di tale bipolarità del divino e dello stretto rapporto tra filosofia e poesia provengono dalla concezione religiosa giudaica». In G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, cit., p. 183.

⁷¹ La Galvagno suggerisce la lettura, da parte di Levi, delle tesi di Otto per mezzo di alcune riflessioni di Caillois contenute in R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri 2011. Cfr. R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 110 (n. 20).

⁷² Uno dei primi critici a sottolineare l'importanza di Otto nel pensiero di Levi è stato Tedeschi in M. Tedeschi, *Carlo Levi e la civiltà contadina*, in R. Contarino-M. Tedeschi, *Dal fascismo alla Resistenza*, Roma-Bari, Laterza 1980, p. 152. Sull'argomento ritorna anche la Galvagno in *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 110.

⁷³ R. Otto, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli 1984, p. 18.

⁷⁴ J. Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Milano, Jaca Book 2007, pp. 284-285.

suggestione; tuttavia, il nocciolo della dinamica che intercorre tra l'aspetto *fascinans* e quello *tremendum* del sacro, è racchiuso in una stringente ambivalenza, che è l'aspetto che attira maggiormente l'attenzione di Levi nei confronti del pensiero di Otto: l'individuo è, sì, affascinato dalla potenza evocata dal numinoso, ma al contempo ne è spaventato e pertanto dà vita alle pratiche religiose che tentano di disciplinarlo e confinarlo. «Il sacro – commenta Levi –, che è l'aspetto stesso del terrore, si fa legge, per salvarsi da se stesso» (PL, 132). Dalla sua origine nell'animo dell'uomo segue la nascita degli dei, dei demoni e delle religioni, secondo una scala quantitativa per cui più il senso del sacro è pressante e più gli dei circondano da vicino l'uomo; più esso si attenua e più questi si trasformano in presenze distanti e lontane nei cieli.

Esso – scrive Otto – nella forma del «timore demoniaco» costituisce indubbiamente il sigillo caratteristico della cosiddetta “religione dei primitivi” come primo e rozzo impulso. Tale impulso e il mondo fantastico cui esso dà luogo sono più tardi oltrepassati e spodestati da forme più evolute dell'emanazione numinosa che eruppe da prima in quelle forme, con tutto il suo potere misteriosamente efficace. Ma anche là dove questa emozione ha da tempo toccato le sue più alte e pure espressioni, possono pur bene di nuovo divampare i suoi primordiali tipi di eccitazione ed essere di nuovo rivissuti. [...] Nei suoi stadi più elevati il sentimento del Numinoso è nettamente diverso dal puro terrore demoniaco. Ma né pure in essi scompare la traccia della sua scaturigine e delle sue interferenze. Anche là dove la credenza nei démoni ha raggiunto il livello della fede negli dèi, mantengono gli dèi quali «numina» qualcosa sempre di «spiritico». E precisamente il carattere differenziale dell'«inquietante» che forma persino parte della loro «sublimità» o da essa è simboleggiato. Tale momento non scompare né deve scomparire né pure nelle forme più alte dell'esperienza, quando la fede in Dio ha raggiunto il culmine della sua purezza⁷⁵.

Il passo, che presenta notevoli affinità ad alcune considerazioni leviane, confluisce in un paragrafo di *Paura della libertà* in cui viene specificato quanto scritto da Otto.

Tanto più – commenta Levi – affiorerà alla coscienza il sacro informe, tanto più le forme religiose nelle quali troverà fine e ricetto saranno incerte, terrestri e molteplici. Tanto più il sacro sarà relegato nel profondo, e nascosto, tanto più alto in cielo si alzeranno gli dei, quando in noi il sacro sarà ridotto a un punto vivo ma remotissimo, a un centro solo e celato, il dio unico si nasconderà al di là delle nuvole, fuori del tempo e dello spazio, nell'assoluta trascendenza. (PL, 133)

⁷⁵ R. Otto, *Il sacro*, cit., pp. 25-27.

L'irruzione improvvisa di un sentimento tremendo e fascinoso costituisce la *conditio sine qua non* per la formazione della religione, che è dunque un prodotto succedente al sacro in quanto manifestazione emozionale e perturbante. Vista la cospicua mole di trattazioni dettagliate sul sacro, Levi compie una scelta strutturale che ricalca quella operata da Roger Caillois ne *L'uomo e il sacro*, comparso in Francia nel 1939 per Gallimard. Il testo, cui Levi ha probabilmente avuto accesso durante il suo 'esilio' francese nel 1939, enuclea i punti centrali del rapporto tra l'uomo e il sacro non per mezzo della sua «inesauribile morfologia» – come si legge nella *Premessa* all'opera – ma attraverso l'analisi della sua «sintassi»⁷⁶. Il tentativo di Levi in *Paura della libertà* risponde a questa necessità, mostrando come l'aspetto terrifico del sacro venga trasformato (sia nelle sue manifestazioni individuali che collettive) in un'entità meno ineffabile e, pertanto, sublimato in un controllo ossessivo e in una ripetizione liturgico-religiosa:

Esperienza del sacro – scrive lo storico Stefano Levi Della Torre – è l'incontro turbolento con dimensione del mondo, della storia, di noi stessi che non sappiamo contenere e comprendere; trauma che trapassa i confini che definiscono le cose, induce un cambiamento di stato, una trasfigurazione. Come Giacobbe che lotta con l'angelo, e ne esce zoppo e con un altro nome, Israele. Al sacro, il religioso si oppone come la cicatrice alla ferita, come il placebo al dolore, la misura allo smisurato, il previsto all'imprevedibile. Funzione del religioso è il dominio sul sacro; l'atto sacramentale evoca il sacro per negativo: proprio in quanto lo previene inscrivendolo in una norma e in un ritmo rituale, ne è sintomo, lo segnala come gli anticorpi segnalano un perturbamento dello stato fisico⁷⁷.

L'antropologo H. Hubert sostiene, a questo proposito, che «la religione è l'amministrazione del sacro»⁷⁸, affermazione che Caillois così commenta: «Non si potrebbe rilevare con più forza fino a che punto l'esperienza del sacro vivifichi l'insieme delle varie manifestazioni della vita religiosa. Quest'ultima si presenta come l'insieme dei rapporti tra l'uomo e il sacro. Le credenze li espongono e li garantiscono. I riti sono i mezzi che li confermano sul piano pratico»⁷⁹. Dalla definizione si evince come l'interesse di Caillois sia rivolto alla relazione che intercorre tra l'individuo e il sacro e sulla quale è fondata la vita religiosa.

⁷⁶ R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, cit., p. 10.

⁷⁷ S. Levi Della Torre, *Zone di turbolenza: intrecci, somiglianza, conflitti*, Milano, Feltrinelli 2003, pp. 16-17.

⁷⁸ R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, cit., p. 13.

⁷⁹ Ivi, p. 14.

L'aspetto relazionale, ripreso dall'antropologia di Lévy-Bruhl⁸⁰, dimostra come, in discontinuità con la scuola durkheimiana, Caillois ritenga che il sacro sia una proprietà mutevole che può investire gli oggetti, spostandoli dall'ambito profano verso quello sacro e viceversa. Non è, dunque, il reale in sé a essere sacro, ma lo diviene quando una forza misteriosa si sovrappone a esso: «Sotto la sua forma elementare, il sacro rappresenta dunque innanzitutto un'energia pericolosa, incomprensibile, poco maneggevole, sommamente efficace»⁸¹. Nel tentativo di costituire una vera e propria sociologia del sacro, grazie anche alla fondazione insieme con Michel Leiris e Georges Bataille del *Collège de sociologie*⁸², l'autore de *L'uomo e il sacro* mira a restituire all'interno del tessuto sociale francese un sacro attivo, che smuova e metta in moto le energie collettive all'insegna di una maggiore coesione sociale⁸³: «Più di una pagina del presente volume – scrive Caillois – si spiega con questa origine ambigua, in cui il bisogno di restituire alla società un sacro attivo, indiscusso, imperioso, divorante, si combina con il gusto di interpretare lucidamente, correttamente, scientificamente ciò che allora chiamavamo, forse con ingenuità, le risorse profonde dell'esistenza collettiva»⁸⁴. Del pensiero di Caillois, Levi è affascinato dal tentativo, interno anche al Collegio di sociologia, di recuperare il sacro al fine di rivitalizzare le forze comunitarie. Tutto *Paura della libertà*, come si è già detto, è volto non solo alla descrizione dei meccanismi su cui è fondata la società, ma anche all'auspicio di una rigenerazione dei tessuti morti della religione sociale per mezzo della potenza originaria del sacro, così come ha rilevato Roberto Esposito all'interno del pensiero di Vico. Alla forza rigenerante del sacro Caillois ha dedicato numerose pagine della sua opera, attuando una netta distinzione tra sacro destro e sacro sinistro. Il primo, definito anche il «sacro di rispetto», racchiude tutti quei fenomeni sociali volti al mantenimento dello *status quo*, interno a una determinata società. Nelle società moderne, esso coincide con il principio di individuazione, a causa del quale un gruppo sociale o un singolo acquisiscono su di sé il dominio del potere. «In

⁸⁰ Cfr. L. Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi 1971; e *Id.*, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, a cura di L. Lugarini e S. Lener, Roma, Newton Compton 1973.

⁸¹ R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, cit., p. 21.

⁸² Sulla fondazione del Collegio di sociologia s.v. l'indispensabile volume curato da D. Hollier: G. Bataille, R. Caillois [et al.], *Il Collegio di sociologia: 1937-1939*, a cura di D. Hollier, Torino, Bollati Boringhieri 1991.

⁸³ Così anche J. Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, cit., p. 274.

⁸⁴ Il testo è tratto dalla *Prefazione* all'edizione Gallimard del 1963 de *L'uomo e il sacro*. La citazione è stata qui ripresa da U. M. Olivieri, *La traccia del sacro*, in R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, cit., p. XX.

definitiva, l'autorità – scrive Ries – è nata da una malattia che ha colpito la società primitiva. Attraverso una sacralizzazione, questa malattia sociale dà origine all'obbedienza. Il principio del sacro di rispetto, in vigore nella società tribale, ha ceduto il posto al sacro di dipendenza, caratteristica della società evoluta»⁸⁵. Per controbilanciare la stasi generata dal sacro destro, sopravvive nella società il «sacro di trasgressione» (o sacro sinistro). Questo, per lo più incentrato sulla funzione della festa, interrompe i tabù dettati dal sacro di rispetto e, all'interno del ciclo naturale di crescita e declino, ristabilisce un nuovo ordine che «congela il tempo logorato. Così, con i suoi eccessi, la festa è un rimedio contro il logoramento; è una ricreazione del mondo»⁸⁶. Per entrare nel tessuto argomentativo del saggio di Levi è necessario tenere presente questi due aspetti distinti del sacro, perché a un approccio puramente superficiale potrebbe sembrare che il sacro sia esclusivamente fonte di angoscia nella percezione dell'individuo e che, pertanto, sia necessario un profondo movimento di desacralizzazione della società contemporanea. In realtà, l'autore si sofferma, spesso, sull'importanza della sopravvivenza dell'istanza sacrale nella società, come motore di coesione della comunità di uomini liberi.

Nelle pagine del saggio di Levi, il sacro possiede almeno tre sinonimi: «indifferenziato», «indistinto originario» e «caos». Questi, usati in modo alterno, sono funzionali a esplicitare il momento logico che precede la formazione delle religioni:

Il mito di generazione dal caos è veramente pieno di senso. 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. (*PL*, 134)

Il religioso, e quindi la religione, è il «figlio poco rispettoso del sacro» (*PL*, 132). Il terrore suscitato dall'irruzione del sentimento del sacro spinge l'uomo a imbrigliare il suo carattere inesprimibile e ineffabile «in fatti e in parole [...]

⁸⁵ J. Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, cit., p. 277. Sulla distinzione tra i due aspetti del sacro, cfr. anche U. M. Olivieri, *La traccia del sacro*, cit., pp. XXI-XXIV.

⁸⁶ J. Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, cit., p. 277. La ciclicità del sacro sinistro viene esplicitata da un breve passaggio contenuto nel saggio di Levi, in cui il peccato originario viene connesso alla trasgressione di un limite che modifica l'assetto sociale: «Quello che è comune all'uomo e all'uomo, è un misterioso peccato, originario e mai commesso, una trasgressione da un limite, e da tutti i limiti, e l'angoscia dell'illimitato; finché un dio uomo verrà a liberarcene, sostituendovisi e sobbarcandosene» (*PL*, 135).

Religione è relegazione. Relegazione del dio nel legame delle formule, secondo la sua inafferrabile natura»⁸⁷. Per mezzo di questo processo psichico, l'essenza del sacro viene compromessa in quanto ciò che è ineffabile per definizione diventa conoscibile, si aliena per divenire altro da sé negando così la sua intima natura. Questa è l'essenza della religione che ha lo scopo di consentire all'uomo di sopravvivere all'esperienza terrificata e affascinante del sacro. Già in Vico, nello specifico nella XXX° *Degnità* della *Scienza nuova*, si afferma che «'l mondo de' popoli dappertutto cominciò dalle religioni»⁸⁸. L'affermazione, che costituisce uno dei principi primi dell'opera, viene approfondita, oltre che all'interno della *Metafisica poetica*, sezione letta con certezza da Levi date le cospicue citazioni⁸⁹, nelle *Degnità* che rappresentano la sintesi dei principi teorici sui quali è fondata l'intera struttura dell'opera. In particolare, nella XXXI° *Degnità* Vico scrive che «nello stato eslege la Provvidenza divina diede principio a' fieri e violenti di condursi all'umanità ed ordinarvi le nazioni, con risvegliar in essi un'idea confusa della divinità, ch'essi per la loro ignoranza attribuirono a cui ella non conveniva; e così, con lo spavento di tal immaginata divinità si cominciarono a rimettere in qualche ordine» (SN, §178). La sottomissione dei giganti a un principio di *auctoritas*, oltre a segnare un confine alla loro strabordante corporeità e ferinità, implica la creazione di una divinità, e quindi di una religione la cui nascita dà il via alla nuova storia e al tempo dell'uomo. Vico immagina, a questo proposito, due storie differenti, cui corrispondono due temporalità diverse: la prima coincide con la storia sacra e implica il dispiegarsi della divina provvidenza nella storia; la seconda è, invece, quella profana che è avviata non dalla nascita del mondo, ma dall'attribuzione del fulmine a una divinità. L'enfasi con cui il filosofo napoletano si dedica alla ricostruzione della storia profana dimostra che «tra le due resta uno iato incolmabile che costituisce contemporaneamente la molla e il freno dello sviluppo storico. Mentre la storia sacra si snoda senza soluzione di continuità in una forma che, appunto per la sua compiuta coincidenza col principio divino, non può definirsi a tutti gli effetti storica, quella profana si origina solo

⁸⁷ Battistini commenta così la connessione tra religione e relegazione: «Anche Vico, a margine del mito di Prometeo incatenato, [...] intendendo che la religione vincola, condiziona e lega il comportamento umano, essendo il timore per la divinità un "ligamentum" (SN, §503), ovvero nelle parole concordi di Levi, il "legame stesso del sacro" e il "reciproco legame della comunanza di fronte alla divinità"». In: A. Battistini, *La presenza di Vico in "Paura della libertà" di Carlo Levi*, cit., p. 15.

⁸⁸ G. Vico, *Principi di scienza nuova*, cit., p. 141: §176.

⁸⁹ Cfr. C. Jørgensen, *L'eredità vichiana nel Novecento*, cit.

successivamente senza mai ricongiungersi alla prima»⁹⁰. Questa evidente dicotomia, che attraversa tutto il percorso della *Scienza nuova*, viene superata dall'impostazione laica e atea di Levi che, dopo aver negato l'esistenza della provvidenza divina, si dedica in particolare alla "storia profana"⁹¹, stigmatizzando il ruolo di ogni divinità in quanto simbolo concreto della schiavitù dell'uomo. Tuttavia, la religione assolve alla salvifica funzione di disciplinamento del sacro e rende comprensibile il divenire storico, in quanto ne è il fondamento. «Senza il senso della limitazione religiosa – scrive Levi – che trascina il mondo nelle sue vie sanguinose e adorate, la storia sarebbe incomprendibile»⁹² (PL, 143). Giove, come si legge⁹³ nel primo capitolo della *Metafisica poetica*, ha liberato gli uomini dalla paura, ma li ha soggiogati all'interno di un sistema idolatrico in cui l'esistenza del singolo è concessa dalla perdita di una parte di sé. L'oggettivazione del sacro nel religioso neutralizza il suo carattere di inesprimibilità, permettendo all'uomo una prima forma di individuazione. Gli individui tuttavia pur tentando di distanziarsi da esso, al fine di individuarsi, sono di continuo portati a rifondersi nel sacro. Il costante «sforzo» (PL, 134), cui è sottoposto l'uomo, si colloca tra «due morti: la caotica prenatale, e il naturale spegnersi e finire». Tra questi due stati di non essere possono sorgere, tuttavia, altri due tipi di morte che si polarizzano nella seguente coppia: «il distacco totale dal flusso dell'indifferenziato, vuota ragione egoistica, astratta libertà» e «l'incapacità totale a differenziarsi, mistica oscurità bestiale, servitù dell'inesprimibile». L'uomo, posto così al centro di un campo di tensioni opposte e convergenti entrambe verso la perdita di sé, ha dinnanzi tre possibili evoluzioni che Levi sintetizza dialetticamente in «natura», «azione» e «avvenimento»⁹⁴. La prima consiste nel

⁹⁰ R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 74.

⁹¹ Ciò potrebbe apparire in contraddizione con il fatto che Levi dedica un intero capitolo di *Paura della libertà* alla *Storia sacra*. Come si vedrà nel seguente paragrafo, la storia sacra viene ridotta da Levi a uno dei tanti (seppur il più importante) miti fondativi dell'umanità.

⁹² A rinforzare l'idea di una storia impossibile senza l'apporto moderatore della religione, Levi cita a memoria e in modo errato due versi tratti dalle *Poesie* di Tommaso Campanella: «...spinge il fato con oscuro incanto / per le sue vie,» proviene da «Lo guida il fato con occulto incanto /per la gran vita». L'ipotesi è di S. Pugliese in C. Levi, *Fear of freedom*, cit., p. 14.

⁹³ «i primi poeti teologi si finsero la prima favola divina, la più grande di quante mai se ne finsero appresso, cioè Giove, re e padre degli uomini e degli dèi, ed in atto di fulminante; si popolare, perturbante ed insegnativa, ch'essi stessi, che se 'l finsero, se 'l credettero e con ispaventose religioni, [...] il temettero, il riverirono e l'osservarono. [...] tali uomini tutto ciò che vedevano, immaginavano ed anco essi stessi facevano, credettero esser Giove, ed a tutto l'universo di cui potevan esser capaci e a tutte le parti dell'universo diedero l'essere di sostanza animata; ch'è la storia civile di quel motto: ...*Iovis omnia plena*». (SN, §379)

⁹⁴ A Rosalba Galvagno si deve una prima e coerente sistematizzazione dei tre poli dialettici. In R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 115.

«fluire dell'indifferenziato»: «*natura* ineffabile e oscura» i cui «sospiri sono terremoti e vulcani e tempeste e costellazioni – e l'infalibile incoscienza dell'insetto». L'uomo, in uno stato di completa afasia, pari a quella dell'insetto, giace nell'indistinto originario, nell'oscurità da cui tutto è nato. Al suo polo opposto si colloca l'*azione* che è «frutto della differenziazione completa: l'individuo staccato dal tutto, si muove per darsi forma, e il suo movimento è incomprendibile se non a lui». La terza via comprende, sinteticamente, le due precedenti. Nel polo dell'«avvenimento» individualità e universalità, differenziato e indifferenziato convivono nell'atto creatore che «permette – scrive la critica Galvagno – ad un soggetto di parlare, dunque di essere nel mondo, al riparo dal disagio dell'afasia (da tentazioni incestuose), ma anche dalla costrizione di dover sacrificare, per separarsi (“individualizzarsi”), le passioni»⁹⁵. L'uomo non si perde nelle oscurità dell'oblio, bensì fonde la memoria del passato con la fantasia del presente, dando così vita a un atto performativo che crea il reale e lo rende a tutti conoscibile, in quanto frutto di una unità comune:

L'*avvenimento* – scrive Levi – è invece il prodotto dell'attività umana in quanto creatrice, ricca cioè nello stesso momento di differenziazione e di indifferenziazione, di individualità e di universalità: tanto più individuale quanto più sopraindividuale, tanto più universale quanto più singola e intensa, libera insieme e necessaria – comprensibile a tutti per loro comune indistinta natura; trascendente a ciascuno in quanto distinto e individuale – ma a cui tutti, nella loro individuazione, liberamente partecipano e portano coscienza. (*PL*, 134)

Il polo dell'«avvenimento», che Levi auspica, configura il punto di incontro tra istanze contrarie e contrapposte che si sintetizzano in una costellazione ulteriore capace di contenerle entrambe. L'individuale si riversa nell'universale, che si fa a sua volta individuale in un gioco di liquide trasformazioni il cui precipitato consiste nella capacità di fare esperienza del reale, in quanto incontro di una «comune indistinta natura», e conseguentemente, dell'alterità come forma estranea al soggetto cui si può giungere solo per la comune natura ed esperienza dell'indistinto originario:

L'individuo conchiuso – scrive Levi – tende a staccarsi e a vivere autonomo: il contatto con gli altri è possibile soltanto attraverso quello che a tutti è comune, attraverso l'indifferenziato, che col suo permanere fa comprensibili tutte le differenziazioni. Un rapporto veramente umano è dunque sempre un ritorno originario, donde la timidezza e il pudore. La

⁹⁵ Ibidem.

paura della donna è un sacro spavento: perché nell'atto amoroso si perde ogni memoria personale, per riimmergerci nella universale indistinta memoria delle acque del Caos. (PL, 135)

Essenziale nel raggiungimento del polo etico ed estetico dell'avvenimento, su cui si tornerà a breve, è il movimento e quindi lo sforzo che l'uomo compie nel percorso di crescita verso l'allontanamento dalla sfera dell'indistinto da cui proviene. Se mortifero è il completo distacco, altrettanto dannoso è il permanere nella selva dell'informe, incapacità dell'uomo a evolversi. Permane così da percorrere la strada di un processo di individuazione che tenga conto della propria storia e del punto da cui si è avviata la trasformazione.

Alle spalle della rielaborazione teorica di Levi si collocano gli studi di Jung⁹⁶ che, a lungo, ha meditato sul problema del processo evolutivo dell'individuo, soprattutto in relazione alla categoria che Levi sintetizza con il termine «universale» e che lo psicanalista, invece, definisce «archetipo collettivo».

Finora nelle indagini mitologiche – scrive Jung ne *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* del 1934 – ci si è sempre limitati a far ricorso a rappresentazioni solari, lunari, meteorologiche [...] ma non si è mai accettato il fatto che i miti siano in primo luogo manifestazioni psichiche che rivelano l'essenza dell'anima. All'uomo primitivo non importa quasi affatto conoscere la spiegazione oggettiva dei fenomeni evidenti; egli invece sente la perentoria necessità, anzi, meglio, la sua anima inconscia è invincibilmente portata a far risalire qualunque esperienza sensibile a un accadere psichico⁹⁷.

⁹⁶ L'interesse di Levi per Jung è attestato, oltre che dai cospicui riferimenti impliciti, da una delle agende personali di Levi risalente al 1933, in cui l'autore annota a *lapis*: «Con gli archetipi di Jung si spiega il carattere fortemente emotivo delle forme più indeterminate e il significato di quanto c'è di caos indifferenziato nella mia pittura». In Fondo Carlo Levi (Alassio), AG. 1933 A, I quadrimestre, 18 gennaio 1933. Il primo e più importante accostamento di Jung a Levi si deve a Gigliola De Donato che ha mostrato quanto il testo di *Paura della libertà* sia debitore al saggio intitolato *Il problema psichico dell'uomo moderno* (1928), ora in *Id., Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi 1971 e a *L'io e l'inconscio* (1928), Torino, Bollati Boringhieri 2012. «Jung – scrive la De Donato – suggerisce almeno due direzioni di indagine, l'una rivolta all'esplorazione dell'oscurità dell'anima collettiva attraverso i vari stadi della propria coscienza, l'altra alla scoperta di una realtà sensibile fuori di noi, e fuori dall'area europea e occidentale, verso un mondo precapitalistico, preindustriale, poggiato su strutture arcaiche e su sovrastrutture magico-religione. “Il nostro segreto istinto, accettando la teosofia e la magia orientale, cerca *al di fuori*, ma cerca anche *al di dentro*, se consideriamo la serietà con la quale si volge ad osservare gli stati profondi della sua anima”, per “un ritorno alla natura fondamentale umana”. Sono esattamente le due direzioni fondamentali dell'uomo leviano; la memoria arcaica individuale e la scoperta del mondo arcaico contadino, teso verso una salvezza restauratrice, in opposizione al *progresso* e agli idoli dello Stato con i suoi istituti, le sue leggi, i suoi partiti, cioè *tout court* con i suoi *schemi*, e conciliate con la teoria gobettiana di una civiltà fondata sull'autonomia e ricca di infinite risorse liberatrici». Cfr. G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., pp. 58 e sgg.

⁹⁷ C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Id., L'analisi dei sogni. Gli archetipi collettivi. La sincronicità*, Torino, Bollati Boringhieri 2013, p. 102.

Smentendo le posizioni dei mitologi a lui contemporanei che sondano il mito in relazione alle sue rappresentazioni, Jung sostiene (da una specola che si colloca vicino al Vico della *Scienza nuova*) che l'uomo primitivo è portato in modo inconscio ad attribuire a qualsiasi esperienza sensibile un contenuto psichico. Come gli uomini – secondo Vico – assegnano al fulmine, simbolo della potenza di Giove, un'anima con potere decisionale attraverso un processo analogico, così per mezzo del meccanismo di difesa della proiezione riversano, per Jung, un conflitto psichico sul mondo sensibile, che viene animato conseguentemente di presenze, spiriti buoni e maligni, divinità e idoli. «Tutti i fenomeni naturali mitizzati – scrive sempre Jung –, come estate e inverno, fasi lunari, stagioni delle piogge, non sono affatto allegorie di quegli avvenimenti oggettivi, ma piuttosto espressioni simboliche dell'interno e inconscio dramma dell'anima che diventa accessibile alla coscienza umana per mezzo della proiezione, del riflesso cioè nei fenomeni naturali»⁹⁸. Il meccanismo, che sottostà alla formazione delle religioni, funziona in Levi secondo un'ottica psicodinamica al pari della proiezione⁹⁹: l'incapacità dell'uomo a sostenere in sé l'angoscia esercitata dal sacro produce, infatti, la sua necessaria espulsione in un oggetto o in un ente esterni che sono tuttavia l'esito di un conflitto intrapsichico.

Religione – scrive Levi – è la sostituzione all'inesprimibile indifferenziato di simboli, di immagini reali e concrete, in modo da relegare il sacro fuori della coscienza, porgendo ad essa degli oggetti finiti e liberatori. Quello che è comune all'uomo e al lupo è, per la sua indeterminatezza smisurata, uno spavento – finché una immagine totemica¹⁰⁰ lo trasformerà in una sopportabile adorazione. (*PL*, 135)

La proiezione, e la conseguente formazione della religione o dell'immagine totemica, risultano lo strumento più efficace nella strada della salvezza dalla perdizione. È Jung stesso nell'opera *L'Io e l'inconscio*, pubblicata nel 1928 e nel

⁹⁸ Ivi, p. 103.

⁹⁹ Sulla proiezione si è, a lungo, speso anche Sigmund Freud prima in *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa* (1896), in *Id., Opere. Progetto di una psicologia e altri scritti (1892-1899)*, vol. 2, Torino, Bollati Boringhieri 2003; e poi ne *L'inconscio* (1915), in *Id., Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri 1978.

¹⁰⁰ «Che cos'è il totem? – si chiede Freud – Di solito un animale, un animale commestibile, innocuo o pericoloso e temuto; oppure, più raramente, una pianta o un elemento naturale (pioggia, acqua) legato al clan da un rapporto particolare. Il totem è in primo luogo il progenitore del clan, ma ne è anche lo spirito tutelare e il soccorritore. Gli trasmette oracoli e, anche se rappresenta una forza ostile o pericolosa, conosce e risparmia i suoi protetti. I membri del clan, per contro, hanno il sacro dovere – pena la punizione automatica – di non uccidere (o distruggere) il loro totem e devono astenersi dalla sua carne (o dall'usufruirne in qualunque modo)». In S. Freud, *Totem e tabù*, cit., p. 28.

1938 in Francia¹⁰¹, a mettere in guardia dalle possibili derive che può assumere il processo di individuazione, qualora esso non comporti un'integrazione e una relazione reciproca dell'inconscio con l'io. «Per lo sviluppo della personalità – scrive Jung –, la rigorosa differenziazione dalla psiche collettiva è dunque un'esigenza imprescindibile, perché ogni insufficiente differenziazione produce un'immediata dissoluzione dell'individuo nel collettivo»¹⁰². Jung analizza, poi, i diversi tipi di rapporti che si instaurano tra l'io e l'inconscio collettivo, mostrando le conseguenti patologie cui si incorre, nel caso di una mancata integrazione tra le due istanze. Al di là dell'aspetto diagnostico, è interessante sottolineare come Jung delinea tre¹⁰³ principali e possibili orientamenti cui va incontro l'uomo nel suo processo di evoluzione psichica. «L'assorbimento della Persona nella psiche collettiva – scrive Jung, analizzando il primo di questi orientamenti – invita formalmente a sposare quest'abisso e a dissolversi privi di memorie. Questo misticismo è proprio di ogni uomo, così come la “nostalgia della Madre” è innata in tutti, come un guardare indietro alla sorgente dalla quale si è scaturiti»¹⁰⁴. A causa delle forze disgregatrici dell'inconscio che sopraffanno l'uomo, l'io – come scrive Mario Trevi nell'*Introduzione* all'edizione italiana – «naufraga nelle sue strutture arcaiche: è la possibilità negativa della psicosi»¹⁰⁵. Quello identificato da Jung costituisce per Levi il primo polo della dialettica prima menzionata. Il fluire indifferenziato equivale al permanere dell'individuo in uno stato di mancata differenziazione tra se stesso e il mondo circostante, tra l'io e l'inconscio collettivo che sommerge con la propria indistinzione qualsiasi principio di individuazione messo in atto dall'uomo.

Al fluire indifferenziato si oppone, per Levi, l'azione che corrisponde al totale distacco dall'indistinto originario, «vuota ragione egoistica» (*PL*, 134). Come specifica nella definizione di *Individuazione* all'interno dell'opera *Tipi psicologici*, alla sopraffazione dell'individuo da parte dell'inconscio fa da

¹⁰¹ C. G. Jung, *Le moi et l'inconscient*, Paris, Gallimard 1938.

¹⁰² C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri 2004, p. 58.

¹⁰³ In realtà, come specifica Mario Trevi nell'*Introduzione* all'opera, le vie indicate da Jung sono quattro. «La sopraffazione da parte dell'inconscio, il ripudio dell'inconscio e l'adesione acritica all'inconscio, costituiscono così altrettanti tentativi abortivi di un'autentica relazione tra l'io e la ricchezza inesplorata da cui esso emerge. La difficile via dell'individuazione è l'unica soluzione dell'incontro tra l'io e l'inconscio». In *ivi*, pp. 19-20. Levi riduce lo schema e lo riporta a una tripartizione dialettica che fa coincidere «l'adesione acritica all'inconscio» con «la sopraffazione da parte dell'inconscio», in quanto movimenti, seppur contrari, che conducono alla perdita del soggetto nell'indifferenziato.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 79-80.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 19.

contrattare un «individualismo estremo»¹⁰⁶. «Una coscienza *soltanto* personale – commenta Jung – afferma con una certa ansia il suo diritto di proprietà e priorità sui propri contenuti, e cerca di farne un tutto»¹⁰⁷. Chi intraprende questa forma di evoluzione si avvia verso la costruzione di una Persona fittizia, che assume su di sé una maschera (questa era la persona nel teatro classico), che cristallizza l'essenza dell'individuo in una immagine chiara e definita, quindi riduttiva e incompleta, al cospetto della collettività. «Tutto sommato, – scrive Jung – la Persona non è nulla di “reale”. È un compromesso fra l'individuo e la società su “ciò che uno appare”. L'individuo prende un nome, acquista un titolo, occupa un impiego, ed è questa o quella cosa»¹⁰⁸. L'acquisizione di una determinata e fissa formazione dell'io impedisce all'individuo di entrare in contatto con le istanze dell'inconscio collettivo, limitandolo a una vuota differenziazione, che culmina in un egoismo dettato dall'assenza di un sentimento collettivo e di condivisione.

Solo perché – scrive sempre Jung – la Persona è un segmento più o meno accidentale o arbitrario possiamo cadere nell'errore di considerarla, anche *in toto*, come qualcosa d'individuale; ma, come dice il nome, essa è solo una maschera della psiche collettiva, *una maschera che simula l'individualità*, che fa credere agli altri che chi la porta sia individuale (ed egli stesso vi crede), mentre non si tratta che di una parte rappresentata in teatro, nella quale parla la psiche collettiva¹⁰⁹

La posizione di Levi, relativa all'«azione» e all'individualismo astratto, è da ricondurre non solo a un clima storico-culturale in cui i prodotti della scienza si ritorcono contro l'uomo stesso, ma a una precisa svalutazione dell'idea di uomo come centro di infiniti rapporti, all'insegna della passione e della reciproca possibilità di comprensione. Sicuramente anche grazie a un confronto comparativo tra l'esperienza confinaria in Lucania e la civiltà occidentale colpita dai fascismi, Levi perviene alla consapevolezza che la modernità è caratterizzata da «intrinseche degenerazioni patologiche, - scrive la studiosa Elena Pulcini in un importante saggio intitolato *L'individuo senza passioni* – sempre più visibili nella erosione del tessuto relazionale e comunicativo e nella perdita del legame sociale: o, in una parola, nell'indebolimento della comunità»¹¹⁰. Proprio la perdita del

¹⁰⁶ C. G. Jung, *Individuazione*, in *Id.*, *Tipi psicologici*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri 1981, p. 464.

¹⁰⁷ C. G. Jung, *L'Io e l'inconscio*, cit., p. 64.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 65.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Torino, Bollati Boringhieri 2001, p. 9.

valore della comunità lascia spazio, come sostiene anche Georges Bataille¹¹¹, a forme di individualismo, in cui le pulsioni vengono, per utilizzare un termine freudiano, rimosse. La rimozione conduce alla formazione di un uomo privo di passioni, rivolto all'utile e all'affermazione di una logica economica individualistica. «Il trionfo del principio del lavoro – scrive sempre la Pulcini –, e l'estendersi su scala planetaria del principio di accumulazione prodotto dalla razionalizzazione capitalistica, hanno generato, insieme alla distruzione del “sacro”, il declino delle forme sociali di *dépense*¹¹²; e di conseguenza la rimozione di quell'universo emotivo che in esse trovava la propria radice e il proprio senso»¹¹³.

Nel venire meno del rapporto dell'individuo con le radici della collettività risiede, in sostanza, la distinzione che Levi applica tra «azione» e «avvenimento», così come lo stesso Jung suggerisce in un breve passo de *L'Io e l'inconscio*, che esemplifica perfettamente il senso della teorizzazione leviana:

L'individualismo – precisa Jung – è un mettere intenzionalmente in rilievo le proprie presunte caratteristiche in contrasto coi rigardi e gli obblighi collettivi. L'individuazione invece implica un migliore e più completo adempimento delle destinazioni collettive dell'uomo [...] La singolarità dell'individuo, infatti, non va assolutamente intesa come eterogeneità della sua sostanza o delle sue componenti, bensì piuttosto come un'irripetibile combinazione o graduale differenziazione di funzioni e facoltà che in sé e per sé sono universali. [...] L'individuazione non ha altro scopo che di liberare il Sé, per un lato dai falsi involucri della Persona, per l'altro dal potere suggestivo delle immagini inconse¹¹⁴.

L'individuazione è, dunque, il processo che permette di affrancarsi dal rischio della perdita nel collettivo e di instaurare «rapporti creativi tra il singolo e i valori storici da una parte, e il singolo e gli elementi archetipici dall'altra»¹¹⁵. In opposizione all'identificazione con un ruolo astratto e prestabilito, che l'individuo

¹¹¹ Questo, seppur non l'unico, è uno dei punti centrali della riflessione della rivista «Acéphale» che dal 1936 fino al 1939 viene pubblicata in Francia grazie all'apporto di Roger Caillois e Pierre Klossowski. Cfr. G. Bataille, *La congiura sacra*, intr. di R. Esposito, Torino, Bollati Boringhieri 2008.

¹¹² La «*dépense*» indica quel processo premoderno, tipico delle società primitivi, nel quale si assiste a una eccessiva dispersione delle pulsioni fine a se stessa. «Un tempo – afferma Bataille – il valore era attribuito alla gloria improduttiva, mentre ai nostri giorni lo si riferisce alla misura della produzione: la *dépense* deve cedere il passo all'acquisizione dell'energia. La stessa gloria viene giustificata dalle conseguenze di un fatto glorioso nella sfera dell'utilità». Cfr. G. Bataille, *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri 1992, p. 41. Sull'argomento s. v. l'*Introduzione* a G. Bataille, *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Roma, Armando 1997. Inoltre cfr. E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, cit., p. 28 e sgg.

¹¹³ Ivi, p. 27.

¹¹⁴ Ivi, p. 86.

¹¹⁵ Ivi, p. 18.

assume nella società, e alla caduta psicotica nell'inconscio collettivo, l'uomo deve porsi in un rapporto dinamico tra l'io e l'indifferenziato, in modo tale da divenire un'«unità responsabile e creatrice»¹¹⁶, la cui componente etica risplende, nella società, come paradigma di libertà creativa e autonoma¹¹⁷. Sul polo dell'«avvenimento» si fonda la posizione neoumanistica dell'intellettuale torinese che riscopre, in uno degli anni più bui della storia europea, non solo l'unità della persona, ma anche la centralità della relazione nella dinamica sociale e comunitaria. L'esistenza dell'uomo dovrebbe essere incentrata, infatti, sull'importanza della relazione dell'individuo con le proprie istanze inconse e collettive, e in secondo piano (seppur non meno importante) con l'alterità. A questo proposito, si deve alla critica Faleschini Lerner la migliore interpretazione della funzione della relazione nella teoria di Levi. Richiamando il pensiero del filosofo E. Levinas¹¹⁸, la studiosa dimostra come l'incontro con l'alterità investa soprattutto la dimensione etica dell'individuo che, nell'abbraccio con l'altro, riscopre l'esistenza e la realizzazione del sé, perché conoscersi significa innanzitutto, per Levi, conoscere: «It is this ethical commitment to the Other that Levi recognizes as the root of his painting and literary work, ultimately as the origin of his project of “una nuova cultura che è un fatto poetico nel senso etimologico greco del poiein, del fare, dal fare, dall'azione creatrice»¹¹⁹.

¹¹⁶ Ivi, p. 19.

¹¹⁷ Una delle più profonde contraddizioni interne all'opera di Levi si consuma nelle considerazioni sull'età in cui l'individuo può accedere alla libertà. In più punti dell'opera e in alcuni scritti successivi, l'autore si dilunga sull'importanza della maturazione nel processo individuale dell'uomo, al fine di poter consapevolmente scegliere la strada della libertà. Tuttavia, il momento fondativo della libertà dell'individuo risiede proprio in quel meccanismo aurorale e originario di trapasso dal sacro indistinto alla sua sintesi dialettica con il mondo del differenziato. È vero che Levi ripetutamente ribadisce che la fuoriuscita dal sacro indistinto è un momento religioso, in cui all'indistinzione viene data forma attraverso la funzione nominale della parola, ma è altresì vero che la strada per la libertà si avvale, pur sempre, di quella forza iniziale, quale momento di unione indistinta con il magma della vita, in cui il sacro è ancora fuoco ardente nelle viscere dell'uomo.

¹¹⁸ La Faleschini Lerner rimanda, in particolare, a E. Levinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book 2016; e a *Id.*, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book 2010.

¹¹⁹ G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics*, cit., p. 19.

1.3 Sacrificio e rituale: la religione come schiavitù dell'individuo e della massa

L'individuo, centro di forze contrastive, genera la religione per sopravvivere all'angoscia primitiva esercitata dal sacro, affidando a un idolo, fonte di protezione e al contempo di coercizione della libertà individuale, una parte di sé. Nella stringente dicotomia, cui l'individuo viene sottoposto, l'immagine dell'idolo assume il volto divino del padre, inteso sia in senso familiare che come istanza superiore che trascende l'individuo e si incarna con il potere, lo stato e, non per ultimo, la legge¹. In *Paura della libertà*, infatti, si crea un corto circuito immediato tra la legge e il momento aurorale della nascita della coscienza degli individui che si esplica con la creazione dell'idolo: la nascita stessa della divinità implica una reverenziale sottomissione basata su norme e rituali. Già nella *Scienza nuova* di Vico è presente l'idea della religione quale strumento di contenimento delle belluine sfrenatezze dei primitivi² e soprattutto vi è radicata l'idea che lo *ius* è connesso in modo inestricabile alla *religio*. «Noi da questo primo antichissimo punto di tutti i tempi – scrive Vico – incominciamo a ragionare di diritto, detto da' latini “*ius*”, contratto dall'antico “*Ious*”: dal momento che nacque in mente a' principi delle genti l'idea di Giove» (SN, §398). Il primo diritto nasce con la scienza della divinazione, «in quanto – scrive Andrea Battistini – si riteneva che le leggi desunte dagli auspici fossero la volontà degli dèi»³. Mediante la personale⁴ ricostruzione etimologica del termine *ius*, in connessione con il nome di *Ious*, Vico riconduce al fulmine, che ha messo fine al vagabondaggio ferino dei primi giganti e ha dato vita, di conseguenza, alle prime forme di stanziamento, la nascita del diritto religioso. Su questa forma di relazione tra l'uomo e l'autorità, per cui

¹ Sul rapporto padre e legge cfr. J. Lacan, *Dei nomi del Padre. Il trionfo della religione*, a cura di J.-A Miller e A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi 2006.

² A questo proposito, Battistini scrive: «Oltre che la fine dell'“erramento ferino” e l'avvento di una condizione stanziata, alla religione si deve, nella diagnosi vichiana, il sorgere della società perché fece nascere la convivenza, da quando, con “l'infrenar il moto de' corpi” (SN, § 340), indusse alla pudicizia e all'istituzione del matrimonio, che comportò unioni altrettanto fisse e stabili (SN, § 388), come dimostra l'etimo di «conjugium», designante il giogo comune sotto cui si pongono gli sposi (SN, §§ 513-514)». In: A. Battistini, *La presenza di Vico in Paura della libertà di Carlo Levi*, cit., p. 16.

³ SN, p. 704.

⁴ Cfr. J. Trabant, *La Scienza Nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, tr. di D. Di Cesare, Roma-Bari, Laterza 1996, p. 88.

giusto è ciò che viene indicato dagli dei⁵, è fondata la nuova relazione patriarcale di alcuni «bestioni» che si sono sottoposti all'autorità di un *paterfamilias*, in quanto deboli e pertanto schiavi. Difatti, il potere esercitato da Giove sui giganti è il medesimo che questi iniziano a praticare sui «famoli», dando così vita a una prima forma di stato. Lo stesso meccanismo si riscontra nell'opera di Levi in cui all'interno delle prime ed elementari società umane il padre/gigante esercita la funzione di dio: «Nel primo nucleo sociale – sostiene Levi –, nel primitivo stato familiare, il Padre è il dio. Con la sua deificazione viene a cessare ogni suo rapporto veramente umano con la famiglia. Egli sta sotto la sua tenda, di rado apparendo; può benedire e maledire, e ha diritto di morte, che è un *diritto eroico*, non umano» (*PL*, 136, corsivo mio). La specificazione di diritto eroico in opposizione al diritto umano richiama, in particolare, il quarto libro della *Scienza nuova*, intitolato *Del corso che fanno le nazioni*, in cui Vico identifica tre tipologie di diritti naturali. «Il primo diritto – specifica Vico – fu divino [...] Il secondo fu eroico, ovvero della forza, ma però prevenuta già dalla religione, che sola può tener in dovere la forza, ove non sono, o, se vi sono, non vagliono, le umane leggi per raffrenarla. [...] Il terzo è 'l diritto umano dettato dalla ragion umana tutta spiegata» (*SN*, 922-924). Il diritto eroico, dunque, si incentra sulla forza «che gli eroi immaginavano discendere loro dagli dei»⁶. Tuttavia, la forza esercitata è frenata dall'istituzione della religione e dalla conseguente creazione di un ordine a cui sottostare.

Oltre che la fine dell'«erramento ferino» e l'avvento di una condizione stanziale, alla religione si deve, nella diagnosi vichiana, il sorgere della società perché fece nascere la convivenza, da quando, con «l'infrenar il moto de' corpi» (*SN*, § 340), indusse alla pudicizia e all'istituzione del matrimonio, che comportò unioni altrettanto fisse e stabili (*SN*, § 388), come dimostra l'etimo di «conjugium», designante il giogo comune sotto cui si pongono gli sposi. (*SN*, 513-514)

Levi identifica così nell'istanza patriarcale⁷, derivata dal diritto eroico e da una presunta continuità con gli dei, la fonte di emanazione dell'autorità e della legge.

⁵ «E l'autorità – scrive Vico a questo proposito – incominciò primieramente divina, con la quale la divinità appropriò a sé i pochi giganti ch'abbiamo detti, con propriamente atterrargli nel fondo e ne' nascondigli delle grotte per sotto i monti; che sono l'anella di ferro con le quali restarono i giganti, per lo spavento del cielo e di Giove, incatenati alle terre dov'essi, al punto del primo fulminare del cielo, dispersi per sopra i monti, si ritruovavano» (in *SN*, §387).

⁶ *SN*, p. 845.

⁷ Come preannunciato, il testo di Levi contiene cospicui riferimenti alla figura del Padre, inteso sia come divinità che come istanza della legge. Tale esigenze nasconde non solo un rapporto

Il principio di *auctoritas*, traslato nella figura del padre, è concesso dall'interconnessione, già istituita da Vico attraverso la ricostruzione etimologica di Giove, tra la religione e la politica. «È dalla loro congiunzione – scrive Esposito – che origina quella figura decisiva dell'*auctoritas* senza il cui impulso ordinativo “la società umana non può reggere nemmeno un momento”»⁸. Per questo, «ogni tentativo di rapporto più stretto col padre è insieme anarchico e ateo – donde l'orrore degli incesti» (*PL*, 136); e per questo qualsiasi contatto intimo tra i famigliari e il padre diventa un atto la cui natura è rivolta contro la società, così istituita, e contro la figura che la sorregge, il padre-dio. «Ogni re – scrive Caillois ne *L'uomo e il sacro* – è dio, discende da un dio, o regna per grazia di un dio. È un personaggio sacro. [...] La sua persona racchiude una forza santa che crea la prosperità e mantiene l'ordine del mondo»⁹. Attraverso alcuni paradigmi tratti dalla storia biblica, Levi dimostra, in continuità con alcune teorizzazioni della scuola francese del Collegio, che il nazifascismo ha sfruttato a proprio vantaggio la stretta congiunzione esistente tra il potere, la religione e il sacro. «L'analisi dei fenomeni sociali – scrive sempre Caillois – dimostra che il potere appartiene necessariamente al dominio del sacro. Attingendo la sua autorità all'essenza stessa del fatto sociale, e manifestando il suo aspetto imperativo senza intermediari o perdita di energia, il potere dell'uno sugli altri istituisce tra gli esseri umani una relazione irriducibile alle pure forme del contratto»¹⁰. Mentre le democrazie liberali di inizio secolo (così lo stesso pensiero di Gobetti) non sono state in grado di cogliere il nesso tra l'*auctoritas* politica e il sacro, il fascismo ha invece, come già dimostrava Bataille nel 1933 nell'opera *La struttura psicologica del fascismo*¹¹, coltivato la forza contagiosa e collettiva del mito.

conflittuale nei confronti del padre reale, cui viene costantemente contrapposto l'amore verso la madre (e quanto essa simboleggia), ma spiega anche il rifiuto, da parte dell'intellettuale, in sintonia con le teorizzazioni di Gobetti, di qualsivoglia forma di autorità superiore ed astratta che freni, in modo illegittimo, la libertà e l'autonomia del singolo. Questa dialettica sarà mantenuta anche nelle opere successive. In *Cristo*, il padre rappresenta lo stato lontano di Roma in contrapposizione alla maternità dei contadini immersi nella sacralità della terra; ne *L'Orologio*, il padre verrà opposto alla figura dello zio materno, che permette, in virtù della sua bontà, la scoperta della pittura; infine, nel *Quaderno a cancelli*, la madre rappresenterà la dimensione ultima, cui il figlio aspira nel momento in cui sente di essere giunto al tramonto della propria vita.

⁸ R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 80.

⁹ R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, cit., p. 83.

¹⁰ La citazione è ripresa da R. Esposito, *La comunità della perdita*, in G. Bataille, *La congiura sacra*, cit., p. XX. Il testo proviene da G. Bataille [et al.], *Il Collegio di sociologia*, cit., p. 154 sgg.

¹¹ Cfr. Id., *Scritti sul fascismo 1933.34. Contro Heidegger. La struttura psicologica del fascismo*, a cura di G. Bianco e S. Geroulanos, Milano-Udine, Mimesis 2010.

A margine di una pagina del manoscritto di *Paura della libertà* viene annotato come breve sintesi: «Onora il Padre e la Madre. Le figlie di Lot. I figli di Noè: atto anarchico e ateo. Anarchia e regicidio: rapporto solo possibile, ancora religione, il sangue»¹². Le figlie di Lot e i figli di Noè hanno entrambi in comune la condivisione della nudità del padre. Le prime, infatti, dopo aver fatto ubriacare il padre, giacciono insieme a lui nude nella caverna per poter dar vita a una nuova progenie (Gen. 19, 30-35). Cam, invece, figlio di Noè, non mostra come i fratelli Sem e Jafet rispetto nei confronti della nudità paterna, svelata nel tabernacolo a causa del vino.

Noè [...] bevve del vino, e s'inebbriò, e si scoperse in mezzo del suo tabernacolo. E Cam, padre di Canaan, vide le vergogne di suo padre, e lo rapportò fuori a' suoi due fratelli. Ma Sem e Iafet presero un mantello, e se lo misero amendue in su le spalle; e, camminando a ritroso, copersero le vergogne del padre loro; e le faccie loro erano volte indietro, tal che non videro le vergogne del padre loro. (Gen. 9, 20-23)

«Massimo dei delitti politici – commenta così Levi il passo biblico – è quello di Cam figlio di Noè, che ne scopre le vergogne, perché vuol vedere il padre in quello che ha di umano. L'ambiguità, il passaggio tra il padre vero e l'immagine del padre-dio, e il senso di profanazione nel vedere quello in questo, sono gran parte dell'origine dei complessi paterni» (PL, 136). Solo attraverso la scoperta di ciò che vi è di più intimo del padre-dio, cioè la sua nudità¹³, si può depotenziare la forza sacra che egli promana e ricondurla alla sua natura umana. Ma prima di riuscire a umanizzare una divinità, che sia il padre-dio o lo stato-idolo, è necessario attendere che l'individuo fattosi uomo sia in grado di istituire un vero rapporto umano. «La divinizzazione del padre (e i complessi che ne derivano) – scrive Levi – durerà finché non sarà finita l'infanzia del figlio, fino a quando egli, guardando in sé, non si vedrà uguale al padre, totalmente uomo» (PL, 136-137). Infatti, l'azione di Cam è un atto sacrilego «perché – scrive Levi – egli era ancora in infanzia, e non cercava in sé il padre e lo Stato, ma continuava a considerare quelli come dèi, se stesso come figlio e schiavo: figlio e schiavo ribelle, non uomo liberato». Solo quando l'uomo raggiunge l'età della maturazione può permettersi di staccarsi dall'influenza paterna e divenire libero. E lo stesso accade in relazione

¹² In Centro Manoscritti (Pavia), Fondo Carlo Levi, ms. *Paura della libertà*, 29 gennaio.

¹³ È evidente come l'intellettuale torinese unisca al racconto biblico una lettura prettamente psicanalitica, dietro alla quale si intravedono le riflessioni di Freud sull'incesto e sul predominio del padre nei clan primordiali. Cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, cit.

allo stato: «la divinizzazione dello Stato (e la servitù che ne risulta) durerà finché non sarà finita l'infanzia sociale, finché ogni uomo, guardando in se stesso, non ritroverà, nella propria complessità, tutto lo Stato, e, nella propria libertà, la sua necessità».

Il gesto di Cam rappresenta, dunque, la ricerca di una prematura libertà che non può concludersi se non con il ritorno al caos, con la rottura dell'ordine prestabilito che si mantiene in equilibrio attraverso la trasformazione del sacro in religioso e dunque in sacrificale. Nel capitolo intitolato *Sacrificio*, Levi mostra che la religione è sorretta da un sacrificio grazie al quale l'uomo, "uccidendo" il sacro che è in lui, lo rende reale attraverso una sua proiezione nel mondo esterno. Lo stesso Vico, nel paragrafo 382 della *Scienza nuova*, spiega così l'essenza della idolatria:

La prima gente, semplice e rozza, - scrive Vico nel paragrafo 382 della *Scienza nuova* – si finse gli dèi "*ob terrorem praesentis potentiae*". Così il timore fu quello che finse gli dèi nel mondo; ma [...] non fatto da altri ad altri uomini, ma da essi a se stessi. Con tal principio dell'idolatria si è dimostrato altresì il principio della divinazione, che nacque al mondo ad un parto; a' quali due principi va di séguito quello de' sacrifici, ch'essi facevano per «procurare» o sia ben intendere gli auspici.

L'uomo allontana da sé l'idolo trasformandolo in un'immagine dai contorni definiti e osservabili e per questo venerabili. «Perché il dio viva, è necessario – scrive Levi – che il distacco dal sacro avvenga in modo reale; che il dio stesso venga non solo creato e adorato, ma odiato e ucciso. [...] egli sarà tanto più reale quanto meno si confonderà con noi, ma sarà separato, lontano, estraneo, straniero» (*PL*, 139). Il sacrificio costituisce il meccanismo di fondo su cui prospera la religione, dal momento che esso «significa insieme atto sacro e uccisione del sacro» (*PL*, 138). L'autore intende così sottolineare che, nel momento in cui l'uomo trasforma il sacro in religioso, uccide una parte di sé, modificando l'anarchia in tirannide e il suicidio sacro in omicidio. «Senza quel suicidio questa morte non ha efficacia» (*PL*, 139), perché solo rendendo straniero ciò che è proprio dell'individuo viene creato l'idolo, che può assumere le fattezze di uomo, animale o divinità trascendentale. Con l'intento di chiarire il meccanismo, che sottostà alla formazione della religione, l'autore fa risalire, proprio come Vico, l'etimologia della parola *hostia* a quella di *hostis*, volendo al contempo sottolineare che nel termine "vittima sacrificale" riecheggia la coppia antinomica

di ospite, nemico e straniero¹⁴: «*Hostis e hostia* – scrive Levi – sono una cosa sola». La vittima è così straniera e familiare allo stesso tempo, perché la divinità, che è anche la vittima, fa parte dell'individuo o della società che la crea; tuttavia, per divenire reale deve farsi estranea all'individuo e quindi straniera. Mentre nelle religioni più distanti dalle loro origini il sacrificio si è evoluto nella forma di «atti umani di riconoscenza, di pagamento, di augurio» (come nel caso del grano gettato in Lucania al passaggio della Madonna nera), in quelle primordiali esso assume il significato di «distacco cruento», di «atto di morte, per poter essere vivi». Vittorio Giacopini, a questo proposito, parla di una strategia di automutilazione¹⁵ a causa della quale l'uomo, pur di trasformare il sacro indescrivibile in un simbolo liberatorio, si mutila di una parte di sé e la consacra sull'altare dell'idolo:

Mutilazione – scrive Levi – che può essere anche semplice impedimento o difficoltà, o perdita di una funzione o di un'attività umana, fino al distacco dai beni della terra, all'eremitaggio nel deserto. [...] Per questo certe parti del corpo diventano sacre, pudende, non nominabili, e devono essere nascoste. Qualcosa dell'uomo deve necessariamente farsi estraneo all'uomo, per una vita che si inizi e si svolga sotto il segno della religione, e deve essere rinunciata, espulsa, cacciata, recisa, perché quella vita sia possibile. Questo è uno dei significati della circoncisione, materialistica e particolare anticipazione della crocifissione¹⁶. (PL, 141)

«Tutto è ambiguo in questi atti», commenta Levi. E l'ambiguità è dettata da una «mistica fusione» con l'indifferenziato da cui è necessario allontanarsi. Per farlo è indispensabile creare una divinità, un idolo, la cui nascita tuttavia comporta – se è vero che è l'uomo a darle vita – una perdita, un sacrificio di una parte di sé che viene relegata, affidata a un ente soprannaturale e distante.

L'idolo nasce da un'attrazione spaventosa: a sua volta, esso può essere reale soltanto in un rapporto di separazione adoratrice. L'atto del distacco, della negazione, dell'uccisione sono i veri creatori della realtà del dio.

¹⁴ Scrive Vico: «E "hostis" significò "ospite o straniero" e "nimico"» (§611). Il passo è ripreso e commentato anche da A. Battistini, *La presenza di Vico in "Paura della libertà" di Carlo Levi*, cit., p. 17.

¹⁵ Cfr. V. Giacopini, *Carlo Levi: strategie di automutilazione*, in *Id., Scrittori contro la politica*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, p. 104.

¹⁶ La tematica del sacrificio è affrontata, dunque, dall'autore come strumento contrapposto alla perdita nell'indifferenziato. Il riferimento intertestuale sembra essere, di nuovo, Jung che ne *La libido: simboli e trasformazioni* (1912) mostra come il sacrificio, da un punto di vista psicodinamico, sia il freno all'incesto. «Secondo Jung, - scrive Ries - nel sacrificio il dono si compie come se venisse annientato: il sacrificante si priva di una parte di se stesso senza aspettarsi nulla in cambio. Così, il sacrificante è ad un tempo vittima offerta». J. Ries, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, cit., p. 485.

Simbolo liberatorio di una realtà illimitabile e sfuggente, esso ha potere proprio in quanto è limitato e limitabile, e può essere negato. Il sacrificio del dio (o di un suo equivalente) è insieme l'affermazione della sua esistenza e la testimonianza della sua realtà. Il mondo dei riti rende straniero il sacro incumbente; e, per converso, fa sacra ogni cosa straniera. (PL, 140).

Analizzata da questa prospettiva la religione si mostra nella sua essenza «un atto di alienazione», ovvero il momento in cui l'individuo, rinnegando l'origine di quella unione, di quella primordiale unità tra sé e il sacro rigetta conseguentemente una parte di sé. «Di qui il senso volgare di rinuncia della parola sacrificio, anche fuori della sua accezione religiosa: né esiste religione senza rinuncia» (PL, 140-141). L'automutilazione, sottesa all'atto sacrificale, conduce, sul piano individuale, alla «rinuncia all'autonomia», al «senso della giusta inaccessibilità delle funzioni statali» e alla «irriverenza nel volerle penetrare e nel voler comunque partecipare al cosiddetto “esercizio della sovranità”»; sul piano sociale, invece, alla mutilazione di una parte della società (qui Levi pensa soprattutto agli ebrei) che deve essere considerata nemica, affinché lo stato consolidi conseguentemente la propria individualità, forgiata dall'identità dei membri in opposizione alla diversità dei reietti.

Il tema del sacrificio è connesso nel saggio di *Paura della libertà* sia alla concezione della schiavitù che a quella del sangue. Nella relegazione di una parte di sé nella catena alienante dell'idolo, l'uomo diventa suo schiavo e sacrifica in suo onore sangue umano o di animale, in quanto esso è, scrive Levi, citando il *Levitico*, «la vita di ogni carne, il sangue le è in luogo di anima» (PL, 173). Nella seppur oscura e asistemica spiegazione dei sacrifici e della loro evoluzione è possibile intravedere un fondo vichiano su cui essa viene costruita, nonostante Giovanni Battista Bronzini precisi che «la distinzione delle tre fasi non è così netta ed evidente come in Vico»¹⁷. Anziché su tre, la distinzione poggia su due fasi principali e successive, sempre ripetibili, a seconda del rapporto che intercorre tra l'individuo e la divinità. In un primo stadio, quando la forza del sacro opprime l'uomo a tal punto da creare un idolo a sua immagine e somiglianza, «umana sarà la vittima, e, se non umana, simbolo d'uomo [...] Dove vive la tribù, e l'uomo è incerto se uscire dall'animalità o se rientrarvi, dinanzi agli idoli bestiali e ambigui cadono insieme e uomini e animali sacri: l'uomo-lupo esce la notte in cerca di

¹⁷ G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, cit., p. 195.

vittime: il cannibalismo è religione» (PL, 141). È per questo, infatti, come precisa Levi nel capitolo dedicato al *Sangue*, che «ogni divinità nata dal bisogno di un rapporto umano, ogni divinità dell'anima, ogni simbolo della durata e della certezza, avranno sacro il sangue dell'uomo – e soltanto il sangue potrà generarle» (PL, 174). Seppur in modo non schematico Levi identifica questa età, in cui i figli devono essere resi stranieri e sacri dai padri¹⁸, con quella eroica di Vico: «Esaù è spossessato, Ismaele è cacciato, vittime necessarie – e muore Ifigenia. I primogeniti devono essere immolati; e lo sono, finché dura la legge eroica – portati da padri-dèi sugli alti luoghi ove il sangue si sparga» (PL, 142). Alle parole di Levi fanno da sfondo le parole di Vico tratte dal paragrafo 517 della *Scienza nuova*: «Da tal prima morale della superstizione e fiera gentilità venne quel costume di consacrare vittime umane agli dèi [...], gli re consagravano i loro propri figliuoli per placare l'ira celeste [...] in tal costume empivamente pio convennero i greci col voto e sacrificio che fece Agamennone della sua figliuola Ifigenia». La superiorità dell'istanza paterna, rafforzata dal potere dell'idolo, sopravvive fintanto che la pressione esercitata dal sentimento del sacro impone una sua presenza pervasiva e concreta nel mondo umano.

Per rimarcare, invece, il passaggio al secondo stadio, l'autore ricorre al passo biblico contenuto in *Genesi* 17,5, in cui il nome di «Abramo» viene sostituito da quello di «Abrahamo». «E tu non sarai più – recita il versetto secondo la traduzione, già citata, di Diodati del 1641 – nominato Abramo; anzi il tuo nome sarà Abrahamo; perciocché io ti ho costituito padre d'una moltitudine di nazioni». La trasformazione onomastica di Abram («(mio) padre (Dio?) è sublime»¹⁹) in Abraham («padre di molti popoli»²⁰) segnala l'inizio di un nuovo tempo per il popolo d'Israele e per lo stesso Abramo, che da figlio di un padre sublime diventa il padre di numerose popolazioni. Il patto (*Gen.* 17,4) che Dio sottoscrive con il patriarca stabilisce, infatti, l'inizio di una lunga progenie di uomini che saranno sottoposti al dominio di un “nuovo” dio, ora definito «onnipotente» (*Gen.* 17,1), il

¹⁸ A questo proposito, Levi cita un passo tratto dal paragrafo 638 della *Scienza nuova* di Vico («Siegue la politica degli eroi») e proveniente dalle *Duodecim tabularum leges* romane: «Lo straniero – scrive Levi – vi è sacro: *adversus hostem aeterna auctoritas esto*» (PL, 142).

¹⁹ O. Betz, *Abramo*, in *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento*, a cura di Horst Balz & Gerhard Schneider, Brescia, Paideia 1995, p. 4. S. v. poi la monografia dedicata ai capp. 14, 15 e 17 di *Genesi*: B. Ziemer, *Abram-Abraham. Kompositionsgeschichtliche Untersuchungen zu Genesis 14, 15 und 17*, Berlin-New York, Walter de Gruyter 2005.

²⁰ O. Betz, *Abramo*, cit., p. 4.

cui marchio costitutivo, come segno del patto avvenuto (*Gen.* 17, 11), sarà la circoncisione.

E questo avvenne ed avviene ed avverrà²¹ - commenta Levi – fino a quando Abramo non s’inchini ad un dio più grande e più remoto, e non diventi Abraamo, un semplice uomo, un padre vero, spogliato di ogni attributo divino, un sacerdote di una divinità universale. Allora naturalmente cade di mano il coltello, e, al luogo del figlio primogenito, si sostituisce il capretto: perché quel dio non è più quello della tribù o della famiglia o dei *patres*, ma un vero Iddio. Anzi, poiché esso è un Iddio assolutamente trascendente che non ha nulla di comune con l’uomo, ogni sacrificio umano diventa impossibile: restano soltanto, ricordi della precedente religione cruenta, l’agnello, e la circoncisione, simbolo (e questo è il suo secondo significato) di quella uccisione dei primogeniti. (*PL*, 142)

La trasformazione di dio in un trascendente e lontano Iddio rivela, al pari di quella di Abramo in Abraamo, la nascita di una nuova religione meno cruenta e più umana, in cui tuttavia la catena alienante, prodotta dal sacrificio di una parte di sé, è ancora operante per mezzo del sacrificio, non più di esseri umani, ma dell’agnello e della carne prepuziale. Vico definirebbe questa nuova forma religiosa come umana, o più propriamente monarchica, e la ricondurrebbe alla terza fase da lui ideata. Infatti, una volta ricondotti i giganti alle fattezze del corpo umano (*SN*, 523), questi non vengono più sottoposti alle leggi feroci di un padre, la cui potestà è immensa, ma a quelle più eque, secondo Vico, di un monarca (*SN*, 953). La vicinanza delle due concezioni si riscontra così nel passaggio da una forma di potere familiare e quindi concreta, pervasiva e costantemente presente a una in cui la fonte di emanazione del potere è distante, inattuabile e per questo meno avvertita. Levi tuttavia non attribuisce, al pari di Vico, un carattere migliorativo nel passaggio da una forma di religione cruenta a una di minore intensità, perché per lui l’uomo – qualsiasi sia la forma del potere – è pur sempre vittima della schiavitù, che vincola la libertà personale in nome di un ideale superiore²². Questa idea viene resa esplicita dalle parole dello stesso autore nel capitolo sulla *Schiavitù*, allorché analizza la trasformazione dell’idolo in una divinità trascendente:

²¹ Si noti il richiamo allusivo alla teoria dei corsi e ricorsi della storia di Vico.

²² La pervasività del potere, che nelle pagine di *Paura della libertà* compare costantemente, riflette l’analisi della situazione politica degli anni Trenta, in cui l’autore – come sottolinea Giacopini – intravedeva un eccesso della politica a fronte di chi, come i sostenitori del nazifascismo, desiderava un maggior interventismo da parte dello stato. Cfr. V. Giacopini, *Carlo Levi: strategie di mutilazione*, cit., pp. 104-105.

Ma quando egli [il popolo d'Israele] crederà al Dio trascendente, che non è un dio di rapporti umani, quando cioè si sarà liberato da ogni idolatria statale, egli non potrà più essere schiavo degli uomini. Egli sarà soltanto servo di Dio [...] Non vi può dunque essere schiavitù terrestre: ma il popolo, eterno forestiero alla terra, è scelto come servo e vittima della trascendenza divina. Il trasformarsi della repubblica popolare e cittadina romana in impero comprendente tutti i popoli conosciuti, faceva i tempi maturi perché la predicazione cristiana estendesse l'elezione a tutti gli uomini e cercasse di staccarli, in fatto di fede, dai padri terreni e da ogni idolo statale o sociale²³. (PL, 158)

Nonostante Levi stia discettando dell'Impero Romano e dello sviluppo del Cristianesimo, la trasformazione da una forma all'altra corrisponde, nella sua struttura, a quella avvenuta nel deserto, nel momento in cui Abramo è divenuto Abrahamo²⁴.

La sua figura, paradigma storico dell'obbedienza dell'uomo nei confronti di dio, viene rovesciata in un modello esemplare di schiavitù che confligge con gli ideali di libertà, costantemente riproposti dall'autore. Questa modalità di manipolazione delle fonti della Bibbia e dei suoi personaggi esemplifica, con una certa chiarezza, il fatto che Levi legga il testo sacro con un occhio prettamente laico; da essa, infatti, egli estrapola citazioni o esempi volti, con significati talora opposti, a rafforzare un pensiero antidogmatico e anti-idolatrigo. Le numerose

²³ Il testo citato e i paragrafi successivi mostrano la forte influenza del pensiero di Vico sull'opera di Levi (cfr. libro IV, *Del corso che fanno le nazioni* [SN, pp. 489-564]). La monarchia, nello stato romano, induce a un addolcimento della schiavitù, e la stessa cittadinanza viene facilmente ottenuta. Fintanto che esistevano gli «dèi cittadini» tutti coloro che erano estranei alla nobiltà romana venivano considerati schiavi. Quando, invece, il monarca diviene unico, l'antica forma della schiavitù è soppiantata da una servitù collettiva: «ciascuno, non potendo diventare persona statale, portatore atti e effettivo di tutto lo stato, trova la sola possibile partecipazione, il solo mezzo per non tornare alla destituzione di ogni rapporto umano, nel diventare adoratore, servo e vittima dello stato». La fine dell'impero romano produce l'effetto di una «barbarie ritornata» e non «primitiva» (proprio come sottolineava Vico), perché non si perde mai «il senso dell'unicità dello stato». Le nuove divinità terrestri, pur coesistendo con il dio unico, producono nuovi uomini, servitori della gleba: «Il lavoro dei campi sarà dunque il lavoro dei servi-vittime di una terra ritornata sacra. E non solo il lavoro dei campi, ma il lavoro in genere apparirà straniero a questi dèi di violenza e di onore». In questa società, fondata sulla religione, i commercianti vengono considerati le vittime da sacrificare, in quanto ebrei estranei al culto delle divinità pagane e del dio cristiano. «Era necessario che un popolo straniero esistesse, perché potesse continuare una attività necessaria, ma incompatibile con le divinità delle fontane, degli stagni, dei boschi e dei castelli: era necessario che il costume e la legge lo rendessero sempre più esplicitamente straniero, lo separassero radicalmente, si opponessero a ogni fusione, lo mettessero fuori dell'umanità perché la sua necessaria funzione non offendesse quegli dèi sedentari, il cui compito era di creare, sulle rocche, dei nidi, dei confini, dei limiti, dei divieti, in un mondo che s'era fatto sconfinato, illimitato e permesso» (PL, 159-161).

²⁴ L'autore non è interessato a proporre un modello storico attendibile, nutrito di un'attenta periodizzazione; al contrario, egli decostruisce alcuni fatti storici, estrapolandoli dal loro contesto e giustapponendoli ad altri in cui si ravvisa un medesimo principio di funzionamento, in modo tale da far risaltare la loro contiguità morfologica.

citazioni, presenti nei capitoli in oggetto e provenienti, in particolare, dal *Levitico*, hanno lo scopo di smascherare il funzionamento del sacrificio non solo nella religione cristiana, ma in qualsiasi ordinamento tale da essere definito religioso nel senso leviano. Infatti, il terzo libro dell'Antico Testamento, grazie alla sua costituzione prescrittiva e rituale, che ha «lo scopo di rendere praticabile un ideale religioso e morale»²⁵, costituisce un perfetto modello di riferimento da assumere con il fine di esplicitare il meccanismo del sacrificio nella società²⁶.

Gli altri due testi sacri, insieme al *Levitico*, da cui Levi attinge e che occorrono con maggiore frequenza in *Paura della libertà*, sono il *Genesi* e l'*Apocalisse*. Questi, costituendo gli estremi della narrazione sacra, racchiudono al proprio interno la storia del genere umano introducendo una temporalità di tipo lineare e teleologicamente orientato²⁷ che ricongiunge, nel momento dell'apocalisse, la fine all'inizio, la morte alla vita. «Il mito dei libri santi – commenta Levi nell'*incipit* del capitolo dedicato alla *Storia sacra* – è il racconto misterioso, la Storia Sacra dell'uomo tra le due morti²⁸, attraverso la religione e la libertà» (*PL*, 119). La concezione della temporalità, rappresentata così dalla struttura biblica, propone un modello antitetico rispetto alla circolarità e alla ripetitività del tempo secondo il sistema vichiano dei corsi e dei ricorsi. È chiaro dunque che l'autore, oltre a prendere le distanze dai precetti del testo biblico, rifiuta, sulla scorta di Vico, l'escatologia temporale della Bibbia a favore di una temporalità che si riveli funzionale a una teoria il cui punto focale risiede nella continua e sempre rinnovabile ricerca della libertà.

La separazione, la disperazione, – scrive Levi nella *Storia sacra* – l'idolatria, è di ogni tempo, e non ha avuto mai un principio – e la libertà è, come la vita, sempre presente. Ma la Storia Sacra respinge il peccato al principio dei tempi, poiché il tempo nel suo svolgersi esterno è esso stesso il peccato, e non era prima di lui; e ripone la libertà, il paradiso ritrovato, alla fine dei tempi. Se l'inizio è l'esilio, la fine è l'apocalisse, il misterioso racconto dove ciascuno può ritrovare, chiaramente espressa, una propria storia; la seconda e finale narrazione del peccato di Adamo, e del ritorno al giardino, che non può avvenire se non attraverso la morte della morte, la

²⁵ A. Destro e M. Pesce, La normativa del Levitico: interpretazioni ebraiche e protocristiane, in Aa. Vv., La purità e il culto nel Levitico. Interpretazioni ebraiche e cristiane, in «Annali di storia dell'esegesi», n. 13/1 (1996), p. 16.

²⁶ Non si dimentichi a tal fine che, dal punto di vista storico il *Levitico* richiama la cerchia dei Levi, nome ovviamente ereditato dal padre, che nell'opera simboleggia la struttura del potere.

²⁷ Cfr. M. Walzer, *Esodo e rivoluzione*, Milano, Feltrinelli 2004, p. 16.

²⁸ Le due morti sono, come esplicita lo stesso autore nel primo capitolo *Ab Jove principium*, «la caotica prenatale, e il naturale spegnersi e finire» (*PL*, 134).

fine della separazione, della legge, della schiavitù, della sostituzione simbolica. (PL, 202-203)

Il modello proposto dalla Bibbia e dalla storia sacra non solo in scatola il tempo presente nell'attesa di un definitivo riscatto futuro, ma sottopone anche l'uomo a un problematico e conflittuale rapporto con la subordinazione e soprattutto con un particolare tipo di legge.

1.3.1 La Storia sacra e la legge come «Geltung ohne Bedeutung»

Il sacro, riassumendo, consiste in una pulsione (pre)potente che parte dall'interiorità dell'uomo e lo costringe a proiettare al proprio esterno un'immagine che può essere umana o animale, un idolo dunque, che nell'istante in cui viene creato sottomette l'uomo alla sua legge. Viene così sacrificata una parte di sé in nome di una sicurezza che origina dalla presenza di un dio che ci sovrasta e la cui benevolenza viene mantenuta attraverso la ritualità e il sacrificio. In questo modo, la libera informità del sacro viene disciplinata e cristallizzata in una struttura sovra-individuale²⁹ che consente all'uomo di vivere. L'idolo, mentre permette, per mezzo della sua protettiva presenza, all'uomo di vivere, lo rende schiavo di una struttura esterna alienante, fonte di «dolore», «fatica immensa», «senso di una perdita irrevocabile» (PL, 144).

«Una eterna, sempre rinnovata rinuncia – scrive Levi in un passo centrale per la comprensione di *Paura della libertà* – nutre l'idolo, è idolo essa stessa, e riunisce l'idolo del passato a quello dell'avvenire in un legame che sembra storico ed è religioso. La vita individuale trova così una sua continuità, rinunciando continuamente a se stessa; facendo l'uomo, di se stesso, uno straniero e una vittima» (PL, 154).

La concatenazione di idoli, che può apparire frutto dello sviluppo storico, precisa l'autore, è in realtà figlia di un legame religioso che si fonda sul «senso di una perdita irrevocabile» (PL, 144), dettata dall'assenza di un vivo e costante rapporto con il sacro che ha prodotto, di conseguenza, una ritualità sacrale dello stato. Il senso della perdita costituisce il punto nodale delle prospettive teoriche interne al

²⁹ Levi si oppone nei suoi testi nei confronti di qualsiasi sovra-struttura, sia essa anche intesa in senso epistemico. Il tema è sviluppato dal critico Donato Sperduto a partire da un confronto tra alcuni aspetti del pensiero del filosofo Emanuele Severino e di quello di Levi. Cfr. D. Sperduto, *Carlo Levi e l'invenzione della verità*, «Critica letteraria», XXXII, 125 (2004), pp. 789-796 e anche *Id., Agire o lasciar fluire? Emanuele Severino e Carlo Levi a confronto*, in «Koinè», XVI, 2009, pp. 230-245. Per un approfondimento sul pensiero di Severino, s. v. N. Cusano, *Emanuele Severino. Oltre il nichilismo*, Brescia, Morcelliana 2011.

saggio e riveste il problema principale nella lettura che Levi dà della contemporaneità. In più punti della sua trattazione, Levi ripropone l'idea che, nella sua vigenza, il dio o l'idolo produca una legge esterna all'individuo, a cui questo deve essere sottomesso. Per comprendere perché la legge esca dal suo statuto originario per divenire altro da sé occorre richiamare alcune riflessioni inerenti le opere di Kafka, avanzate dal filosofo e teologo Gerschom Scholem e contenute nell'epistolario con Walter Benjamin³⁰. Per Scholem, la legge nei romanzi di Kafka³¹, scrive Agamben, viene definita:

come “nulla della rivelazione” (*Nichts der Offenbarung*), intendendo con quest'espressione “uno stadio in cui la rivelazione appare priva di significato, e, tuttavia, afferma ancora se stessa, poiché vige, ma non significa (*sie gilt, aber nicht bedeutet*). Dove la pienezza del significato viene meno e ciò che si manifesta è come ridotto al punto zero del proprio contenuto, eppure non scompare – là emerge il suo nulla”. Una legge che si trova in una tale condizione, scrive ancora Scholem, “non è assente, ma ineseguibile”³².

Sviluppando il concetto scholemiano e benjaminiano di «Geltung ohne Bedeutung» (vigenza senza significato), Agamben chiarisce il funzionamento, in particolare dal nazi-fascismo³³ in avanti, dello «stato di eccezione»³⁴ come paradigma di governo³⁵, in cui la forza legislativa del parlamento viene progressivamente corrosa dai decreti emanati d'urgenza dall'esecutivo, a tal punto che la legge, non più democraticamente concertata in parlamento, immagine del popolo, si trasforma da prodotto attivo in imposizione di una minoranza di governo. Trascendendo la questione tecnica dell'ordinamento giuridico, Agamben amplia le sue riflessioni affermando che «nei termini di Scholem [...] il pensiero

³⁰ Il problema inerente alla legge interconnessa ai romanzi di Kafka, in particolare *Il processo*, risale agli scambi epistolari dell'estate 1934, tra luglio e settembre. Cfr. W. Benjamin-G. Scholem, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, Torino, Einaudi 1987.

³¹ Il riferimento è rivolto, in particolare, all'opera di F. Kafka, *Il processo*, Torino, Einaudi 2005.

³² G. Agamben, *Il Messia e il sovrano: Il problema della legge in W. Benjamin*, in Aa. Vv., *Anima e paura: studi in onore di Michele Ranchetti*, Quodlibet, Macerata 1998, p. 18.

³³ «I giuristi nazisti, per parte loro, parlavano senza riserve di un *gewollte Ausnahmezustand*, uno stato di eccezione voluto, “al fine dell'instaurazione dello Stato nazionalsocialista» in G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri 2012, pp. 11-12.

³⁴ Lo «stato di eccezione» o lo «stato di emergenza» viene preso da Benjamin dagli studi filosofico-giuridici di Carl Schmitt, in particolare dalla *Politische Theologie* pubblicata nel 1922, e inserito nell'ottava tesi di filosofia della storia. Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Id.*, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1995, p. 79.

³⁵ G. Agamben, *Il Messia e il sovrano: Il problema della legge in W. Benjamin*, in Aa. Vv., *Anima e paura: studi in onore di Michele Ranchetti*, cit., pp. 11-22.

contemporaneo tende a ridurre la legge (nel senso più ampio del termine, che indica l'intera tradizione nel suo aspetto regolativo) al suo nulla e, tuttavia, a mantenere questo nulla come "grado zero del suo contenuto". In questo modo la legge diventa inafferrabile – ma, proprio per questo, insuperabile, impossibile da dimettere»³⁶. Levi, che presumibilmente non conosceva il pensiero di Benjamin all'altezza della stesura di *Paura della libertà* se non forse grazie a una mediazione francese³⁷ (dove peraltro egli si trovava in esilio), coglie nella struttura politica dei governi dell'epoca proprio quell'istanza, che viene definita da Agamben «Geltung ohne Bedeutung», e la assume come principio regolatore della relazione tra individuo e stato, singolo e religione.

Più che da particolari analisi teoriche, il dato viene estrapolato dalla situazione politica contingente, che instilla nel cittadino un sentimento di impotenza nei confronti dello stato e di conseguente inattuabilità della legge [Fig. 4]. L'uomo che, per salvarsi, ha sacrificato una parte di sé sull'altare dell'entità sovra-individuale dello stato o della religione, ora non si riconosce più in quella struttura trascendente che lo regola, poiché si è persa quella relazione biunivoca in cui collettività e stato collaborano attivamente e si modificano in modo reciproco³⁸. Quello che l'intellettuale torinese vuole qui sottolineare, cioè la dinamicità feconda della società libera contrapposta a quella sclerosata, cristallizzata e immobile del suo sviluppo successivo, può essere inteso attraverso il richiamo a un'importante opera della prima metà del Novecento che è *Il tramonto dell'Occidente* del tedesco Oswald Spengler, pubblicato in Germania nel 1918 e in versione definitiva e aggiornata nel 1923³⁹. Spengler in particolare si

³⁶ G. Agamben, *Il Messia e il sovrano: Il problema della legge* in W. Benjamin, cit., p. 19.

³⁷ L'opera di Benjamin si diffonde in Italia, negli anni Sessanta, a partire dalla prima traduzione, per mano di Renato Solmi, in lingua italiana dell'*Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1962. Tuttavia, Levi potrebbe essere venuto in contatto, o tutt'al più in sintonia, con alcune opere di Benjamin che negli anni Trenta erano già diffuse in ambiente francese.

³⁸ Così anche Aldo Cormio: «Il dato inquietante delle società moderne sta nella estraneità della loro struttura ai bisogni espressivi e creativi dell'uomo, in cui soltanto consiste il valore morale della libertà». In C. Levi, *Il seme nascosto. Tocca ai contadini, ai piccoli, agli ultimi uccidere il serpente*, a cura di A. Cormio, Roma, Palomar 2006, p. 10.

³⁹ Data la mancante attestazione di una conoscenza profonda della lingua tedesca da parte di Levi, si presume che il testo sia stato letto dall'autore nella traduzione francese pubblicata, in due volumi, nel 1931 presso Gallimard e intitolata *Forme e réalité* (voll. 1 e 2). Infatti, la prima pubblicazione italiana è tardiva e risale al 1957 a causa della netta stroncatura operata da Benedetto Croce nel 1920 dalle pagine de «La critica», in cui, dopo aver definito l'opera "dilettantesca", riprendeva brevemente il binomio centrale di *Kultur e Zivilisation* e lo riconduceva tuttavia all'originalità della *Scienza nuova* di Vico. «Parrà incredibile: che le società umane si svolgono per circoli, passando dalla cultura alla civiltà, per passare attraverso la decomposizione della civiltà e il ritorno di condizioni primitive, a nuova cultura; [...] sicché non c'è nulla di quanto

sofferma sulla opposizione tra «Kultur» e «Zivilisation», che investe il dibattito critico internazionale⁴⁰ di quegli anni e a cui egli riconduce l'intero sviluppo della società. «Il tramonto dell'Occidente – specifica l'autore in apertura – significa nulla di meno che *il problema stesso della civilizzazione*»⁴¹. Quest'ultima indica la forma dello sviluppo di una qualsiasi civiltà («Kultur») ed è costituita da una «*successione organica rigorosa e necessaria*», in cui «il divenuto [...] succede al divenire, la morte [...] alla vita, la fissità [...] all'evoluzione»⁴². La civilizzazione è da intendersi come quel processo di cristallizzazione della vita, già segnalato da Levi, che succede alla creazione attiva e viva delle cose. «La civilizzazione *pura* come processo storico – continua Spengler – consiste in una utilizzazione metodica di forme divenute anorganiche e morte»⁴³, dal momento che non vi è più corrispondenza tra ciò cui l'uomo ha dato vita e il suo stesso creato. Al contrario, la civiltà «nasce nel punto in cui una grande anima si desta dallo stato della psichicità primordiale di una umanità eternamente giovane e si distacca, forma dell'informe, realtà limitata e peritura di fronte allo sconfinato e al perenne [...] Una civiltà muore quando la sua anima ha realizzato la somma delle sue possibilità [...]; essa allora si riconfonde con l'elemento animico primordiale»⁴⁴. Oltre alla vicinanza di lessico utilizzato da Levi e da Spengler, che qui è comunque mediato dalla traduzione, le due opere sono accomunate da questa netta bipartizione tra «un corpo vivo di un'anima» e la sua «mummia»⁴⁵, tra la civiltà e la civilizzazione, tra la libertà e la sua trasfigurazione religiosa.

La «perdita irrevocabile» (*PL*, p. 144) di cui Levi parla può così essere doppiamente intesa sia come, secondo le parole di Agamben, vigenza di una legge che ha perduto il proprio statuto significativo, sia come contrapposizione tra qualche cosa di vivo, la *Kultur*, e un corpo in decomposizione, la *Zivilisation*. Tuttavia, i termini utilizzati dall'autore afferiscono alla cultura ebraica e si

lo Spengler dice intorno ad essa, nulla che sia degno di considerazione, che non si trovi già nella *Scienza nuova*. In B. Croce, *O. Spengler: Il tramonto dell'Occidente*, in «La critica», XVIII, 1920, p. 288. Cfr. anche B. Croce, *Pessimismo storico in Germania*, in «La critica», XVIII, 1920, pp. 236-245.

⁴⁰ Cfr. F. M. Cacciatore, *Indagini su Oswald Spengler*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2005.

⁴¹ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, tr. di J. Evola e intr. di S. Zecchi, Parma, Ugo Guanda Editore 1999, p. 57.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, p. 58.

⁴⁴ Ivi, p. 173.

⁴⁵ Ivi, p. 528.

sviluppano lungo l'antinomia "interno" ed "esterno" che sancisce la definitiva e inconciliabile rottura tra due modi di vivere opposti.

Lo stato non parla con parole, ma con volontà, come un dio; la sua lingua è legge, e ogni legge è religiosa: poiché non è la norma *interna* di un'azione singola; ma la norma *esterna* e arbitraria di ogni possibile azione. La massa non può essere organismo, che è legge morale, unità intimamente autonoma, ma soltanto *organizzazione*, cioè differenziazione *esterna*, trascendente, frutto di una potenza *estranea* alla massa che passivamente permane. L'esistenza dello Stato è nella sua legge *esterna*, tanto più efficace e creatrice di idoli, quanto appunto più *esterna* e arbitraria. Ogni autonomia, ogni atto creatore, è, per sua natura, fuori di questa legge, nemico dello Stato, sacrilegio. / Senza l'*esteriorità* della legge, la massa sarebbe immobile, lo Stato divino inesistente. È necessario quindi che la legge sia presente di continuo, in ogni momento della vita [...] e si manifesti con l'evidente arbitrarietà dei divieti, degli ordini, delle cerimonie obbligatorie, con la solennità religiosa dei riti, con la spettacolosità delle divise, con la gravità delle pene. (*PL*, 195-196) [corsivi miei, eccetto «organizzazione»]

L'atto di sottomissione dell'uomo a dio o allo stato provoca, infatti, una scissione tra interno ed esterno, una frattura secondo cui tutto ciò che è esterno, seppur creato dall'uomo, si trasfigura in una leviatanica, estranea e alienante macchina per controllare e sottomettere, con cui l'interiorità dell'individuo che le ha dato vita non ha più nulla in comune. È così che il principio costitutivo della religione e dello stato trova il suo fondamento intorno a un vuoto, a un'assenza di significato prodotta dall'inconciliabilità dell'interno, costantemente in divenire, con l'esterno, cristallizzato in una data forma che non corrisponde più al suo principio fondante.

I richiami al rapporto tra «interno» ed «esterno» non sono comunque solo inseriti nelle analisi dello Stato, ma pervadono l'interezza delle argomentazioni del saggio, a partire dal mito della Cacciata dal Paradiso terrestre, contenuto nel capitolo sulla *Storia sacra*⁴⁶. Originariamente intitolato *Esilio*⁴⁷, esso è, infatti,

⁴⁶ Il testo dedicato alla *Storia sacra* costituiva, secondo l'architettura iniziale di *Paura della libertà*, l'ultimo capitolo, cui poi è stato aggiunto, dall'edizione del 1964 in avanti, quello dedicato alla *Paura della pittura*⁴⁶. Si veniva, così, a formare nella primitiva strutturazione testuale una forma circolare: le riflessioni iniziali sull'origine del mondo, influenzate da Vico, trovavano una loro conclusione e ripresa nelle considerazioni finali dedicate al mito del paradiso terrestre, attraverso un impasto di citazioni tratte dal *Genesi* e dall'*Apocalisse*. Perché poi Levi abbia deciso di aggiungere un capitolo, scombinando la struttura circolare del testo, resta un punto ancora da chiarire, anche se la stesura successiva del capitolo di *Paura della pittura* (1942) fa pensare che

dedicato al passaggio da uno stadio di pienezza dell'uomo all'inizio della sua schiavitù religiosa, attraverso una retorica che recupera alcuni stilemi biblici, intesi a rafforzare linguisticamente l'antinomia tra interno ed esterno.

Un uomo stava nel giardino, ed era libero [...] La parola era in lui [...] La coscienza morale era in lui [...] La passione era in lui, poiché era in lui "un profondo sonno". Egli era "ignudo": cioè era in lui l'infinita indeterminatezza [...] Egli era dunque un uomo, totalmente e unicamente uomo, e viveva nella libertà, che era la felicità del giardino. Ogni atto era atto di libertà, cioè aveva in sé la sua norma. (PL, 200-201)

L'interezza, rinsaldata dalla *iunctura* «in lui», si riflette anche sul linguaggio, definito "poetico" secondo l'uso vichiano del termine e inteso dunque come creativo e poetico in senso stretto: «ogni parola era parola di poesia, cioè era identica col suo oggetto e aveva valore assoluto: "qualunque nome Adamo ponesse a ciascun animale, esso era il suo nome"» (PL, 200). Quella adamitica è per questo una lingua che coincide con l'oggetto che nomina, in quanto l'atto di nominazione corrisponde a quello di creazione. Al linguaggio poetico Levi oppone il linguaggio religioso, cui è dedicato in parte il capitolo su *Le muse*. La distinzione tra i due antitetici linguaggi, anch'essa di ascendenza vichiana, può essere letta attraverso la divisione, applicata fra gli altri da Northrop Frye, tra la metafora e la metonimia⁴⁸. Il linguaggio religioso, infatti, si fonda sul meccanismo metonimico e quindi sostitutivo del «questo sta al posto di quello»⁴⁹, in cui cioè la parola non è più espressione dell'unità indistinta di soggetto e oggetto, ma esce da sé per divenire simbolo liberatorio e certo del sacro: da parola identitaria a parola che fonda il proprio senso su qualcosa a lei estraneo e cui essa si sostituisce.

Esiste un linguaggio religioso parlato e figurato, che è fatto di immagini sacre e di preghiere. E infine tutto il linguaggio, nel suo valore simbolico, non espressivo, è linguaggio religioso; ogni parola contiene in sé un dio, e, eternamente uguale a se stessa, lo rappresenta e lo fa oggetto. [...] La sua espressione si riferisce sempre a qualche cosa che sta fuori di lei, al dio trascendente o all'oggetto divinizzato, ma sempre esterno al simbolo. Il linguaggio religioso è perciò, per sua natura, inespressivo. [...] Il suo scopo non è la creazione né il pensiero, ma la certezza. [...] Il linguaggio religioso non ha valore in sé, ma solo in relazione all'oggetto simboleggiato: deve essere quindi insieme inespressivo e chiarissimo. [...]

l'autore abbia voluto mantenere l'ordine cronologico di stesura e il carattere testimoniale del saggio, impreziosito, nella nuova edizione, di una innovativa riflessione sulla pittura.

⁴⁷ In Centro Manoscritti (Pavia), Fondo Carlo Levi, ms. *Paura della libertà*, 10 agosto.

⁴⁸ Cfr. N. Frye, *Linguaggio I*, in *Id.*, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, tr. di G. Rizzoni, Einaudi, Torino 1986, pp. 21-55.

⁴⁹ Ivi, p. 26.

Il linguaggio religioso nasce da un bisogno di fissazione e di certezza. L'immagine o la parola religiosa, nella loro limitazione, si sostituiscono a una spaventosa realtà – e devono potersi ripetere identiche, liberandoci, nella loro immutabilità, dalla tremenda mutevolezza a cui si sono sostituite. (PL, 163)

La parola, quando libera l'uomo dalla paura dell'indistinto⁵⁰, si tramuta in «rituale fisso»⁵¹, incentrato sulla ripetizione apotropaica e rituale della parola come emblema, simbolo araldico di una sopravvivenza dietro alla quale si struttura il vuoto di una «vigenza senza significato». Se il linguaggio religioso può così essere descritto come il linguaggio della trascendenza⁵², il linguaggio poetico, al contrario, si fonda sull'identità metaforica e immanente del «questo è quello»⁵³: la parola poetica libera e creatrice è dunque l'«espressione concreta» dell'universale, lontana dai simboli astratti, in virtù di un atto “amoroso” tra l'individuo e il mondo⁵⁴. Essa corrisponde alla forza creatrice del Verbo, alla immanente relazione e unione di soggetto e oggetto:

⁵⁰ Prima della nascita del linguaggio religioso, Levi riporta, nel capitolo *Le Muse*, alcune considerazioni sulla teoria dell'afasia che, come ricorda Rosalba Galvagno, è «di ascendenza assai probabilmente vichiana». Infatti, come scrive Levi in relazione allo sviluppo della lingua latina dopo la caduta dell'impero romano, «il caos iniziale umano, è muto. La sua unità è pura potenza inesprimibile. Tutte le parole vi sono implicite, tutte le lingue confuse – ma nulla può essere detto: una sola parola aprirebbe il grembo oscuro» (PL, 67). Cfr. R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 121. Anche Bronzini pone l'accento sull'influenza vichiana della teoria linguistica: «Questa visione delineata da Levi nel capitolo sulle muse non mi sembra che abbia elementi di riscontro tecnico-linguistico e storico-filologico che possano confermarla. Parrebbe che egli tenda ad immettere il processo sul circuito vichiano delle età umane». In G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, cit., p. 194.

⁵¹ Tra linguaggio poetico e religioso non esiste una continuità logico-cronologica, infatti essi alternano indistintamente nelle fasi della vita dell'uomo; tuttavia sembra che Levi suggerisca un tempo, quello dell'età adulta, in cui la parola poetica può più facilmente venire alla luce. Questo passaggio non essendo stato sistematizzato dall'autore rischia di creare confusione nel lettore come dimostra la seguente citazione in cui Levi accosta due idee tra loro in contraddizione, pur ponendole in continuità logica: «Il fanciullo nasce muto [...] Ma tuttavia, se le sue espressioni sono religiose e poetiche, a seconda che egli si sviluppa come persona o aderisce a un costume, e se, sotto il prevalente rituale (ché il mondo infantile è essenzialmente religioso) appaiono i miti personali, nati dai fatti veri o dalla immaginazione creatrice, il suo primo linguaggio è in gran parte formulario magico, di sicuro effetto evocatorio e pratico. La vera lingua viva nasce più lentamente, col farsi adulta della persona, con la scoperta del mondo, che non appare evocato al suono di una preghiera, ma s'apre e si forma al caldo d'amore» (PL, 164).

⁵² N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, cit., p. 37.

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ Così come esiste un linguaggio poetico, contrapposto a un linguaggio religioso, ci sono un amore religioso e un amore libero/poetico, di cui Levi si occupa, tracciandone una vera e propria storia, nel capitolo intitolato *Amor sacro e profano*. Poeti provenzali e poeti stilnovisti cantavano la donna che donava all'Europa una nuova stella: l'amore libero e profano. I linguaggi si scioglievano, assumendo una nuova forma sintattica, le vecchie divinità dello stato assumevano ora figura femminile. Il vassallaggio d'amore soppiantava quello delle «gerarchie sacre». «Chi potrebbe || per una si selvaggia diletta / lasciar le donne e la lor gaia sembianza?», poetava Cavalcanti nelle *Rime*. Seguiva al fiorire dell'amore un periodo di buio, in cui l'uomo si atomizzava e perdeva la propria comunità con il sacro. La donna veniva staccata da sé e fatta

For Levi, – scrive Giovanna Faleschini Lerner – symbols are abstract. They do not bear relationship with reality – whereas the meaning of all art is precisely the revelation of connections between signs and their referents. In fact, elsewhere Levi says that the purpose of art is to create reality in the moment in which reality is represented. Sign and referent, in other words, must coincide⁵⁵.

La lingua poetica di Adamo rappresenta il mito del linguaggio libero e poetico, cui l'uomo-poeta Levi ambisce. La sua parola è una lingua perfettamente conoscente, che racchiude l'essenza spirituale della cosa nell'atto della sua nominazione. In un testo posteriore, infatti, intitolato *L'origine delle lingue*, l'autore puntualizza che «le cose esistono solo quando hanno un nome»⁵⁶. Nello stato paradisiaco non ha luogo alcuna frattura tra significante e significato, tra *langue* e *parole* grazie alla loro coincidenza sostanziale, rimarcata linguisticamente dalla locuzione «in lui» che si contrappone figurativamente alla caduta causata dalla trasgressione del divieto di toccare i frutti dell'albero della conoscenza. Quando Adamo assaggia la mela, spinto dal serpente, apprende ciò che è bene e ciò che è male: «Chi mangia quel frutto – scrive Levi – diventa “come un dio” – cioè si separa e si distingue, e, posto se stesso fuori del giardino e del mondo, lo guarda dall'esterno. Perciò nascono il bene e il male, la “conoscenza del bene e del male”, e finisce la libertà della legge morale interna alle cose, per iniziarsi la servitù della legge esterna, della legge religiosa» (*PL*, 200). Come riporta un importante scritto giovanile di Benjamin, intitolato *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, la conoscenza che l'uomo apprende, mangiando la mela, è «senza nome», «estrinseca»: è l'«imitazione

assurgere a un nuovo simbolo perché la libertà conquistata gravava sugli uomini. Nasceva Laura, per la quale Petrarca sacrificava la propria libertà: «e si entra nella via della servitù d'amore, che è servitù volontaria, al suo principio». Petrarca, al pari di Cezanne, predilige la schiavitù alla libertà: «onde più volte sospirando indietro / dissi: Ohimè! il giogo e le catene e i ceppi / era più dolci che l'andare sciolto». L'amore si distingue, dunque, tra una forma profana e una forma sacra: «Quest'esperienza storica, che ritroviamo squadernata nei secoli e fatta eterna nell'arte, è uguale all'esperienza singola di ogni uomo nei suoi vari momenti, e nei vari aspetti di uno stesso momento. L'amor sacro, nella sua illimitata potenza, è anarchia, e non consente alcun atto, ma solo un bisogno mortale e indeterminato: né può rivolgersi ad alcuna donna, ma solo in se stesso, a quell'unico caotico da cui parte e a cui tende. Il suo potere sconfinato è impotenza. Poiché l'uomo qui anela a essere tutt'uno con la donna, con tutte le donne, in una indifferenziata sessualità, e a perdersi in questa fusione, ed egli stesso non sa distinguersi dall'altra, né amorosamente limitare la sua persona, gli dèi di questo spavento saranno essi stessi sessualmente indeterminati e doppi, o, per converso, eccessivamente maschili e femminili». (*PL*, 144-153).

⁵⁵ In C. Levi, *Fear of Freedom*, cit., p. xlix.

⁵⁶ C. Levi, *L'origine delle lingue*, in Id., *Prima e dopo le parole*, cit., p. 61.

improduttiva del verbo creatore». «Che la lingua del paradiso fosse – scrive Benjamin – perfettamente conoscente, è ciò che non può celare neppure la presenza dell’albero della conoscenza. I suoi frutti dovevano dare la conoscenza di ciò che è bene e di ciò che è male»⁵⁷. La lingua umana, divenuta giudicante – il giudizio discende dalla conoscenza che la mela dà all’uomo – si rende a sé estranea, perdendo il suo statuto di immanenza e assumendo invece quello di «parola esteriormente comunicante, quasi una parodia [...] del verbo creatore divino». «Il peccato originale – precisa Benjamin – è l’atto di nascita della parola *umana*, in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, conoscente, quasi si potrebbe dire: dalla propria magia immanente, per diventare espressamente magica, per così dire dall’esterno. La parola deve comunicare qualcosa (fuori di se stessa)»⁵⁸; laddove Levi specifica che «il peccato originale [...] È porre la parola fuori delle cose, la vita fuori della vita; ma “la parola è presso di te, nella tua bocca e nel tuo cuore”»⁵⁹. Il peccato di Adamo spezza, secondo la visione di Levi e di Benjamin, il rapporto di immanenza costituitosi tra la parola e la cosa a favore di una parola trascendente che è giudizio esterno alla cosa stessa.

La conoscenza della cosa è fondata nel nome, mentre quella del bene e del male è – nel senso profondo in cui Kierkegaard intende questo termine – «ciarla» [...] gli elementi astratti della lingua [...] hanno le loro radici nella parola giudicante, nel giudizio. L’immediatezza [...] della comunicabilità dell’astrazione è sita nel verdetto giudicante. Questa immediatezza nella comunicazione dell’astrazione ha perso la forma del giudizio, quando l’uomo abbandonò, nella caduta, l’immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell’abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana – nell’abisso della ciarla⁶⁰.

La condizione umana, dopo la caduta dal Paradiso terrestre, è contraddistinta dall’assenza, da un vuoto linguistico ed espressivo dovuto alla mancata coincidenza di nome e cosa, che ha dato vita alla «legge esterna» e ha permesso che la lingua si astraesse dalla sua concretezza per divenire giudicante. La sua trasformazione racchiude in sé il medesimo principio funzionale della legge: la nuova lingua giudicante, la cui funzione primaria, cioè la coincidenza di nome e

⁵⁷ W. Benjamin, Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini, in Id., *Angelus novus*, cit., p. 65.

⁵⁸ Ivi, p. 66.

⁵⁹ Ivi, pp. 66-67.

⁶⁰ Ivi, p. 66.

cosa, è stata posta al bando, vige, in quanto comunicazione esteriore, senza più essere il ponte che congiunge l'essere al mondo e viceversa. «Chi mangia quel frutto diventa “come un dio” – cioè si separa e si distingue, e, posto se stesso fuori del giardino e del mondo, lo guarda dall'esterno» (PL, p. 200). Infruttuosamente l'uomo, dopo la Cacciata, cercherà di riconquistare il paradiso perduto attraverso la ritualità e i sacrifici «ponendo, al proprio luogo, vittime consacrate, che egli caccia, espelle, esilia, uccide per sé, perché gli consentano di non morire e di essere almeno un dio» (PL, p. 201). L'idolatrice e vigente legge senza significato durerà infatti «finché un dio non diventi uomo, cioè si risostituisca alla legge esterna la legge morale, alla tirannide la libertà, alla Babilonia terrena la Gerusalemme celeste, abolendo, nell'uomo, ogni distinzione: “Non vi è né giudeo né greco, né servo né libero, non vi è né maschio né femmina, perché tutti siete uno”. [...] Non vi può essere libertà né giustizia finché la legge sia fuori delle cose, divinamente estranea» (PL, p. 202). «Riguadagnare il paradiso» equivale dunque alla ricostituzione di un rapporto reale tra se stessi e l'alterità, ovvero alla riscoperta della forza significante del nome nel linguaggio attraverso una concreta evocazione cosale che restituisca *ad integrum* il rapporto fratturato e astratto di soggetto e oggetto. Dopo la Cacciata, la lingua adamitica riecheggia nel linguaggio che Levi definisce 'poetico', il quale possiede la capacità di ripristinare l'unione spontanea, libera e rivelatrice tra la parola, in quanto riflesso del Verbo, e il mondo. La sua raffigurazione mitica avviene attraverso la ripresa della redenzione del mondo per mezzo della morte di Gesù in croce. Il mito della Cacciata trova, così, il suo corrispettivo figurale nel Nuovo Testamento e, in particolare, nella figura del Cristo Redentore che sradica l'uomo dalla secolare servitù e dal peccato originario⁶¹.

caduta e redenzione sono eterne e sempre presenti – né la redenzione può avvenire una volta per sempre, come il peccato non è accaduto al principio dei tempi. Un continuo cadere e un continuo rinascere sono la storia: e se la liberazione diventa religione, allora essa è vana. «Se la giustizia è per la legge, Cristo dunque è morto invano», dice San Paolo. Il peccato è dunque l'incapacità dell'uomo a essere libero e a darsi norma, la ricerca di una legge eternamente certa, la traduzione della libertà in un simbolo religioso, il timore di Dio, e quindi il timore di sé, poiché di sé si è fatto un dio. (PL, p. 202)

⁶¹ Il peccato, secondo la terminologia di Levi, non indica cristianamente la violazione dei comandamenti, quanto proprio l'opposto: cioè la cieca e supina obbedienza nei confronti di un dio, nata dalla volontà dell'uomo di mangiare la mela dell'albero della vita.

Tuttavia, questa riconquista non può essere duratura, perché i simboli religiosi trovano velocemente il modo per cristallizzarsi e riappropriarsi del linguaggio. Per questo, sembrerebbe più congruo, rispetto alla teorizzazione leviana, ritenere i periodi poetici, come dei momenti, degli attimi sempre da riconquistare in cui lo spirito vitale rompe la catena idolatrica e si erge sulle libere cime sublimi dell'atto poetico⁶².

Corrispondente al linguaggio poetico si colloca l'espressione artistica, che può essere solo poetica, dal momento che quella religiosa è una «contraddizione in termini» (*PL*, p. 163). Nell'incontro creativo dell'uomo col mondo si dà vita all'arte, intesa «come mitologia», ovvero come «espressione di un particolare mondo morale, in quanto riferita al momento del sentimento che ne è condizione, e che si esaurisce e identifica in lei» (*PL*, p. 164). La mitologia, permettendo all'uomo di dare espressione a un mondo interiore, morale e sentimentale libero dai vincoli della religione, può essere così letta come un insieme di narrazioni poetiche, i miti appunto, in cui l'esperienza particolare dell'individuo si accorda a quella storica collettiva, in un unisono di voci che rende il momento particolare un universale: «L'arte è totalità, perché in lei nascono insieme il momento dell'indifferenziato e quello del particolare, l'abisso vi prende forma senza diminuirsi, la passione vi si esprime senza l'urlo, l'uomo vi è intero, senza legami, sufficiente a se stesso». Indifferenziato e particolare, parte e intero, soggetto e oggetto, se stesso e alterità trovano così nell'arte poetica un momento di riconciliazione, che corrisponde al polo dialettico dell'«*avvenimento*» nel percorso di individuazione dell'uomo⁶³. «I soli momenti vivi nei singoli uomini, i soli periodi di alta civiltà nella storia, sono quelli in cui i due opposti processi di differenziazione e di indifferenziazione trovano un punto di mediazione, e coesistono nell'atto creatore» (*PL*, 165). Questa funzione è assolta, in particolare, dal mito che narra la storia di questo incontro. Interpretato come una «vera narratio» in senso vichiano, esso costituisce per l'autore di *Paura della libertà* il frutto dell'incontro di un singolo o di una comunità con una cosa o un evento del mondo, in altre parole con l'«alterità», in cui si ricompono la frattura causata

⁶² In questa dinamica può essere intravisto l'influsso della teoria bergsoniana dello slancio vitale, cui Levi potrebbe aver avuto accesso grazie alla seguente pubblicazione: H. Bergson, *Evoluzione creatrice*, tr. di P. Serini, Milano, Mondadori 1935.

⁶³ Vd. par. 1.2.

allegoricamente dalla Caduta del paradiso; la parola e la legge recuperano così il loro statuto di immanente significazione per dare corpo a un legame concreto, creativo, poetico tra il sentimento dell'uomo e le corde del mondo. Se ciò troverà il suo massimo invero, per mezzo di un percorso più intensamente antropologico, in *Cristo si è fermato a Eboli*, tuttavia nel saggio di Levi vengono già poste le prime e più importanti premesse teoriche. «Il mito – scrive Levi –, preso come simbolo, può avere mille significati, tutti ugualmente veri: disubbidienza, orgoglio, mancanza di fede, e perfino concupiscenza d'amore» (PL, 199). Tuttavia, i diversi significati simbolici ravvisabili all'interno di un mito «sono ugualmente veri» perché «la lettera del mito è chiara, e li comprende tutti nella sua verità». Il mito dunque, letto nella sua letteralità, è in potenza espressione di moltissimi significati simbolici, che in realtà per Levi si devono tutti ricondurre unicamente al significato letterale del mito, ovvero a quella unità creativa di particolare e universale, avvenuta in un momento storicamente definibile.

«La Bibbia stessa, come mitologia della vita del popolo ebraico, non è – chiarisce Levi nel capitolo *Le muse* – che un'opera d'arte: e diventa un codice morale e teologico soltanto quando quei miti vengono staccati dalla loro espressione particolare e storica, dal loro valore puntuale e unico, interpretati cioè non più come miti, ma come simboli di una verità che sta fuori di loro, e che, eternamente identica, li fa eternamente ripetibili» (PL, p. 70).

L'interpretazione di un mito costituisce così una forma di astrazione che converte il concreto, espresso dalla lettera, in una simbolica esteriorità che spiega ciò che in realtà può essere solo esperito.

Al fine di rendere più chiaro il quadro delineato, Levi abbozza – in particolare con l'aiuto del filologo Karl Vossler – una breve storia dell'arte espressiva e religiosa che si dipana dalla caduta dell'Impero romano fino al Rinascimento italiano. Scegliendo come data il 1050, in cui si assisterebbe al passaggio dal dittongo, che si crea quando vi sono molti accenti tonici e la «costruzione del discorso è *paratattica*», al monotongo, in cui prevale «la costruzione *sintattica*», Levi divide la storia dell'arte in due grandi età. La prima è identificata dalla paratassi come emblema del linguaggio religioso, dove le parole sono chiuse in sé, senza relazioni le une dalle altre, a tal punto che il discorso assume la forma del

mosaico⁶⁴. «L'arte di questi primitivi è adunque l'arte dell'autorità assoluta; ed ha gli stessi caratteri delle lingue neolatine nel loro primo periodo altomedioevale, rituale, simbolico, divino» (PL, 170). La seconda, invece, si contraddistingue per il passaggio a una religiosità meno pervasiva che permette di creare «i valori, la libertà, la sintassi, la prospettiva, le lingue moderne. Dolce Stil Novo e pregiotteschi fino a Cimabue e Duccio compresi segnano la crisi: Dante e Giotto ne rappresentano il culmine, dove stanno fusi e intrecciati, con una estrema potenza, le contraddittorie direzioni della religione feudale e della libertà. Ma Masaccio e Boccaccio [...] sono ormai del tutto *in partibus infidelium*» (PL, 170-171). Da Boccaccio in avanti, l'arte si libera nella sintassi e nella prospettiva, permettendo così a ogni elemento della struttura di relazionarsi con gli altri. La vera arte per Levi, come si vedrà più approfonditamente nel paragrafo 1.4, coincide con la possibilità stessa della relazione tra gli uomini, liberi di esprimersi.

1.3.2 Lo stato e la massa

L'opera di Vico, che si innerva nella reticolata trama del saggio di Levi, costituisce il motivo principale per cui il suo pensiero filosofico non può essere definito *in toto* irrazionale. Nonostante le sue riflessioni discendano in parte, sia per consonanza dei tempi che per sensibilità, da una certa visione che, ergendosi su un fondo pessimistico e irrazionale, caratterizzava la cultura europea tra le due guerre, Levi oppone alla cosiddetta «cultura della crisi» la “funzione Vico” che funge da antidoto o repellente nei confronti delle punte di quella cultura irrazionalistica e misticheggiante. Vico, dunque, preserva il pensiero di Levi dalla tentazione di sprofondare in una concezione irrazionalistica e nichilistica dell'esistenza, come può anche essere dedotto dalla interpretazione razionale del mito che non è accostabile a quella, dalle tonalità fosche, buie e irrazionali, del

⁶⁴ «L'espressione primitiva, – scrive Levi – quella del mondo immediatamente nato dalla caduta dell'impero e del latino, è, come abbiamo intravisto, intrisa di religiosità. La sua sintassi è perciò paratattica, cioè ogni parola, ogni immagine è chiusa in sé, completa, senza relazioni, e ha perciò un valore identico ad ogni altra. Le immagini, che sono tutte ugualmente simboliche, stanno una vicina all'altra, senza legami di implicazione o relazioni di differenza: il discorso è un *mosaico*. L'accento cade su tutte le parole; tutte sono su uno stesso piano: non può esistere prospettiva. Di più, mancano un rapporto sintattico la singola parola deve esaurire in sé l'intero concetto: perciò le riflessioni sono abbondanti e complicate (duale, futuri terzi, ecc.)» (PL, 169).

pensiero di Pavese⁶⁵. La critica Chiara Bauzulli, in particolare, ha di recente messo in evidenza che le riflessioni leviane possono essere divise in una posizione gobettiana, risalente al periodo compreso tra gli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, e in un «orientamento di tipo *latu sensu* anti-razionalista»⁶⁶, databile tra la seconda metà degli anni Trenta e gli anni Quaranta. Nella parabola enucleata dalla critica, al «Levi illuminista» subentrerebbe, in un secondo momento, il disincanto nei confronti del progresso e di una concezione razionale dell'esistenza. Tuttavia, sottolinea sempre la studiosa, non è possibile al contempo scorgere in lui «un atteggiamento anti-storico e irrazionalistico. Una siffatta critica viene mossa (non sorprendentemente) dalla critica militante: Falaschi⁶⁷, non diversamente da Alicata e Muscetta, vede in Levi “il tipico intellettuale borghese che parla di moralità invece che di economia [con] lo stile oscuro e il tono profetico” propri del pensiero irrazionalistico»⁶⁸. Sebbene la posizione della Bauzulli non possa essere accolta pienamente, dato che nel saggio di Levi i concetti di autonomia e libertà sono sempre ascrivibili all'«aura gobettiana» che non verrà mai meno nella produzione degli anni Trenta e Quaranta, si può concordare con l'idea di una coesistenza dell'elemento razionale e di quello irrazionale, la cui ambiguità si riflette anche nella forma del testo. La prosa metaforica, ellittica e dal tono profetico e sacrale della Bibbia⁶⁹ è, infatti, associata a un contenuto che, nel complesso, può definirsi razionale e rigoroso nella sua strutturazione logica. Se l'impostazione metodologica razionalizzante del saggio è l'eredità più viva del colloquio che Levi intrattiene con Vico e Gobetti, quella irrazionale consegue dalla sua parziale partecipazione alla «cultura della crisi». Questa posizione intermedia tra razionalismo e irrazionalismo viene rispecchiata anche dall'equidistanza del suo pensiero rispetto alle due correnti interne alla letteratura della crisi. Levi non abbraccia, come specifica la Bauzulli, né il pensiero di coloro che, al pari di Spengler, Jaspers e Heidegger, intravedono il fattore della decadenza socio-culturale nel predominio del pensiero razionale, né

⁶⁵ Si veda in particolare l'opera di Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 2002. E di Pavese in particolare *Del mito, del simbolo ed altro*, in *Id., FERIA d'agosto*, Torino, Einaudi 2007.

⁶⁶ C. Bauzulli, *Carlo Levi filosofo*, cit., p. 54.

⁶⁷ Falaschi, in riferimento a ciò, scrive: «Paura ha come centro d'indagine “l'animo stesso dell'uomo”, si fonda su proposizioni di una filosofia irrazionalistica e metafisica». In G. Falaschi, *Carlo Levi*, cit., p. 9.

⁶⁸ C. Bauzulli, *Carlo Levi filosofo*, cit., p. 85.

⁶⁹ Così anche Faleschini Lerner: «written in a Biblical style». In G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics*, cit., p. 5.

viceversa quello di chi, come Freud, Mannheim o Weber, legge nell'oscuramento del pensiero razionale il motivo di crisi della cultura europea⁷⁰.

Gli anni tra le due guerre rappresentano per l'Europa il culmine della concezione illuministica del progresso sempre tendente al miglioramento civile e morale dell'individuo⁷¹, cui si contrappongono invece «un andamento ciclico nello sviluppo delle civiltà, una serie di morti e rinascite che periodicamente si ripetevano»⁷². L'approdo a Vico dunque non è casuale, ma dettato dalla necessità del tempo di aderire a un nuovo modello di storia⁷³ e di combattere il mondo sacro e mitologico dei nazi-fascismi con una rilettura di quegli stessi elementi al fine di veicolare, tuttavia, le forze sotterranee verso un approdo differente da quello di sangue e morte, da loro inaugurato e promosso. Questa posizione, innovativa rispetto al retroterra culturale di matrice gobettiana, è una delle possibili risposte, intraviste anche da altri pensatori, come i già citati Bataille, Pierre Klossowski e Callois, alla crisi delle liberaldemocrazie. Al pari di quanto denuncia Bataille nel saggio *La structure psychologique du fascisme*⁷⁴, datato 1933 e già indicato da D. Bidussa⁷⁵ come uno dei possibili testi di riferimento di *Paura della libertà*, Levi rielabora l'idea che il sacro sia il presupposto del potere e che i due siano

⁷⁰ C. Bauzulli, *Carlo Levi filosofo*, cit., p. 104. La letteratura della crisi è molto ampia e ai nomi proposti potrebbero esserne aggiunti molti altri, come quelli di Mann, Valery, Schweitzer, Berdjaev, Musil ed Evola. Nonostante sia difficile ricostruire con certezza tutti i legami che Levi ebbe con quella cultura, è dimostrato che essa influenzò radicalmente la sua opera e lo spingeva a tenerne conto in modo non secondario.

⁷¹ È in particolare Huizinga nella sua celebre opera, *Crisi della civiltà*, edita in Italia nel 1935 e letta molto probabilmente da Levi prima della stesura di *Paura della libertà*, come sottolinea la maggior parte dei commentatori, a evidenziare con forza che «solo il superficiale ottimismo dei nostri antenati del secolo XVIII e XIX riuscì a confondere la fiducia nel “più grande e più buono” col concetto puramente geometrico del procedere innanzi. [...] Non è affatto paradossale affermare che una civiltà, con un “progresso” realissimo e innegabile, potrebbe arrivare alla sua rovina». In J. Huizinga, *Crisi della civiltà*, Milano, Pgreco 2012, p. 23.

⁷² M. Nacci, *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, Torino, Loescher 1982, p. 13.

⁷³ Levi desume da Spengler, oltre alla già analizzata opposizione tra “civilizzazione” e “civiltà”, «la critica dell'evoluzionismo lineare e dei disegni progressistici di sviluppo dell'umanità, la sostituzione di questi con una concezione ciclica della storia che vedeva espansioni, crolli e rinascite delle civiltà [...] Spengler [...] significava guardare alle civiltà come a organismi naturali che decadono quando divengono meccanismi artificiali; significava non nutrire nessuna speranza sul futuro dell'Occidente, ritenere che esso fosse già entrato in un'epoca di “civiltà” caratterizzata dal prevalere dello Stato sugli individui, dal dominio della tecnica, della politica, della grande città, del denaro, della borghesia, dello spirito analitico, del razionalismo». In M. Nacci, *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, cit., pp. 45-46.

⁷⁴ G. Bataille, *Scritti sul fascismo 1933-34. Contro Heidegger. La struttura psicologica del fascismo*, cit., pp. 20-25.

⁷⁵ «Le influenze – scrive Bidussa –, o almeno le suggestioni che Carlo Levi deposita nelle sue note di *finis terrae*, andranno individuate anche altrove e forse non impropriamente in quell'ambiente al margine del surrealismo che si muove intorno a Georges Bataille e che fin dal 1933 propone una riflessione sullo Stato e sulla sacralità e che dà particolare rilievo alla dimensione del sacrificio nel vissuto della politica». In D. Bidussa, *Prima di Eboli*, cit., p. XXX.

inestricabilmente interdipendenti. Vicino dunque alle posizioni di quegli intellettuali, perlopiù di origini francesi, che gravitavano attorno alle riviste di «Acephale»⁷⁶, le «Minotaure»⁷⁷ e al Collegio di Sociologia, l'autore di *Paura della libertà* intreccia la politica e il sacro fin a partire dal concetto di religione, intesa come strumento politico di regolazione degli uomini, in sintonia anche con la posizione vichiana, espressa dalla vicinanza etimologica, già citata, di *ius* e *Ious*⁷⁸. «È dalla loro congiunzione – scrive Esposito a proposito di Vico – che origina quella figura decisiva dell'*auctoritas* senza il cui impulso ordinativo “la società umana non può reggere nemmeno un momento”»⁷⁹. Nella società di quegli anni, secondo l'analisi di Bataille lette da Esposito, l'impulso regolativo era stato surclassato dalla «disgregazione atomistica [...] imperativamente ricomposta nella brutale repressione militare» dei totalitarismi che ricorrono al sacro per creare «un movimento controfattuale che ha al proprio esito esattamente quell'omologazione di massa in chiave totalitaria»⁸⁰. Per quanto gli sforzi teorici di Levi siano maggiormente indirizzati, come si vedrà a breve, verso l'analisi del modello di Stato nazi-fascista, non di meno si scorge in *Paura della libertà* una netta presa di distanza anche dal modello di Stato americano-occidentale, contraddistinto proprio da una disgregazione atomistica degli individui. La spiegazione delle due polarità può essere riassunta attraverso uno schema contenuto nell'autografo del testo. In uno dei margini bianchi delle pagine dedicate al capitolo *Massa*, l'autore riporta: «Massa infinita | Stato – Religione | Individuo astratto Finitezza assoluta»⁸¹. Lo specchietto costituisce una efficace rappresentazione visiva di tutta la rielaborazione, attuata da Levi, dei temi legati all'individuo e alla società. Se lo Stato identificato con la religione, e quindi al suo legame con il sacro, è il perno attorno a cui ruota l'intera organizzazione sociale, ai due poli, dialetticamente opposti, si situano la massa informe e il suo contrario l'individuo astratto, che

⁷⁶ Gli articoli della rivista sono ora contenuti in G. Bataille, *La congiura sacra*, cit..

⁷⁷ La copia anastatica della rivista è stata pubblicata nel 1981 in tre volumi presso Albert Skira di Ginevra, con il titolo *Minotaure*.

⁷⁸ «Oltre che la fine dell'“erramento ferino” e l'avvento di una condizione stanziale, alla religione – scrive Andrea Battistini – si deve, nella diagnosi vichiana, il sorgere della società perché fece nascere la convivenza, da quando, con “l'infrenar il moto de' corpi” (SN, § 340), indusse alla pudicizia e all'istituzione del matrimonio, che comportò unioni altrettanto fisse e stabili (SN, § 388), come dimostra l'etimo di «conjugium», designante il giogo comune sotto cui si pongono gli sposi (SN, 513-514).

⁷⁹ R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 80.

⁸⁰ R. Esposito, *La comunità della perdita: l'impolitico di Georges Bataille*, cit., p. XX.

⁸¹ La citazione è contenuta all'interno dell'autografo di *Paura della libertà* nella pagina datata 23 ottobre.

sono già stati identificati come il momento del permanere nel sacro indistinto e del separarsi totalmente da esso⁸². A questi due momenti corrispondono due forme di Stato, che sono nell'ottica di Levi due non-Stati, in cui si manifesta la crisi dell'unità dell'uomo: la prima, quella dello stato totalitario, fondata sulla paura e sulla massa; la seconda, quella delle democrazie occidentali, insieme di atomi parcellizzati e non comunicanti tra loro. «L'opposto di ciò è l'individualismo astratto, dove è perso ogni senso di comunità, e ove non solo lo Stato non è deificato, ma neppure esiste, poiché non esistono *passioni*. Questo ateismo è altrettanto mortale di quella idolatria» (PL, 134). Le due differenti civiltà poste tra loro antitetivamente, in realtà, come si evince già da questa breve citazione, sono contigue e l'una può essere il presupposto dell'altra. Questa idea viene sviluppata in modo più coerente in un articolo del 1944, scritto sulle pagine de «La Nazione del Popolo», di cui Levi era direttore. In un mondo dominato da un «vigoroso individualismo», in cui «l'idea di individuo, che ne era la base, era diventata puramente razionalistica», il nazismo e il fascismo «furono una rivolta interna delle forze irrazionali». Dinanzi a una società «di sola ragione» essi contrapposero «la massa amorfa, [...], l'atroce uniformità dello Stato totalitario». L'eccessiva parcellizzazione e distinzione costituiscono dunque il terreno su cui fiorisce il germe dell'irrazionalismo che rovescia l'individuo astratto nel suo contrario, la massa. «Era il rovescio della medaglia: - commenta Levi in chiusura – il mondo sotterraneo degli istinti caotici e della disperazione senza forma che si agitava sotto quell'altro mondo tutto determinato, ottimista e progressivo. Erano le due facce complementari della stessa civiltà dissociata, che ora muore del suo stesso dissidio»⁸³. La contiguità tra l'astrattismo dell'individuo e la massa amorfa dei nazionalismi, che nel testo di Levi permane alquanto oscuro, si spiega a partire dalla riflessione leviana sulle passioni. In un passo centrale di *Paura della libertà*, Levi sottolinea con forza:

Lo Stato-idolo è dunque il segno insieme del bisogno di rapporti umani veri, e della incapacità a istituirli liberamente – della natura sacra di questi rapporti e della incapacità a differenziarli senza inaridirli: è il segno del terrore dell'uomo che è nell'uomo. Terrore di sé, che ne fa la più radicata delle idolatrie, poiché la fonte ne è sempre presente, la più mostruosa perché tutta umana. Ma essa presuppone il senso di una assoluta identità degli

⁸² Vd. paragrafo 1.2.

⁸³ C. Levi, *Crisi di civiltà*, in «La Nazione del Popolo», I, 12-13 settembre 1944, p. 14. Ora in C. Levi, *Il dovere dei tempi: prose politiche e civili*, cit., pp. 61-62.

uomini, e lo spavento della impossibilità di distinguersi come *persone*: il senso della *massa*, dell'umanità informe, ove ogni limite individuale è arbitrario, perché gli individui non hanno confini reali. L'opposto di ciò è l'individualismo astratto, dove è perso ogni senso di comunità, e ove non solo lo Stato non è deificato, ma neppure esiste, poiché non esistono *passioni*. Questo ateismo è altrettanto mortale di quella idolatria. Non serve essere liberi *dalle* passioni, ma liberi *nelle* passioni. Poiché la passione è il luogo del contatto dell'individuo con l'universale indifferenziato. (PL, 137)

Secondo la critica Pulcini⁸⁴ che riprende il pensiero di Tocqueville, la nascita della democrazia apporta un indebolimento delle passioni, generando una massa amorfa di individui che hanno perduto il contatto tra loro e che sono alla ricerca di una felicità, in realtà, sempre sfuggente. L'*homo democraticus* è, così, stretto tra la dimensione dell'atomismo e della massificazione. «In esso è possibile riconoscere la genesi del narcisismo patologico descritto dalla riflessione contemporanea, in cui un illimitato desiderio di autorealizzazione appare come l'effetto speculare di un vuoto emotivo, di una perdita di *páthos* che chiude l'Io in una logica identitaria responsabile sia dell'indebolimento dell'identità individuale sia della crisi del legame sociale»⁸⁵. Estraneo alle passioni, l'uomo moderno si chiude in una forma di individualismo narcisistico che distrugge la dimensione comunitaria della società e provoca come «fenomeno opposto e complementare» la rinascita di passioni «regressive e distruttive»⁸⁶. Pertanto, suggerisce Levi è necessario essere liberi non dalle passioni, ma nelle passioni, per trasformare quella che può essere definita «un'antropologia della mancanza» in una *philia* tocquevilliana, in «un desiderio dell'altro quale oggetto della propria tensione relazionale, del proprio bisogno di legame e di appartenenza»⁸⁷:

Struttura arcaica e permanente, rimossa dalla modernità e sacrificata, secondo la lettura di Mauss e Bataille, alla logica dell'utile, il dono riaffiora dentro le patologie dell'individualismo con la forza e la cogenza di una passione, che si propone qui di definire *passione per l'altro*: tensione emotiva di un individuo debole e carente, che anela alla condivisione, al *cum*, alla comunità in quanto riconosce nell'altro il donatore di senso della propria esistenza⁸⁸.

⁸⁴ Le riflessioni che seguono sono estrapolate da E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, cit., pp. 15 e sgg.

⁸⁵ Ivi, p. 16.

⁸⁶ Ivi, p. 17.

⁸⁷ Ivi, p. 18.

⁸⁸ Ivi, pp. 18-19.

Nella società di massa, dunque, l'individuo si spersonalizza e si standardizza divenendo «non più persona, ma ingranaggio della perfetta macchina di produzione che è la società moderna»⁸⁹. È all'interno di questa corrente critica che si situa il capitolo dedicato alla *Massa* tratteggiata come polo oppositivo rispetto all'individuo libero e autonomo di gobettiana ascendenza. «I panettieri – scrive Levi – chiamano massa la pasta, che attende di essere divisa in parti e di diventare pane nel forno» (*PL*, 189). La massa viene così descritta come l'insieme indeterminato in cui ogni divisione si risolve nell'indistinzione, ogni caratteristica diviene uniforme. Dunque, essa non è l'individuo, ma il «non-io, inesistente e necessario», è la «non-qualità, origine negativa di ogni qualità», e dunque, se lo Stato è costituito da rapporti autonomi e liberi tra gli individui, essa è «un non-Stato». «È l'indeterminata materia umana, che è una, e perciò incapace di relazioni, ma che serba in sé, nella sua inesistenza, tutte le possibili future relazioni» (*PL*, 190). La massa, specifica sempre l'autore, non può essere ricondotta al «popolo» o alla «sua parte più bassa, la plebe», dal momento che coincide con «la folla indeterminata, che cerca, con l'angoscia del muto, di esprimersi e di esistere».

Secondo l'indice dell'autografo di *Paura della libertà*, il capitolo inizialmente doveva essere intitolato *Agosto*; tuttavia, il titolo, scritto a matita rossa, viene sbarrato e sostituito successivamente dal titolo *Massa* con l'aggiunta del nome di Faulkner⁹⁰. È, dunque, chiaro che il titolo originario rimandava al romanzo pubblicato in Italia nel 1939, *Luce d'agosto*, e tradotto da Elio Vittorini per Mondadori⁹¹. Il dato viene confermato da un passo contenuto nel medesimo capitolo, in cui Levi associa i personaggi del mondo di Faulkner al concetto da lui elaborato di massa:

I personaggi americani di Faulkner sono massa – esseri umani di forma ancora mutevole, che potrebbero, materialmente, avere aspetti mostruosi, che cercano invano di distinguersi l'uno dall'altro, sotto la luce di agosto che uguaglia le cose nella sua crudezza, e, spinti da un oscuro sangue

⁸⁹ M. Nacci, *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, Torino, Loescher 1982, p. 18.

⁹⁰ A Faulkner Levi dedica un breve accenno anche in C. Levi, *L'arte e gli italiani*, in *Id.*, *Le mille patrie: uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato con introduzione di L. M. Lombardi Satriani, Roma, Donzelli 2000, p. 31.

⁹¹ Per l'edizione originale s. v. W. Faulkner, *Light in August*, New York, Smith & Haas 1932. Per i rapporti tra Elio Vittorini e la letteratura anglo-americana s. v. F. Cogo, *La ricezione delle traduzioni anglo-americane di Vittorini (1933-1943)*, in «Otto Novecento», XXXVI, n. 2, 2012, pp. 183-193. Per quanto riguarda invece la ricezione dei romanzi di Faulkner in Italia, cfr. N. Turi, *Quei ruggenti anni Trenta e Le armi il furore: l'effetto Faulkner*, in *Id.*, *Declinazione del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni 2011, pp. 23-51 e 173-213.

comune e da una feroce ribellione, tendono a staccarsi dalla materia indifferenziata nella quale sono arbitrariamente tagliati – come affogati gondi d'acqua che risalgono verso il dorso del mare. (PL, 190)

Levi elegge, dunque, i personaggi del mondo dell'autore americano a emblemi della sua rappresentazione teorica del concetto in questione e identifica nella accecante «luce di agosto» il loro principio di indeterminazione, che li costringe al vano tentativo di distinguersi. I numerosi personaggi che affollano il romanzo sono distribuiti lungo le due direttrici razziali, l'essere bianco e l'essere nero, al cui centro si stagliano le figure di Lena Grove e Joe Christmas, che né bianco né nero è alla costante ricerca di una sua fisionomia identitaria. È lo stesso Faulkner a indirizzare i critici verso questa lettura, allorché spiega i motivi di fondo del romanzo: «La sua tragedia [di Joe Christmas] era che non sapeva che cos'era, e così non era nulla. [...] Questa è per me la condizione più tragica nella quale si può trovare un uomo: di non sapere chi è e di sapere che non lo saprà mai»⁹². Levi è così attratto, più che dalla questione razziale, dall'indeterminatezza dell'identità del protagonista cui qualsiasi tentativo concreto di distinzione è inaccessibile. «Nel pullulare della folla, - continua Levi – non possono parlare realmente, e stabilire rapporti umani, perché ciascuno di loro non ha confini, e non è ancora veramente nato. Le loro espressioni sono grida, uccisioni, preghiere – e l'atmosfera è un continuo spavento, di quello che avviene e di quello che non può avvenire, e dell'incomprensibilità del continuo conato» (PL, 191). Joe Christmas è sottoposto al tragico destino delle astrazioni, delle convenzioni umane basate sul pregiudizio razziale che si riassumono nel paradigmatico e contraddittorio odio di se stesso, al pari di «come un bianco odierrebbe un nero». «La tragica scelta, la tragica sorte dello straniero – scrive Fernanda Pivano – mostrano come non ci si possa sottomettere a preconcetti e pregiudizi, a idee e a convinzioni senza opporsi al flusso naturale della vita»⁹³. Al contrario, Lena è l'unico personaggio che, attraverso un recupero della natura – Levi direbbe del sacro che è in ognuno di noi –, riesce a risolvere «l'impossibilità della comunicazione fra gli uomini, altrettanto drammatica quanto è drammatica l'impossibilità di una comunicazione col destino: l'impossibilità di costringere la vita fuori delle pieghe del destino e

⁹² Il testo è riportato nell'introduzione della Pivano all'edizione Mondadori di *Luce d'agosto* del 1972. Ora contenuto in F. Pivano, *Pagine americane*, Milano, Frassinelli 2005, p. 485.

⁹³ Ivi, p. 489.

l'impossibilità di incidere sulle pieghe del destino»⁹⁴. I rapporti umani, infatti, per Levi, una volta divenuti «inaccessibili», se non liberi e autodeterminantesi, si trasformano in un «destino» che «li ripiomba nella uguaglianza originaria, e, poiché è indifferente, essi ridiventano indifferenziati» (*PL*, 190). Il destino, cui qui Levi fa riferimento, costituisce un ulteriore esempio di «*Geltung ohne Bedeutung*», in quanto è l'astrazione di concetti, idee, valori che hanno perduto il loro carattere umano e reale e che costringono l'individuo, al pari della legge, a una loro cieca osservanza che rispinge gli uomini, livellandoli, nell'infermità della selva.

L'accusa dell'autore nei confronti della modernità non si limita a una concettualizzazione della massa, ma si dipana anche nella sua interrelazione con tre grandi *topoi* della cultura novecentesca: la guerra, la città e la fabbrica. La guerra, innanzitutto, «tende a riportare gli uomini alla indifferenziazione che precede tutti i rapporti» (*PL*, 191), dal momento che l'uguaglianza del dolore e della sofferenza annulla i nomi e le differenze e «cela» tutti gli uomini sotto «una divisa [...] invisibile, grigia come la nebbia». I cittadini, nelle guerre totali, divenuti soldati, si uniscono per combattere in nome di un ideale che è tanto più persuasivo quanto più lontano, astratto e incomprensibile; perché se così non fosse, essi combatterebbero per un ideale concreto e libertario che li renderebbe, invece che massa, uomini liberi. Ma lo stato-idolo, per vivere, necessita della massa e della sua sottomissione, e per questo è indispensabile che la «religione militare si identific[hi] [...] con la religione dello stato» (*PL*, 191), in modo tale che il soldato non combatta per la sua libertà, ma per una motivazione a lui estranea⁹⁵.

Bisogna che diventi manifesto il distacco del guerriero dalla guerra, che essa diventi disumana, fuori della portata del singolo uomo combattente, opera di mostri simbolici e incomprensibili enti burocratici. Da un lato insomma è necessario che tutto il popolo venga organizzato in un esercito-chiesa, perché sussista la schiavitù, dall'altro che la guerra venga sofferta, portata dal popolo dei soldati servi, ma non veramente combattuta da lui, in modo che il privilegio di libertà del guerriero non si universalizzi, e abolisca l'adorazione dello Stato». (*PL*, 191)

⁹⁴ Ivi, p. 488.

⁹⁵ Il concetto può essere esemplificato con un racconto memoriale, di poche pagine, scritto da Levi nel 1947, in cui vengono ripercorse alcune delle tragiche vicende che accompagnano l'autore nella sua fuga dalla Francia, all'indomani dell'invasione nazista del 1940. Il testo è stato prima pubblicato, con il titolo *I fuggiaschi al castello*, su «La Repubblica d'Italia», I, 1, 4 gennaio 1947, p. 3; poi con il titolo *Il Castello di Miramont*, su «Il Ponte», III, marzo 1947. Ora in C. Levi, *Il Castello di Miramont*, in *Id.*, *Le tracce della memoria*, cit., pp. 51-53.

Quando la guerra viene combattuta da tutta la massa, non vi sono «né privilegi né distinzioni» (PL, 192), anche le donne e i bambini ne fanno parte e, pertanto, divengono vittime possibili da immolare⁹⁶: infatti «ogni pietà è sacrilega». Al pari della guerra che massifica perché spinge gli uomini ad abbandonare le proprie case e a unirsi nel dolore collettivo e sanguinolento da essa provocato, le grandi città sono contraddistinte dall'enorme assembramento di uomini, gli uni accanto agli altri, che si perdono «nella somiglianza senza limite». Al contrario del villaggio, in cui l'individuo è costretto a differenziarsi per contribuire allo sviluppo sociale, nella città l'apporto dell'individuo alla collettività si riduce a una «specializzazione meccanica», soprattutto in quelle zone, come i sobborghi e la periferia, dove vive un'umanità «generica», «silenziosa»⁹⁷. «Questo paesaggio informe – scrive Levi – non mostra né il senso delle cose umane, né quello della natura, ma quello soltanto di una vita incerta e dappertutto uguale, di una umanità generica, che non può esprimersi con l'arte delle case o con l'ordine dei campi, ma che sta fuori dell'une e degli altri, e aspetta, davanti alla porta, con pazienza o con furore» (PL, 194). In questo «protoplasma» che si espande ai suoi margini a dismisura anche l'architettura è informe, e al suo pari l'arte, dato che «costruire non è infatti esprimere una semplice diversa persona, ma simboleggiare una indifferenziata potenza» (PL, 195). L'architettura e l'urbanistica fasciste vengono così lette alla stregua delle considerazioni di Spengler, secondo cui chi osserva da una ipotetica torre le distese delle città moderne assiste a un «ammucchiamento inorganico e quindi illimitato, che oltrepassa ogni orizzonte», e alla nascita sia di «forme artificiali, matematiche, assolutamente straniere alla campagna, create da

⁹⁶ «Gli stermini dei prigionieri e dei vinti sono non solo legittimi, ma necessari alle guerre religiose – ed è vano e stolto stupirsi dei bombardamenti delle città aperte e della morte dei fanciulli quando si combatte per un idolo. Quei prigionieri, quei vinti, quelle donne, quei fanciulli non sono protetti da dèi, non hanno idoli potenti e vivi; non appartengono perciò al mondo dei riti, sono degli estranei, dei vinti, e devono perciò essere incatenati, resi schiavi, e immolati come vittime: *victi* e *victimae*» (PL, 89). Il passo si collega come ha sottolineato la Jørgensen al paragrafo 549 della SN. «Vesta – scrive Vico – sacrificava a Giove gli empi dell'infame comunione, i quali violavano i primi altari [...]; che furono le prime ostie, le prime vittime delle gentilesche religioni: detti “Saturni hostiae”, [...] detti “victimae” a “victis”, dall'esser deboli, perché solo [...]; e detti “hostes”, perché furon tali empi, con giusta idea, riputati nemici di tutto il genere umano». Cfr. C. K. Jørgensen, *Levi*, cit., p. 130.

⁹⁷ Il concetto di massa in Levi è molto distante da quello usato dalla filosofia marxista per indicare le masse contadine e operaie. Il termine, come ha giustamente osservato Bronzini, è più vicino a «quello naturalistico e positivistico che ha preso posto nella meccanica e nella fisica col significato di materia inerte o seminerte, e che perciò ha assunto spesso una connotazione spregiativa da parte della filosofia spiritualistica e idealistica, rispettivamente di Bergson e di Croce». In G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, cit., p. 199.

un piacere puramente intellettuale per l'utile» che di «*città degli architetti urbani* che in tutte le civiltà tendono verso una stessa struttura a scacchiera, simbolo di disanimazione»⁹⁸ (813).

Le città – scrive infatti Levi – crescono per propaggini periferiche, come gli esseri organici unicellulari, si propagano per le campagne come un liquido informe. La cultura, che come esiste, è, dappertutto, universale e assoluta capacità reale di distinguere, non ha più senso, nella indistinzione della massa. Al suo posto sta il suo equivalente religioso, una totalitaria, arbitraria volontà di confondere, che si espande, come una materia, per propagazione, e che vale non per un valore, ma per un peso: la *propaganda*, la cultura della massa. (*PL*, 196)

Nelle metropoli, la trasformazione del tessuto urbano accompagna una tecnicizzazione del lavoro, che perde il suo statuto artigianale e creativo a favore di un sua eccessiva «divinizzazione». «La tecnica, che è l'arte del fare e dell'inventare umano, diventa tecnicismo segreto, non più arte, magia» (*PL*, 197)⁹⁹. E così ogni organismo, quale metafora di un equilibrato rapporto tra creatura e creato, viene sovrapposto e sostituito dall'organizzazione, che «presuppone l'informe, e lo crea per dargli un ordine divinamente arbitrario». Lo stesso passaggio dalla tecnica al tecnicismo, dall'organismo all'organizzazione, oltre a essere presente anche in Spengler¹⁰⁰ e in Ortega y Gasset¹⁰¹, è rappresentato in modo eccelso dal già citato romanzo distopico *Il mondo nuovo* di Huxley, in cui, abbandonate la libertà e l'individualità, l'uomo è suddiviso in

⁹⁸ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 813.

⁹⁹ Sul passaggio dalla tecnica al tecnicismo si è speso anche Walter Benjamin che ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* sottolinea come l'arte contemporanea, divenendo ripetibile, abbia perso il suo carattere auroratico e unico. Levi non è nuovo a simili considerazioni; infatti, nel capitolo *Le muse* scrive: «L'arte popolare è eminentemente religiosa, in tutte le sue forme, figurative, musicali, architettoniche, poetiche, e in quelle che sono tutt'uno con il costume, e l'uso, e i mille riti che accompagnano la vita. Essa non è che la fissazione e il perpetuamento di originali modi espressivi, che hanno perduto il loro particolare significato originario, per diventare espressioni fisse e puramente simboliche. [...] è proprio il ripetersi identico della rappresentazione che le dà valore e autorità: è il processo della preghiera e del sacrificio. La fissazione dello stile è la caratteristica dell'arte popolare, come dell'arte infantile, se è vero, come dice Alain, che i bambini vivono in un mondo abitato soltanto da dèi» (*PL*, 166-167).

¹⁰⁰ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 815.

¹⁰¹ Giova sottolineare l'influenza del testo *La ribellione delle masse* di J. Ortega y Gasset, letto presumibilmente nell'edizione francese del 1937. Vd. J. Ortega y Gasset, *La révolte des masses*, tr. de l'espagnol par L. Parrot avec une préface de l'auteur, Paris, Stock 1937. Ortega, in particolare, interessa a Levi sia per la distinzione qualitativa del concetto di massa (e non quantitativa), sia per la critica alla tecnicizzazione tipica della modernità, sia infine per l'avvertimento della catastrofe che sarebbe succeduta alla presa del potere da parte delle masse nei regimi totalitari. L'opera del filosofo spagnolo non può, tuttavia, essere indiscriminatamente accostata al saggio di Levi soprattutto in merito alla questione della democrazia livellatrice, in cui Ortega intravedeva l'inizio della ribellione della massa e della sua presa del potere. Levi ha sempre creduto nei valori dell'educazione delle masse e del loro ingresso creativo nella storia dell'uomo.

cinque categorie prestabilite a seconda della propria funzione sociale. Eccetto la riserva del Nuovo Messico, da cui proviene il “selvaggio” John e che rappresenta un bastione “utopico” pur nella distopia generale, la terra è permeata in modo totale dalla tecnica e dai suoi “benefici”. «Questo è il segreto della felicità e della virtù – fa dire Huxley al Direttore –: amare ciò che *si deve* amare. Ogni condizionatura mira a ciò: fare in modo che la gente ami la sua inevitabile destinazione sociale»¹⁰². Le divinità della guerra, della città e della fabbrica sono tutte divinità minori dell’idolo dello Stato che le contiene. Lo stato, formato dalla massa, in realtà è per Levi una contraddizione in termini, perché esso inteso in senso gobettiano «comincia dove finisce la massa». Infatti, quello totalitario non è uno stato, ma «un suo simbolo divino» che «fa della stessa massa, inesistente e angosciosa, un idolo che la nasconde e la rappresenta» (PL, 197) secondo un percorso ciclico insuperabile, per cui la massa crea lo «Stato-idolo» che a sua volta trasforma gli individui in massa. Per questo lo stato totalitario, espressione religiosa, ha bisogno della massa, che deve essere priva di qualsiasi forma di «personalità» e «relazione» ed esprimersi mediante un linguaggio religioso. «Dove la massa – scrive Levi – è veramente anonima, cioè incapace di nominarsi e di parlare, la lingua sacra dello stato sostituisce ai nomi che hanno perso il loro senso, i suoi nomi religiosi e simbolici: e sono numeri, tessere, bandiere, bracciali, divise, insegne, galloni, decorazioni, carte d’identità, espressioni rituali della fondamentale idolatrata uniformità e della idolatrata uniforme organizzazione» (PL, 198). Il funzionamento dello stato totalitario è riassunto, secondo l’autore, dalle due espressioni primarie del credo fascista e di quello nazista: mentre «Credere, obbedire, combattere» indica la precisione con cui deve agire ciecamente la massa, «Ein Volk, ein Reich, ein Führer» disvela la struttura identitaria dello stato e della massa con il «Capo», «che sarà uno solo, sarà veramente, materialmente, una cosa sola con la massa che non rappresenta ma simboleggia: poiché i simboli degli dèi sono gli stessi dèi».

Così come vi è una continuità tra lo Stato totalitario e quello atomistico, altrettanto sopravvivono in essi i presupposti per una possibile rinascita democratica, dettata dalla naturalità dei rapporti umani che, per quanto soppressi, cristallizzati e imbrigliati, prima o poi tornano a fiorire. È il loro recupero che riscuote le menti e spinge gli uomini giusti a ribellarsi, a opporsi. «Il terrore dei

¹⁰² A. Huxley, *Il mondo nuovo*, cit., p. 32.

rapporti umani non può mai essere assoluto; la parola non mai del tutto ammutolita, la preghiera non mai unica espressione; la servitù non mai completa, la guerra non mai senza paci, lo Stato mai completamente totalitario» (*PL*, 197-198). Il rapporto umano, ponte tra gli individui la cui reciproca relazione è concessa dalla comunione di un'unità indifferenziata primitiva, rappresenta la soluzione, sempre presente nell'opera come modello oppositivo dei totalitarismi, attraverso cui deporre le armi degli idoli e ritornare uomini. Rapportarsi agli altri uomini, in modo libero e autonomo, coincide con la creazione e il gesto espressivi, veicoli di una verità che poggia sull'ideale di una rinnovata forma di umanesimo solidale, ultimo faro, mai spento, di luce nel buio della notte dei totalitarismi.

1.4 Le muse della pittura

Poste le questioni essenziali del saggio di *Paura della libertà*, occorre ora sviluppare l'ultimo nodo del testo riguardante l'atto poetico come superamento del processo religioso e creazione di una libera realtà intesa come sintesi del sacro e di ciò che afferisce alla sfera dell'alterità. Pur costituendo il *trait d'union* tra *Paura della libertà* e la sua prima opera letteraria, *Cristo si è fermato a Eboli*, la teoria poetica si sviluppa a partire dagli anni Venti e Trenta a Torino, dove Levi avvia il suo apprendistato pittorico. È all'interno dell'ambiente della capitale sabauda che il suo pensiero si forma, soprattutto in virtù del contatto con una cultura antifascista che si pone in netta contrapposizione, sotto il profilo anche delle scelte estetiche, con il regime. A Bobbio¹, in una retrospettiva sulla Torino di quegli anni, si deve la considerazione secondo cui la tenace opposizione etico-politica al fascismo incentivasse gli intellettuali a intendere l'arte non solo come una questione estetica, ma anche come strumento di lotta e resistenza etico-culturale nei confronti delle politiche allora operanti. Pertanto, anche la poetica di Levi è sottoposta a questa stringente dinamica e non può essere interpretata, se non poggiandosi sulle analisi socio-politiche che dagli anni Trenta in avanti Levi sviluppa grazie all'ausilio della psicanalisi e della antropologia nell'opera di *Paura della libertà*. Tenendo, così, fede all'impianto teorico del saggio del 1939 e alle sue talora complesse strutture argomentative può essere compreso, in controtelaio, il valore e la coesione degli scritti precedenti.

La riflessione di Levi deve essere, innanzitutto, collocata all'interno di un determinato ambiente culturale, la Torino antifascista e gobettiana, in cui gli insegnamenti critici di Lionello Venturi e quelli tecnico-espressivi di Felice Casorati² si assommano allo «stile»³ di un'irriducibile opposizione culturale e

¹ Cfr. N. Bobbio, *Politica e cultura*, a cura di F. Sbarberi, Torino, Einaudi 2005.

² Per quanto riguarda la pittura di Casorati cfr. G. Bertolino e F. Poli, *Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, 2 voll., Torino, U. Allemandi 1995.

³ La questione dello «stile» è citata dallo stesso gruppo dei Sei nel testo di risposta al *referendum* bandito dal direttore de «Le Arti plastiche», Vincenzo Costantini, sul concorso indetto dalla Biennale di Venezia del 1929 per la creazione di opere d'arte con tema fascista. Cfr. I Sei di Torino, *Il «Quadro storico». Nostro referendum*, in C. Levi, *Lo specchio*, cit., p. 5. Il riferimento allo «stile» richiama la lezione di Gobetti: «La nostra opposizione al fascismo non è un agitarsi inquieto di spiriti nevrastenici o femminilmente emozionati. Possiamo considerare le cose con serenità, possiamo maturare anche un problema di tattica. La nostra è un'antitesi di stile, che non sente neppure il bisogno di discutere il discorso di Mussolini. [...] Noi non combattiamo,

politica al regime mussoliniano. Influenzato dal magistero crociano, Lionello Venturi⁴, docente di storia dell'arte presso l'ateneo torinese, avvia un processo di rinnovamento critico nello studio della storia dell'arte che si muove in una direzione contraria rispetto a quella battuta dal critico Roberto Longhi.

Se il Longhi – scrive Argan in relazione agli studi su Caravaggio nella *Prefazione a Il gusto dei primitivi* – sottilmente indagava attraverso quali filtri e quali imprevedibili combinazioni e reazioni la cultura dell'artista si decantasse fino a consumarsi nell'opera d'arte, il Venturi risaliva alle idee direttrici della cultura dell'epoca e ricercava come ad esse reagisse, spesso mutandole, quel nuovo fatto culturale che era l'opera d'arte⁵.

Al di là di «ogni preconcepita delimitazione del campo»⁶, Venturi, oltre ad avviare gli studi della storia dell'arte verso la contemporaneità, rivaluta in sede critica tutti quei movimenti pittorici definiti «primitivi» «che hanno sentito – scrive Laura Iamurri – in maniera assoluta il carattere mistico della creazione»⁷. Ne deriva uno spiccato interesse per la pittura italiana medievale, per l'affine pittura dei macchiaioli, e soprattutto per la produzione artistica dell'impressionismo e del post-impressionismo francesi. Ne *Il gusto dei primitivi*, il critico, infatti,

indicava – scrive Iamurri – nella pittura francese da Manet a Cézanne il modello anche etico della pittura moderna, imperniata su un nuovo rapporto con la realtà e con la natura. La pittura di paesaggio ritrovava di conseguenza, nella trattazione venturiana, un'importanza già ampiamente disconosciuta dall'ostinata centralità conferita alla figura umana dai promotori di un'arte ufficiale; soffermarsi sulla pittura di paesaggio voleva dire liberare da ogni tentazione retorica e magniloquente lo sguardo sulla figura umana, rinnovare il legame tra le figure e l'ambiente, ritrovare l'attitudine umile di fronte al reale che lo storico dell'arte attribuiva indifferentemente a Giotto e ai «primitivi» come a Cézanne e a Fattori⁸.

specificamente, il ministero Mussolini, ma l'altra Italia». In P. Gobetti, *Questioni di tattica*, in «La Rivoluzione Liberale», anno I, n. 34, 23 novembre 1922. Ora in *Id.*, *Scritti politici*, cit., p. 429.

⁴ Su Venturi s. v. Aa. Vv., *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno tenutosi a Roma 14-15 dicembre 1992, Roma, Tipografia Albanese.

⁵ G. C. Argan, *Prefazione*, in L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi 1972, p. XVI.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. Iamurri, L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche, in Aa. Vv., *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. Mimita Lamberti, Torino, Fondazione CRT 2000, p. 89.

⁸ *Ivi*, pp. 91-92.

La lettura così proposta, che identifica nel «gusto» «l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»⁹, è volta innanzitutto a rivalorizzare, in seno a un'ottica neo-romantica, alcuni movimenti pittorici. Tuttavia, come sottolinea la Iamurri, l'operazione venturiana acquista una maggiore valenza, se rapportata alla cultura allora dominante. Nei «primitivi» lo storico dell'arte riscontra infatti un gusto per la figura umana in totale opposizione rispetto alla centralità retorica e vanagloriosa della cultura italiana fascista. Secondo un'azione congiunta agli sforzi del mecenate Riccardo Gualino¹⁰ e del critico Edoardo Persico¹¹, la figura di Venturi agisce dunque soprattutto sulla contemporaneità¹², invitando gli artisti a operare uno svecchiamento delle chiusure nazionalistiche per mezzo di un rinnovato interesse per la pittura d'oltralpe e, in particolare, per la sua capitale, Parigi¹³. La lezione del magistero di Venturi è rintracciabile fin dalle prime scelte estetiche dei Sei pittori di Torino¹⁴, il cui gusto predilige tele, come scrive Pia Vivarelli, che «ruotano tutte intorno ai temi del paesaggio, della natura morta e del ritratto»¹⁵. Venturi intravedeva, dunque, nella «Parigi amica» (impressionismo), in antitesi alla «Roma madre»¹⁶ (classicismo), la possibilità di opporsi a un determinato modello culturale ricorrendo soprattutto a quei generi pittorici che il critico militante Roberto Papini aveva bollato, a margine della mostra *Novecento*¹⁷, organizzata da Margherita Sarfatti nel 1926, come «generi di diversa “dignità”»¹⁸.

⁹ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 13.

¹⁰ Per il ruolo e la storia del mecenate si rimanda all'*Introduzione* di A. d'Orsi a R. Gualino, *Frammenti di vita*, Torino, Nino Aragno 2007.

¹¹ I testi di Edoardo Persico sono stati raccolti nei seguenti volumi: E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità 1964. Si segnalano in particolare i due articoli dedicati a *I sei pittori di Torino*, pp. 79-83.

¹² Il primo articolo di Venturi su un pittore contemporaneo risale al 1923 ed è dedicato a Felice Casorati: L. Venturi, *Il pittore Felice Casorati*, in «Dedalo», n. IV, settembre 1923.

¹³ È sicuramente all'interno di questa dimensione culturale, associata alla maggiore visibilità artistica che la capitale francese offriva, che trovano ragione i frequenti e numerosi soggiorni di Levi a Parigi.

¹⁴ L'esperienza del gruppo dei Sei di Torino si avvia ufficialmente nel 1929 e comprende, oltre a Carlo Levi, Jessie Boswell, Gigi Chessa, Nicola Galante, Francesco Menzio ed Enrico Paulucci.

¹⁵ P. Vivarelli, *Il gruppo dei Sei di Torino*, in Aa. Vv., *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., p. 162.

¹⁶ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 4.

¹⁷ «È – scrivono De Donato e D'Amaro – un nuovo stile quello che si vuol conquistare, è una passione intellettuale e una rivolta morale quella che si vuole attuare, è l'Europa opposta al pompieristico credo dei “Novecentisti”». In G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., p. 70.

¹⁸ P. Vivarelli, *Il gruppo dei Sei di Torino*, in Aa. Vv., *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., p. 162. «Asserire – scrive Papini – oggi che una *natura morta* può avere un valore artistico pari, a quello, per esempio, di una *crocifissione* [...] equivale a convalidare un abusato

La distinzione operata da Venturi non permane, tuttavia, su un piano prettamente teorico, ma prende vita, in segno della contiguità tra le due esperienze, nelle scelte dei Sei, allorché nel dicembre del 1929, a poca distanza dall'inaugurazione della loro prima mostra, abbozzano un essenziale programma pittorico di carattere oppositivo che può essere ritenuto come il primo manifesto estetico di Levi, in quanto i temi in esso costitutivi verranno ripresi e rielaborati nei suoi scritti teorici successivi.

L'occasione per lo scritto è offerta da un *referendum* sul *Quadro storico dell'Ottocento*, lanciato dal direttore de «Le Arti Plastiche», Vincenzo Costantini, in cui viene richiesto un parere sulla decisione da parte della Biennale di Venezia di bandire un concorso per opere create al fine di rappresentare alcuni aspetti salienti della storia del fascismo o del suo presente. La risposta dei Sei, ora contenuta ne *Lo specchio*, raccolta degli scritti teorici di Levi, è avviata da una tranciante presa di distanza dal tema del quadro storico. «Parlare, in sede teoretica, – scrivono i Sei – di quadro storico, o, in generale, di arte o poesia storica, appare, evidentemente, un assurdo»¹⁹. L'opposizione alla retorica fascista si ammanta, qui, dell'estetica di Croce, in cui è ribadito in modo chiaro che la suddivisione in generi non è intrinseca all'opera, ma è operazione successiva svolta dalla critica²⁰. Sempre richiamandosi al magistero crociano, i Sei si soffermano, inoltre, sul quadro storico dell'Ottocento e asseriscono l'impossibilità di fornirne un «giudizio complessivo». In realtà, nel paragrafo successivo dopo aver addotto due esempi tratti, non a caso, dal repertorio della pittura francese impressionista, allora criticamente penetrata in Italia per mezzo di Venturi e accostata al «gusto della rivelazione»²¹ della pittura dei primitivi italiani, i Sei dichiarano che *l'Uscita dal conservatorio* di Renoir e *la Fucilazione dell'imperatore Massimiliano* di Manet potrebbero essere interpretati, il primo come «un fatto reale», mentre il secondo come «un giudizio storico». Tuttavia, l'interesse dei due pittori è rivolto altrove, è indirizzato piuttosto alla «ricerca di

principio, buono per difendere l'impressionismo e i suoi derivati, non per sostenere alcunché di nuovo e di coraggioso [...] La tradizione, l'indole, la sostanza della nostra razza impongono agli artisti italiani il soggetto e la composizione. [...] Quando qualche artista italiano s'è deciso a costringere nell'ambito della cornice soltanto nature morte e paesaggi, l'ha fatto dietro suggerimenti venuti d'oltralpe, nei momenti di minore vena e di più superficiale ispirazione.

¹⁹ La citazione, come quelle seguenti, sono tratte da C. Levi, *Il «Quadro storico». Nostro Referendum*, in C. Levi, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, cit., pp. 3-5.

²⁰ Cfr. B. Croce, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, cit., pp. 68-69.

²¹ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 14.

valori pittorici», attraverso cui «il reale non è più qui il reale del fatto – ma il reale della fantasia». Secondo un noto adagio contenuto nel *Breviario*, cui i Sei si ispirano, l'intuizione corrisponde all'«indistinzione di realtà e di irrealtà»²², e chiunque si chieda «se ciò che l'artista ha espresso sia metafisicamente e storicamente vero o falso»²³ si pone una domanda «[s]enza significato, perché la discriminazione del vero e del falso concerne sempre un'affermazione di realtà, ossia un giudizio, ma non può cadere sulla presentazione di un'immagine o sopra un mero soggetto, che non è soggetto di giudizio, mancando di qualifica o di predicato»²⁴.

Il quadro, secondo l'impostazione crociana soggiacente alla risposta, può essere considerato «storia, soltanto se non lo vedremo più come arte – se non lo vedremo cioè per quello che è realmente, ma ce ne serviremo per intenti estranei». La rappresentazione di un evento storico non è quindi mai fine a se stessa, ma è sottoposta alla visione poetica dell'artista. Per questo, «in tutti i quadri nei quali un fatto di storia o cosa accaduta è stata vista da una persona di poeta, non troveremo più quel fatto, ma quella poesia; non quell'avvenimento, ma quella persona». Da questo punto di vista non può esistere un quadro storico, anche se, portando la critica estetica di Croce alle sue estreme conseguenze logiche, si potrebbe affermare per paradosso, come fanno i Sei tra parentesi tonde, che «ogni quadro che sia opera d'arte, è quadro storico». Ciò che rende però storico e quindi storicizzabile l'opera, non è il suo contenuto, ma la particolare visione fantastica del reale che per mezzo dell'intuizione e dell'espressione poetica viene restituita sulla tela²⁵.

Esclusa l'esistenza di un'opera d'arte di soggetto storico, i Sei bollano «la produzione vignettistica e aneddotistica dell'Ottocento», la cui essenza risiede nell'espressione di un avvenimento storico, come tradizione che non ha segnato la pittura europea. Al contrario, richiamandosi di nuovo a Venturi, essi rivendicano lo spirito ereditato dalla pittura francese: «Se una “tradizione” o “gusto” o “civiltà” [...] vi è alla quale noi possiamo riferirci ed attingere elementi vitali, non è certo quella che ispirava la pittura aneddotistica e illustrativa dell'800, ma quella

²² B. Croce, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, cit., p. 30.

²³ Ivi, p. 31.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Giova ricordare che da questa particolare prospettiva l'estetica di Croce si accosta alla nascita della poesia nella *Scienza nuova* di Vico.

invece che ha costituito l'unità spirituale della pittura moderna e peculiarmente di quella francese, dal primo impressionismo al postimpressionismo contemporaneo». Dai modelli della pittura francese discende così nel gruppo dei Sei la presa di distanza da quanto Ojetti²⁶ considera il «difetto dell'arte d'oggi», ovvero la «fuga dalla vita contemporanea». Opponendosi alle posizioni del critico, gli artisti asseriscono che «l'identità di arte e vita» ha portato «nel campo dell'arte le espressioni pratiche dei sentimenti, come (il futurismo insegna) l'onomatopea, il grido, il rumore, ecc.». La diagnosi certifica, «a detrimento dell'arte», una eccessiva sovrabbondanza di elementi contingenti e pratici e di avvenimenti «troppo vivaci e attuali» per essere rappresentati. Secondo la definizione recuperata dall'*Estetica* di Croce, l'arte deve essere intesa come «liberazione e serenità»²⁷; e per questo, in quanto troppo vicini a chi li ha vissuti, gli avvenimenti che quest'arte trasforma in oggetto della propria narrazione non possono essere ancora plasmati «in favole» e ricreati «come miti». In sintesi, fare arte non significa aderire a una barbara riproduzione del presente, ma giungere alla lunga e difficile «conquista di uno “stile”»²⁸, stile che implica non solo uno specifico linguaggio tecnico-pittorico e la scelta prevalente di generi “di opposizione”, ma anche un modello etico-culturale fondato sulla libertà come quintessenza dell'esistenza umana.

1.4.1 La «svolta» e *I ritratti*

La componente libertaria della pittura di Levi, in un primo momento identificata con il genere del ritratto, assume una dimensione più eloquente, allorquando il pittore, dopo essere venuto in contatto con la corrente espressionista di istanza a Parigi, inaugura un nuovo tipo di rapporto con il reale,

²⁶ Cfr. i tre articoli di L. Venturi, *Polemica con Ugo Ojetti*, in «L'Arte», gennaio/marzo/luglio 1930. Ora in *Id.*, *Arte moderna*, Roma, Bocca 1956, pp. 85-102.

²⁷ Si veda a questo proposito quanto scrive Gennaro Sasso in relazione all'estetica crociana: G. Sasso, *L'«Estetica» di Benedetto Croce*, in Aa. Vv., *Il Novecento. I. L'età della crisi*, vol. 4, Torino, Einaudi 1995, p. 7.

²⁸ Questo appare chiaro allorché, a più di trent'anni di distanza dall'esperienza torinese, Levi ritorna sulle motivazioni di quella pittura che la critica Vivarelli ha definito dal «tono intimista e sottilmente lirico», e rivendica il ruolo, all'insegna degli insegnamenti di Gobetti, di opposizione alla «servitù» e al «conformismo», nell'affermazione della libertà come una realtà da creare e conquistare in tutti i suoi momenti, e i suoi modi, anche in quello del linguaggio pittorico». L'esperienza dei Sei viene così riletta all'interno dell'esigenza comune di riaffermare il principio di autonomia culturale e libertà «in opposizione contro i falsi miti novecenteschi, gli arcaismi, i populismi totalitari, le mistificazioni moderne della retorica e dell'accademia e dell'attivismo e vitalismo futurista». Le citazioni sono tratte da C. Levi, *Lo specchio*, cit., pp. XIII e 101.

che supera i toni intimistico-lirici della fase idealista di marca crociano-venturiana. Se, infatti, nel periodo compreso tra il 1928 e il 1930 Levi predilige «la purezza – come scrive la Vivarelli – della linea di Modigliani, l'eleganza e la chiarezza della gamma cromatica del postimpressionismo, l'attenzione alle tessiture decorative delle tele di Matisse»²⁹ [Fig. 5-6], a partire dal 1930 accentua il «valore espressivo del colore, con una scelta che matura – ricorda sempre la Vivarelli – a Parigi a contatto con i dipinti, ad esempio, di Van Gogh, Soutine e Bonnard, ma che si rinforza con la conoscenza della pittura di Scipione, Raphaël e Mafai»³⁰ [Fig. 7].

La novità della pittura leviana³¹, sottolineata nell'introduzione alla mostra londinese del 1930 dallo stesso Venturi (che cercando un fattore di denominazione comune³² a Menzio e a Paulucci la definisce come «un'energia polemica e drammatica, che sempre più si spiritualizza»³³) si sostanzia nella definizione contenuta in una lettera di Menzio allo stesso pittore. In essa si accenna, grazie a una maggiore consapevolezza rispetto allo stesso Levi, a una «teoria del deforme»³⁴, secondo cui nelle tele del pittore torinese si registerebbe un nuovo rapporto con il reale che aprirebbe «il varco – secondo la Vivarelli – alla deformazione e all'assurdo»³⁵ [Fig. 8]. Il reale non è più rappresentato, ora, secondo un sereno, intimo e idealistico colloquio tra il pittore e le cose, ma con strumenti che provengono dall'espressionismo europeo³⁶ e dalle recenti

²⁹ P. Vivarelli, *Carlo Levi pittore*, in *Carlo Levi a Matera: 199 dipinti e una scultura*, a cura di P. Venturoli, catalogo della mostra tenuta a Matera nel 2005, Roma, Donzelli 2005, p. 35.

³⁰ P. Vivarelli, *Introduzione*, in C. Levi, *Lo specchio*, cit., p. XIII.

³¹ È lo stesso Raghianti, uno dei più acuti interpreti della pittura di Levi, a scorgere tra la produzione del 1930 e del 1931 l'inizio della sua maturità artistica: «La prima e chiara maturità dei suoi mezzi sembra dunque sia stata raggiunta da Levi nel 1930-31. Una maturità ancor piena di trasporti, di ineguaglianze, di veemenze, di indiscipline, se si vuole; ma comunque la identificazione di alcune condizioni più autentiche e individuate dell'espressione, come la pennellata, l'impasto, la selezione cromatica, soprattutto quell'assorbimento dinamico del moto dei piani e delle forme nella stessa vorticoso o fiammante stesura pittorica, che è una delle caratteristiche più personali della sua arte anche ulteriore». In C. L. Raghianti, *Carlo Levi*, cit., p. 22.

³² Così anche P. Vivarelli, *Il gruppo dei Sei di Torino*, in Aa. Vv., *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., p. 185

³³ L. Venturi, *Introduzione*, in *I Sei pittori di Torino 1929-1931*, a cura di M. Bandini, catalogo della mostra di Torino, Milano, Fabbri 1993, p. 197.

³⁴ Lettera, datata 30 ottobre 1930, di F. Menzio a C. Levi, in *I Sei pittori di Torino 1929-1931*, cit., p. 219.

³⁵ P. Vivarelli, *Introduzione*, in C. Levi, *Lo specchio*, cit., p. XIII.

³⁶ «Levi, a metà del 1930, sembra – rivela Mario De Micheli – investito da una rivelazione improvvisa che sconvolge la sua pittura dal profondo. In lui esplose cioè la singolare componente dell'espressionismo ebraico, che aveva in Soutine il proprio vertice e quindi la foga di Kokoschka. Quadri come *Il signore* del 1930, *Il fratello*, *L'eroe cinese* del 1931, il ritratto di *Alberto Moravia*

acquisizioni nell'ambito della psicanalisi e dell'antropologia. Come dimostra il *Ritratto di Leone Ginzburg* (Fig. 9), l'uso espressivo del «colore a macchia di leopardo»³⁷ e la pennellata «ondosa»³⁸, così definita dallo stesso Levi, colgono le figure nella loro drammatica e ancestrale origine, in cui il soggetto si confonde, ma al contempo si separa dall'ambiente circostante, come se tentasse di fuoriuscire dal caos primordiale per divenire forma in divenire, punto di equilibrio tra ciò che è differenziato e ciò che è indifferenziato. In un appunto del 1933 contenuto in un taccuino ancora inedito, Levi conferma questa prospettiva chiamando in causa gli archetipi junghiani: «Con gli archetipi di Jung si spiega il carattere fortemente emotivo delle forme più indeterminate, e il significato di quanto c'è di *caos indifferenziato* nella mia pittura. Forse anche la *sensualità?*»³⁹. L'appunto conferma la nuova dimensione della pittura di Levi che si avvale ora di rinnovati strumenti interpretativi, non solo strettamente tecnici, ma che afferiscono a quel panorama culturale europeo precedentemente oggetto dell'analisi.

La svolta della pittura leviana investe anche la dimensione teorica che trova una prima e compiuta formulazione nelle lettere⁴⁰ ai famigliari, durante la doppia carcerazione a Torino e a Roma (primavera 1934 e 1935), e nel *Quaderno di prigione*⁴¹, scritto nel 1935 e portato a termine a distanza di anni nel 1968. Le lettere provenienti dall'esperienza carceraria attestano, innanzitutto, il senso di isolamento percepito dall'artista che, costretto dinnanzi alla bianchezza dei muri della prigione, cade vittima di una sospensione della normale percezione spaziotemporale. «Questi muri bianchi – scrive Levi alla madre in una lettera datata 17 aprile 1934 –, questo silenzio interrotto soltanto da rumori lontani e smorzati, o

e la *Figura retorica* del 1932 sono infatti già completamente estranei al clima dei Sei. In essi, il problema dell'uomo è colto alla radice, la pittura si fa ardente. Inquietudine, struggimento, protesta: ecco ciò che si legge in queste tele. Con tali opere la sua opposizione alla cultura ufficiale e all'ideologia fascista si faceva ormai rovente, tendeva a uscire dalla sua timidezza e a cercare i motivi di un impegno più preciso». In M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Milano, Feltrinelli 2000, p. 84.

³⁷ P. Vivarelli, Carlo Levi pittore, in Carlo Levi a Matera: 199 dipinti e una scultura, cit., p. 36.

³⁸ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 13.

³⁹ L'agenda è custodita presso il Fondo Carlo Levi di Alassio: FCL, AG 1933 A: Agenda 1933, I quadrimestre, 18 gennaio.

⁴⁰ Le lettere sono contenute in C. Levi, È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935, cit.

⁴¹ La prima notizia dell'esistenza del *Quaderno di prigione* si ricava da una lettera alla madre e ai fratelli datata 19 luglio 1935, in cui si legge: «Ho poi il mio quaderno verde, e vado scrivendo il mio libro, molto lentamente a dir vero, perché il non potersi muovere non agevola neppure le cose che si dovrebbero fare stando fermi; ma, mi pare, finora non male». In *ivi*, p. 129.

dal passo lento di una guardia, questa luce intensa e uniforme fanno pensare a un continuo pomeriggio d'estate, in un addormentato paese di campagna, dalle strade deserte sotto il sole»⁴². La descrizione, che sembra anticipare molti quadri di paesaggio di Aliano, trasforma la prigione in un «luogo-non luogo», in un «tempo-non tempo»⁴³ - dove l'impossibilità della vista impone una forma di compensazione fantastica.

A vedermi porgere premurosamente i cibi e le cose necessarie, e curare ogni particolare materiale della vita, mi fa l'impressione di essere in infanzia: 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 biscottino⁴⁴.

L'anonimità del luogo e del tempo che intensifica il ricorso alla fantasia e all'attività mnestica richiama, passando attraverso i modelli letterari di Proust e di Leopardi, qui evocato dall'aggettivo "vago", il tempo dell'infanzia che, per mezzo di una percezione acustica, definita familiare, ritorna nel chiuso biancore della cella. La prigione assurge così a luogo deputato al ricordo in cui l'assenza di una stimolazione esterna e l'impossibilità alla pittura ingenerano in Levi l'esigenza di una seria riflessione sul proprio modo di fare pittura e sul suo necessario legame con l'infanzia. Da questa condizione esistenziale origina il *Quaderno di prigione*, scritto «in caratteri microscopici [...] sulla carta rara e preziosa di un quaderno» che vorrebbe evocare «tutto ciò che mi era stato, e mi sarebbe stato per chissà quanto tempo di giorni o di anni, negato e sottratto: le cose reali, i corpi, gli oggetti, la storia, le vicende, le relazioni, i mutamenti, le passioni, i pensieri: tutto

⁴² Ivi, p. 57. Marzo del 1934 è datata una poesia scritta in carcere in cui l'io lirico riesce ancora a sottrarsi all'oppressione della prigione, qui personificata: «Prigione, sento camminare / sul mio capo qualcuno / batter ferri, cigolare / porte ignote. Ma tu non mi hai ancor preso: / mia vita sono le note / le forme, e il cielo, sorpreso / di vedermi chiuso. Ore passano, sono altrove / dove non mi porta l'uso / degli affetti. Estranee prove / fan gli uomini stanchi. / Acqua, sveglia, carta, pane, / polvere, muri bianchi; / l'oggi è l'ieri, e la dimane / arida solitudine». In C. Levi, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, prefazione di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli Editore 2008, p. 8.

⁴³ Ivi, p. 54. I versi di questa poesia sono un nucleo germinale di moltissime riflessioni leviane. Non a caso, essi tornano in quasi tutte le opere di Levi per indicare quei luoghi in cui il tempo abbandona la propria veste teleologica e si trasforma in un attimo eterno e immanente. Così verrà descritta la Lucania, una parte di Roma e di Napoli della metà degli anni Quaranta e, persino, il luogo della Futilità nell'ultima opera postuma, *Quaderno a cancelli*.

⁴⁴ Id., È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935, cit., p. 31.

il mondo di fuori»⁴⁵.

L'esperienza della prigionia, secondo quanto riportato in una lettera, datata 31 maggio del 1935, di pochi mesi precedente al confino, porterebbe l'artista a «una pittura condensata e allucinata e infiammata, come quella del Greco o di Van Gogh»⁴⁶. A differenza della fine del primo periodo carcerario del 1934, in cui i segni della prigionia potevano essere riscontrati «in una certa nobile e distaccata aridezza in una difficoltà di aderenza agli oggetti che li rendeva perciò ancor più oggettivi e distinti», Levi prevede, come poi avverrà, che la pittura successiva al carcere «sarà invece tutto l'opposto». Sarà ovvero caratterizzata, *in primis*, da un rapporto tra il soggetto e il reale che chiama in causa la dimensione della memoria, nella misura in cui essa venga intesa come frammento mnestico, archetipico e sacro, condizioni senza le quali non si dà opera d'arte; e, in secondo luogo, la nuova arte leviana sarà contraddistinta da una indistinzione, presente già in alcuni suoi quadri risalenti agli inizi del Trenta, tra le figure e lo sfondo, come se la realtà non potesse essere oggettivata in modo netto e definito, ma colta nel suo drammatico⁴⁷ - nascere e farsi.

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. 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'oro⁴⁸, 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 pare altra volta che la prigione fosse quasi un ritorno

⁴⁵ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 12.

⁴⁶ È di rilievo in relazione a questo tipo di pittura un'affermazione scritta poche righe dopo quella citata, in cui Levi disdegna la lettura del Paradiso di Dante: «Non mi disgiusta affatto leggere l'Inferno e il Purgatorio, e non mi attrae particolarmente il Paradiso», come se rinnegasse la perfezione della composizione e della struttura del viaggio finale a favore della maggiore carica espressionistica rinvenibile nelle prime due cantiche. In C. Levi, *È questo il "carcer tetro"?* *Lettere dal carcere 1934-1935*, cit., p. 93.

⁴⁷ Il carattere drammatico della pittura degli anni Trenta è ribadito dallo stesso Levi che, nella lettera alla madre del 17 giugno 1935, scrive: «È vero che quello che caratterizza quest'ultimo periodo è una visione più alta e serena, più complessa di quella essenzialmente drammatica dei quadri del 1933. Ma a ma pare che quei quadri del 1933 fossero più decisamente concepiti, e, forse anche per la loro maggiore semplicità, privi di contraddizioni e di elementi estranei; e che quel carattere drammatico che da loro era passato in quadri più recenti, non fosse poi in questi ultimi sempre pienamente risolto in modo nuovo: vale a dire che i miei quadri del '34 mi paiono in gran parte rappresentare un periodo intermedio tra due momenti particolarmente felici: quello del '33 e quello che dovrebbe essere oggi». In *ivi*, p. 109.

⁴⁸ Il richiamo va alla lettura del testo dell'antropologo J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Storia del pensiero primitivo: magia e religione*, tr. di L. De Bosis, Roma, A. Stock 1925.

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 [...] Se nulla mi è dato, io debbo dare tutto, ricostruire, cavandoli di dentro a me, i termini e le distinzioni, e, senza mattoni e senza calce, riedificare la città, e, riedificata, operosamente abitarla. Da dove, se non dalla memoria, potrò trarre i materiali necessari?⁴⁹

Se dunque nelle lettere la memoria, intesa come vago e familiare ricordo d'infanzia, richiama più direttamente Proust e Leopardi, ne *I ritratti* diviene esplicito il nesso tra la memoria individuale e quella collettiva, secondo un'impostazione teorica che vede di nuovo in Jung e in Vico i propri modelli di riferimento. Il titolo, *I ritratti*, allude innanzitutto al lascito del magistero di Venturi e all'esperienza dei Sei che hanno trasformato il genere ritrattistico in un modello paradigmatico di opposizione al regime culturale fascista e, inoltre, esplicita l'intenzione dell'autore di inserirsi nella *vexata quaestio*, centrale a partire dal Rinascimento italiano, sul rapporto tra il pittore e il soggetto della raffigurazione:

Si usa dire – scrive Levi – che le figure dipinte non soltanto, come è naturale, rispecchiano lo stile, la forma, il gusto, il carattere del pittore, ma che gli assomigliano, come se egli andasse negli altri ricercando e rintracciando se stesso, e di se stesso proprio le fattezze, l'ovale del volto, il taglio degli occhi, o il sorriso, o la piega della bocca, o la dolcezza o la forza dell'espressione, e così via. E la cosa par vera, e documentabile con numerosissimi esempi, soprattutto negli artisti maggiori, come Raffaello o Leonardo, o Michelangelo, o Tiziano, o Caravaggio, e tutti, o quasi tutti, gli altri⁵⁰.

L'imitazione di una figura si tramuta, per mezzo di una proiezione del sé nell'altro, in una auto-imitazione, come se «la mimesi scivolasse necessariamente nell'automimesi»⁵¹. Ma il «se stesso» che il pittore ricerca nell'atto della raffigurazione dell'altro «[n]on è certo il se stesso di quel particolare momento, il suo naso, il suo orecchio, la sua mano [...] E neppure quello che rimane, presenza necessaria, del vagheggiamento di sé, di un idolo narcisistico nel lago delle forme, anche se questa permanenza adolescente sia tutt'uno con la possibilità stessa dell'arte»⁵². Non riconducibile a un elemento fisico determinato e neppure all'immagine narcisica e adolescenziale del sé dinnanzi allo specchio («nel lago

⁴⁹ Il testo è stato pubblicato sul numero di «Galleria», dedicato nel 1967 a Levi, pp. 103-104. Tuttavia, la citazione proviene da G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., pp. 116-117.

⁵⁰ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 9.

⁵¹ D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità*, cit., p. 22.

⁵² C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 9.

delle forme»), la forma ricercata dal pittore si spiega ciononostante per mezzo della figura mitica del giovane Narciso. La distinzione, qui operata e che Stazzone associa all'*imago* freudiana⁵³, implica che il rispecchiamento di sé nell'acqua, seppur necessario «all'evoluzione psichica del soggetto»⁵⁴ nella fase della sua costruzione identitaria, non debba fermarsi all'«amore di sé», bensì è necessario si evolva dopo la «scoperta prima dell'immagine» verso una sua successiva «distinzione dalle acque caotiche e dal nero-verde informe della selva»⁵⁵. Nonostante il rispecchiamento non debba essere fine a se stesso a causa del pericolo, cui l'uomo incorre, di permanere nel «fluire dell'indifferenziato» (PL, 134) – si noti che la dialettica di “azione”, “fluire” e “avvenimento”, che verrà sviluppata in *Paura della libertà*, è già qui ampiamente abbozzata – esso costituisce la dinamica attraverso cui l'uomo, dopo aver preso consapevolezza del sé, si avvia verso una forma matura di apertura nei confronti dell'alterità:

Se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso, cioè come quella prima immagine fondamentale che è la capacità e la possibilità stessa dell'immagine, che è se stesso come l'altro.

Questo Narciso rovesciato, che ripropone e ritrova quel suo archetipo, quella sua forma prima, in tutte le infinite cose, e vi si rispecchia per dimenticarsi di sé e per comprendersi, deve essere capace di intenderle tutte, di trovare in tutte una precedente esperienza comune, che le colleghi e le unisca, e le faccia reali non per l'amore di sé, ma per l'amore della propria somiglianza⁵⁶.

Il «se stesso» origina da una primitiva immagine speculare che proietta il sé nell'alterità e definisce per via contrastiva i contorni del soggetto stesso che

⁵³ D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità*, cit., p. 23.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ In una delle sue prime occorrenze negli scritti teorici di Levi, il termine “selva” simboleggia, attraverso

una terminologia vichiana, il caos indifferenziato evocato nell'appunto su Jung del 1933.

È evidente che quanto il critico Tagliapietra osserva nelle teorie dedicate alla figura di Narciso possa valere anche per Levi: «Il cardine attorno cui ruotano tutte le varianti del mito è la messa in questione complessiva del rapporto Stesso/Altro [...] Anzi, ci sembra particolarmente rilevante che proprio da questo mito, che, in sostanza, non fa che attestare il fallimento del rapporto con l'Altro e la conseguente incapacità di pervenire a qualsiasi “oggetto” – quindi anche alla meta dell'identità con sé – il pensiero occidentale, fino alle recenti prove della moderna psicologia, abbia cercato di attingere i materiali necessari per la costruzione del complesso edificio dell'io. Un edificio che sorge sulle fondamenta di una doppia illusione: l'illusione di Narciso nei riguardi del suo corpo isolato e autosufficiente, l'illusione di Narciso nei confronti della sua immagine riflessa e scambiata per l'Altro». In A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano Feltrinelli 1991, p. 51.

⁵⁶ C. Levi, *I ritratti*, cit., pp. 9-10.

guarda e si vede guardare⁵⁷. «L'io – scrive J. -P. Richard, citato da Valerio Magrelli – utilizza il proprio riflesso come una mediazione che gli permetterà di fondare se stesso»⁵⁸. Attraverso il «Narciso rovesciato», che si contempla eterosopicamente, il soggetto perviene a una provvisoria forma di autocoscienza, che va tuttavia costantemente ri-negoziata e ri-definita. E questo avviene per mezzo di quella «forma» o «archetipo» che è punto di raccordo dell'«esperienza comune» e che definisce il campo relazionale tra l'individuo e il mondo, dal momento che per Levi la conoscenza dell'«altro» può avvenire solo attraverso la somiglianza con il «sé». Quest'ultima, tuttavia, nasconde nel suo risvolto la distinzione, se è vero che può essere esperita solo nell'altro da sé. «Nell'indissolubile intreccio – scrive sempre Magrelli – di alienazione e riconoscimento, disforia ed euforia, smarrimento e agnizione, il protocollo speculare, insomma, farà tutt'uno con il tentativo di “comprendere che questo personaggio appartiene a te”»⁵⁹. La coesistenza di distinzione e somiglianza, esemplificata nel motto rimbaudiano «Je est un autre», richiama, innanzitutto, nei testi di Levi, le considerazioni di Jung in relazione all'inconscio collettivo e alla sua singolare manifestazione nella psiche dell'individuo; e sottintende, poi, una frattura interna all'«io» che necessita dell'«altro» per sublimare la propria tensione identitaria e dunque autoconoscitiva⁶⁰.

La forma del «se stesso», elaborata ne *I ritratti*, corrisponde a quella dei corpi «al Giudizio finale», in cui – in termini aristotelici – la potenza si è trasformata in atto, il divenire in divenuto: la forma ha raggiunto il suo massimo grado di perfezione. A definirne la fisionomia concorrono due immagini: quella del corpo dell'*adulescens* Narciso che si specchia, definendo così una prima forma di immagine auto-conoscitiva, seppur parziale, e quella dell'*imago Christi*, «ossia

⁵⁷ Così anche P. P. Pasolini, a margine della mostra di Mantova del 1974: «questo narcisismo di Carlo Levi è diventato poi nella sua pittura una struttura mentale, cioè 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, e quindi ecco perché Levi ha potuto dipingere in quel modo, perché ha creduto di restituire attraverso la pittura la realtà, una realtà scoperta narcisisticamente e nello stesso tempo oggettivamente, quindi in un modo ambiguo e curioso, estremamente drammatico, e affascinante». In P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori 1999, II, p. 2648.

⁵⁸ V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi 2002, p. 71. La citazione è tratta da J. -P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil 1961, p. 176.

⁵⁹ V. Magrelli, *Vedersi vedersi*, cit., pp. 76-77.

⁶⁰ Tale scissione, che Levi identifica in modo simbolico con il mito della Caduta dal Paradiso terrestre in *Paura della libertà*, dà vita al processo di individuazione del soggetto che per ricostituire la propria unità deve necessariamente recuperare la forza primigenia del sacro.

del corpo – scrive Stazzone – giunto alla *facies* della sua piena maturità»⁶¹. L'imberbe Narciso, tutto avvolto nella propria *soggettività*, trova al suo opposto il corpo perfetto di Cristo che muore in croce per *l'altro*. Si tratta dunque di due poli antitetici (sintetizzabili in termini psicanalitici nella coppia di opposti *puer* e *senex*⁶²), che vengono fusi nell'immagine primordiale del se stesso/altro come archetipo della relazione tra gli individui, e tra l'individuo e le cose. «Si è detto, – prosegue Levi – trentatré anni, l'età del Figlio, diversa forse per ciascuno, supposta, predestinata, e per ciascuno perfetta. Questa perfetta e inesistente realtà è forse quella che il pittore confronta con l'età temporale e imperfetta della esistenza; e che ritrova in ciascuno come propria, come propria immagine da sovrapporre e mescolare e identificare con quella apparente e reale»⁶³. Ma Levi si spinge oltre e identifica prima l'*Urbild*, attraverso un *regressus ad uterum*, con l'elemento materno («Fino a che momento si deve risalire alla Madre, al seno [...]; o ancora più in là, grembo utero, sangue, liquida immobilità [...]?»); e infine con un «semplice bagliore, una assoluta istantanea memoria, il fatto stesso della memoria come esistenza». Ancora in fase di elaborazione, ma già evidenti, dunque gli elementi distintivi del saggio di *Paura della libertà*: il sacro come elemento materno e fondamento del «se stesso»⁶⁴ – congiunto alla memoria, intesa come residuo mnestico di un'origine a tutti comune che affiora nell'infanzia dell'individuo come infanzia primordiale del mondo.

Ha così ragione Stazzone ad affermare che questa «matrice originaria», al pari di un archetipo e proprio in virtù di questo suo legame con il sacro, «deve dialettizzarsi»⁶⁵, non tuttavia «con la realtà» – come sostiene sempre il critico –, ma con «[l']Altro», scrive Levi, che «è storia, ragione, tempo, vicenda, religione, vita, racconto, fantasia, dimensione, prospettiva, rapporto. È tutto quello che è determinato, particolare, individuato, frammento di esistenza, aspetto istantaneo di una entità temporale»⁶⁶. Difatti, la realtà è il prodotto della dialettizzazione del «se

⁶¹ D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità*, cit., p. 26.

⁶² Cfr. J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi 1999.

⁶³ D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità*, cit., p. 26. Una analisi vicina a quella di Stazzone viene proposta da Rosalba Galvagno: «il ritratto, di cui Narciso è l'emblema, consiste di una seconda “forma” che si mescola alla originaria *imago* narcisistica. Quest'altra immagine è quella del “Figlio” che viene identificata nell'età ideale e perfetta dei trentatré anni, quella dei corpi alla fine dei tempi, al Giudizio finale». In R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 18-19.

⁶⁴ Nel 1968, scriverà «la Madre, primo e unico altro-se stesso». In C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 18.

⁶⁵ D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità*, cit., p. 26.

⁶⁶ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 11.

stesso»⁶⁷, perfetto e atemporale, con la storia, non il reagente, dal momento che – e qui Levi ha già presente la lezione di Vico – «[a] questo Altro, tanto più vero quanto più estraneo e lontano, e chiuso in una sua forma di tempo, sempre pericolante nelle sue mutevoli strutture, avvolto nel processo della storia come uno dei suoi infiniti elementi, soltanto il se stesso che in lui si esprime, e che vi trova una forma dove chiudere la sua informe e sacra totalità, può dare il carattere necessario della *realtà*»⁶⁸.

Il testo del 1935 non estende ancora il ragionamento sul sacro all'esistenza dell'uomo, come farà in *Paura della libertà*, ma si limita a qualche timido accenno. Infatti, l'*explicit* del saggio, dopo alcune riflessioni sul rapporto tra il «se stesso» e l'alterità, converge sulla questione del ritratto enfatizzando il fatto che la trasfusione della forma archetipica nella cosa non è «un atto di consapevolezza», bensì «una condizione precedente alla coscienza» e ribadendo che solo la forma originaria unita all'altro rende reale l'oggetto rappresentato. È solo nella continuazione della stesura del testo, avvenuta nel 1968 in tre riprese (7, 8 agosto e 3 ottobre), che Levi recupera in modo più deciso quegli iniziali accenni, estendendoli anche a un discorso più ampio di revisione critica della propria poetica, a riprova, questo, di quanto in quelli vi fosse di sostanziale per lo sviluppo teorico del suo pensiero.

La concezione relativa all'atto d'amore che viene dischiuso dall'effettiva relazione del sé con l'alterità⁶⁹ riveste, fin dal 1935, una posizione centrale nella teorizzazione leviana e diviene, nel proseguo della sua attività intellettuale, il punto attorno a cui ruoterà l'intera riflessione poetica. «In questa unione –

⁶⁷ «Il se stesso – scrive sempre Levi ne *I ritratti* – è dunque, per ogni artista, la forma assoluta, la forma delle forme. Non soggetta al tempo, al suo invecchiare e perire, alle metamorfosi e alle modificazioni o alla morte, sempre possibile in quell'età assoluta senza anni e giorni, mai in sé esistente e esplicita, ma del tutto esistente e rivelata nell'oggetto, della cui realtà è condizione, nelle infinite forme particolari, nell'altro».

⁶⁸ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 13. Così chiarisce la critica Vanna Zaccaro: «La dialettica idealistica/junghiana tra l'Io, luogo d'origine della forma, e l'Altro, luogo della storia, è ormai da lui definitivamente accolta: compito dell'artista/filosofo cercarne la composizione. L'arte quindi è conoscenza, e si fonda sull'amore tra il sé e l'altro da sé, attraverso un movimento di distinzione e unione che Levi definisce ondoso». In V. Zaccaro, *Carlo Levi e Narciso: ritratto come autoritratto*, in «La nuova ricerca», n. 14-16, 2007, pp. 49-50.

⁶⁹ A questo proposito, occorre rilevare l'accostamento operato dalla Faleschini Lerner tra la concezione leviana e il tema dell'Altro nella filosofia di Levinas: «I would like to propose that Levi's emphasis on love as the condition for the self's existence strongly resonates with the ethical writings of Levinas, for whom, too, the self is realized only in loving the Other». In G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics*, cit., p. 13.

rivendica Levi a distanza di trentatré anni⁷⁰ – del se stesso e dell'Altro, delle radici nascoste e pazienti e delle attività luminose, del passato più lontano e oscuro e del presente più determinato, nasce una forma, una forza, un potere, che è quello, libero e assoluto, della *realtà*». Tuttavia, al pari di quanto scrive in *Paura della libertà* a proposito della possibilità per l'uomo di essere libero, questa realtà, libera e assoluta relazione con il mondo, non si manifesta nella «prima giovinezza», dal momento che – come insegnano i figli di Cam che scoprono la sua nudità anzitempo – si è avvolti

da tutta la già fatta cultura, dalle tradizioni. [...] La lunga (e angosciata e drammatica) lotta giovanile, che non ha più il sacro infantile, che anzi tende a nascondere e rinnegarlo per distinguersi, per individuarsi e separarsi, per conoscersi e conoscere l'infinito patrimonio (la ricchezza dei Padri), per accettarlo o rifiutarlo, e che in questo processo necessario respinge il senso del sacro nei recessi più oscuri e lontani e vergognosi dell'animo, esclude dunque quella forma sacra, fino a quando essa, a lungo compressa e rinnegata, non esploda per la presenza traumaticamente amorosa dell'Altro.

La forma sacra ritorna nell'età adulta e la vivifica trasformando la relazione con il mondo fatta di «possesso» e di «potere» in un atto d'amore⁷¹ che è «realtà infinita, conoscenza e invenzione di tutto il reale in ogni singolo particolare rapporto, onnivolenza del concreto, presenza del sacro non più come unico contenuto di una coscienza caotica e indeterminata, ma in tutte le determinazioni, in tutte le precise forme singolari, nei loro nomi, nelle loro vite, nella loro infinita contemporaneità». Uno dei primi a scorgere la vitalità della questione, all'interno del pensiero di Levi, è Italo Calvino che nel 1967, nel numero monografico di «Galleria» interamente dedicato al pittore, sottolinea:

Questa dell'amore per le cose di cui parla è una caratteristica che bisogna tener presente se si vuole riuscire a definire la singolarità dell'operazione letteraria di Levi. Perché quest'uomo che si dice sempre che mette se stesso al centro d'ogni narrazione, che fa scaturire sempre attorno alla sua presenza incontri straordinari, è poi lo scrittore più dedito alle cose, al mondo oggettivo, alle persone. Il suo metodo è di descrivere con rispetto e

⁷⁰ È lo stesso autore a porre l'attenzione sui trentatré anni trascorsi dalla prima stesura. L'età di Cristo, oltre a segnalare la ripresa dell'idea della «forma delle forme» come *imago Christi*, evidenzia anche la maggiore maturità dello scrivente in merito al tema del ritratto.

⁷¹ Nella sua recente monografia, Riccardo Donati, con ragione, accosta l'opera di Levi alla categoria wölfliniana dello «sguardo-esperimento», in cui «[l]a dimensione contemplativa e quella sensitivo-percettiva passano in secondo piano, o non si manifestano affatto, rispetto alla tensione euristico-analitica di chi scrive, il primato spettando alle determinazioni antropologiche, sociali, politiche, oltre che personali, esistenziali, psicologiche che il fatto artistico implica». In R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere 2014, p. 147.

devozione ciò che vede, con uno scrupolo di fedeltà che gli fa moltiplicare particolari e aggettivi. La sua scrittura è un puro sentimento di questo suo rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione⁷².

Calvino, pur non conoscendo il testo de *I ritratti*, identifica la peculiarità dell'opera leviana in una componente narcisistica sublimata e mitigata nell'incontro amoroso con il mondo oggettivo delle cose. Questa relazione è centrale nella riflessione poetica di Levi, a tal punto che numerose opere figurative, a partire dagli anni Trenta in avanti, sono a essa interamente dedicate.

È il caso, in particolare, della serie degli *Amanti* in cui un uomo, spesso lo stesso Levi, e una donna⁷³, si abbracciano formando una intima unità in cui riecheggia il ricongiungimento delle metà platoniche. Opposto e speculare a questo tema figurativo, compare nella sua produzione – sempre a partire dalla stessa tornata di anni – la serie di opere dedicate alla figura di Narciso⁷⁴. Se questo

⁷² I. Calvino, *La compresenza dei tempi*, in: *Id., Saggi 1945-1985*, Vol. 1, Milano, Mondadori 1995, p. 1125. Cfr. anche il numero monografico dedicato a Carlo Levi, in «Galleria», a cura di A. Marcovecchio, a. 17, n. 3/6 (gennaio-aprile 1967).

⁷³ Spesso l'amante è Paola Olivetti.

⁷⁴ La complessità della figura di Narciso nell'opera di Levi è stata sottolineata, nel corso degli ultimi anni, da alcuni importanti interpreti del suo pensiero. Rosalba Galvagno, in particolare, ha identificato, a proposito del «rapporto d'amore» e secondo una prospettiva profondamente lacaniana, l'immagine del giovane imberbe «con la funzione separatrice del linguaggio, come figura dell'unificazione immaginaria del soggetto, figura amorosa per eccellenza». Così il rapporto tra Narciso, se stesso e il mondo costituirebbe la prima «configurazione del fantasma», come motore della ricerca amorosa che da Narciso conduce all'«invenzione della realtà» e agli Amanti. R. Galvagno, *Alle origini della parola e dell'immagine*, in C. Levi, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., pp. 11-12.

Vanna Zaccaro, invece, pone in relazione, seguendo alcuni interventi leviani, la figura di Narciso a quella del Barocco, come visione del mondo «alle soglie della modernità» (in V. Zaccaro, *Carlo Levi e Narciso: ritratto come autoritratto*, cit., p. 54). Così il passo di Levi: «Certamente il Seicento, a differenza di tutta l'arte che lo ha preceduto, non ha altra patria che l'Europa; non ha altrove corrispondenti, né equivalenti se non esterni e formali: tutto legato alle profonde rivoluzioni scientifiche, tecniche, politiche e religiose che vi si andavano svolgendo e davano inizio ai tempi moderni, al nuovo, moderno carattere dell'uomo. Ma queste rivoluzioni non comportavano una unità: al contrario, provocavano non soltanto una frattura col passato, ma un processo interno di divisione, di frantumazione, di separazione: proponevano tutti i problemi, isolandoli; scioglievano l'unità classica, spartendola nelle sue componenti, esaltando ciascuna di esse separatamente, sostituendo o coprendo con l'eloquenza, la tecnica, o la psicologia, la perdita unità; introducendo la violenza della passione o il patetico dell'anima individuale, l'intimità o il teatro delle meraviglie, il paesaggio di natura o il realismo popolare: i mille aspetti contraddittori di un mondo prigioniero e nascente, e i suoi sensi, e i suoi peccati. Riforma e controriforma; nascita, col mondo copernicano e galileiano, delle nuove nazioni e delle autonomie borghesi all'ombra della Chiesa, tutto questo è storia d'Europa, dell'Europa sola: ma il suo carattere comune, anziché l'unità, è una progressiva e totale frantumazione, continuata poi in modi diversi e sempre più profondi, fino ad ora [...]. Questo secolo, che si specchia come Narciso nell'acqua del fonte, tutto rivolto all'interno e insieme proiettato nei sensi e nei gesti, tutto chiuso nelle sue solitudini (De mis soledades vengo / A mis soledades voy / Porque para estar con migo / Me bastan mis pensamientos) ha portato, da queste solitudini eroiche e incomunicabili, una nuova

origina dalla impossibilità di una relazione oggettuale con il mondo (fig. 10), gli *Amanti*⁷⁵ (fig. 11), racchiusi in un abbraccio eterno, corrispondono invece alla ricostituzione di un'unità perduta, in cui l'uomo nell'«altro» ritrova la propria interezza⁷⁶. La distanza che intercorre tra le due differenti raffigurazioni risiede, in intima sostanza, nel problema legato alla visività che percorre l'intera produzione leviana. Lo sguardo di Narciso, infatti, rivolto verso lo specchio d'acqua interrompe il circuito visivo veicolando lo sguardo verso la rifrazione del sé. Al contrario le figure degli Amanti, seppur racchiuse su se stesse, completano la funzione dello sguardo che «è innanzitutto relazione»: «[v]edere, essere visto; guardare, essere guardato: giochi di scambi, di reciprocità, di specchi. [...] Lo sguardo è sempre altrove, mai in se stesso»⁷⁷. Esso è quindi quanto permette di penetrare l'insularità del soggetto e di distoglierlo dal circolo narcisistico, creando così uno spazio libero e paritario di comunione tra l'osservatore e l'osservato:

Gli amanti – scrive Magrelli a proposito di Valery –, fronteggiandosi nello sguardo, giungono a stabilire un'assoluta simmetria [...] Ben oltre l'ideale di una complementarietà fra maschile e femminile, questo miracolo della prossimità realizza l'incontro con l'altro nel senso più ampio: «Essere vivente contro essere vivente. Origine contro origine. Due sfere d'azione che interferiscono. E non si tratta più di sessi, bensì della pura differenza degli io»⁷⁸.

La «relazione amorosa», che è alla base della poetica de *I ritratti*, assume una valenza centrale nell'analisi teorica di Levi, in quanto si colloca in contrapposizione a qualsiasi forma di potere che trasformerebbe una relazione oggettuale in un campo di gerarchica e religiosa sottomissione. «[Q]uando l'infinita potenza – scrive difatti Levi – diventa potere, perde la facoltà dell'espressione poetica. Il potere non comporta il Ritratto», dal momento che «[i]l Ritratto è l'opposto del potere».

Negli appunti del 1968, dopo aver menzionato l'ascendenza materna della

dimensione nella pittura: quella del giudizio che è implicito nelle cose e che ne modifica l'essenza stessa e l'immagine». Il brano è tratto dalla recensione alla mostra su *Il Seicento europeo* (Roma, 1957). Ora in C. Levi, *Ancora sul Seicento*, in *Id.*, *Coraggio dei miti*, cit., pp. 328-330.

⁷⁵ Sul tema degli Amanti e il rapporto con Narciso s.v. G. Sacerdoti, *Divagazioni sugli Amanti di Carlo Levi*, in C. Levi, *Opere grafiche*, catalogo della mostra (ottobre 1997-gennaio 1998), Matera, Palazzo Lanfranchi 1997, pp. 23-35.

⁷⁶ Ricostituire la propria interezza attraverso la «relazione amorosa» costituisce il fondamento dell'umanesimo leviano. Così anche P. Vivarelli, *Carlo Levi. Disegni e riflessioni dal carcere*, in C. Levi, *Disegni dal carcere 1934. Materiali per una storia*, cit., pp. 65-66.

⁷⁷ C. Havelange, *De l'œil e du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard 1998, p. 7. Citato da V. Magrelli, *Vedersi vedersi*, cit., p. 121.

⁷⁸ *Ivi*, p. 122.

pittura lucana, Levi giunge alle conseguenze estreme del suo discorso (già implicite, in realtà, nell'affermazione che l'atto d'amore interno alla dimensione del ritratto è il cuore creativo dell'arte), svelando che «tutta la pittura è ritratto», se è vero che «Dante ci dà il ritratto di Dio: del luogo dove si riunisce in uno, in un volume, ciò che per l'universo si squaderna». Per mezzo della citazione di Dante, l'autore estende implicitamente la forma del ritratto, come incontro del se stesso e dell'alterità, a tutte le forme espressive e artistiche dell'uomo, a tal punto che la formula leviana potrebbe venire tradotta come “tutta l'arte è ritratto”, in quanto alla base di qualsiasi gesto artistico il creatore, inteso in senso vichiano, dà vita alla realtà, che è la verità percepita e unicamente percepibile dal soggetto.

Tuttavia la relazione amorosa, sottesa alla teoria del ritratto, non vuole solo essere una astratta teoria artistica, ma vuole travalicare i confini della poetica per divenire, in concreto, un invito etico alla libertà, a quella libertà cui Levi aspira fin dal suo esordio pittorico con il genere dei ritratti. E questo doppio binario, che tiene uniti saldamente l'esistenza e l'arte, è chiaro fin da *Paura della libertà*, in cui Levi scrive:

L'uomo – scrive Levi – non è solo, di fronte al cielo e a se stesso. Dinanzi all'io sta *l'altro* – tutti gli altri, l'umanità. Ogni rapporto umano, prima di essere libero, è sacro e religioso – poiché è possibile soltanto se l'io è l'altro, se si identifica con lui. [...] il contatto con gli altri è possibile soltanto attraverso quello che a tutti è comune, attraverso l'indifferenziato, che col suo permanere fa comprensibili tutte le differenziazioni⁷⁹.

Levi cerca quindi nella vita, come nel suo lavoro, una porta verso la realtà oggettiva delle cose, che aprendosi all'osservatore disvelino l'intimo segreto: il fiore della somiglianza, quella «matrice comune» che è nelle cose e che è la vita che vive, condizione unica e inderogabile affinché si possa parlare di un rapporto amoroso e, quindi, mitopoietico dell'individuo con il mondo.

1.4.2 La pittura ondosa del confino e *Paura della pittura*

Nel 1973, in un testo dedicato alle feste di paese, Levi riconduce miticamente la nascita della sua pittura ai primi segni posti negli spazi bianchi di due volumi

⁷⁹ C. Levi, *Paura della libertà*, cit., p. 135.

ottocenteschi⁸⁰ che durante l'infanzia usava come strumento per apprendere a scrivere e a disegnare: «i loro margini erano pieni del mio primo *scribbling*, dei gomitoli di curve apparentemente insensate secondo il gesto della mano infantile»⁸¹. Gli scarabocchi sarebbero, nella ricostruzione simbolica, un importante antecedente di quella che è la cifra stilista peculiare della sua opera: la «grafia ondosa», che dagli anni Trenta in avanti caratterizza i suoi lavori e raggiunge nel periodo del confino la sua massima esemplarità.

Ragghianti, infatti, in un celebre saggio del 1970, *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, identifica nel periodo del confino lucano l'inizio della maturazione artistica del pittore per mezzo dell'acquisizione di uno stile originale, meno dipendente dai modelli francesi e più autenticamente leviano: «Se van Gogh trovò il “suo” paesaggio in Provenza, Levi trovò il “suo” paesaggio in Lucania»⁸². La Lucania dagli aridi calanchi e dalla brulla vegetazione segna anche nel percepito di Levi un punto di passaggio: – come ricorda nel 1968 sempre all'interno de *I ritratti* – la scoperta oggettiva del paese, «dove ogni cosa valeva per sé, e il pane era pane, la miseria miseria», dopo la lunga gestazione immaginifica della cella, modifica la «grafia ondosa» («che mi pareva fosse la forma prima della mia pittura» e che possedeva una «qualità sensuale e materna») dando vita «al racconto, alla aridità della prosa, al colore della terra». Tuttavia, l'elemento materno che sembra venir meno dinnanzi alla oggettività di quella terra desolata ricompare prepotentemente perché «quel mondo era [...] così profondamente e assolutamente materno, che quella forma prima [...] si faceva inconsapevolmente più forte, più vera, indissolubilmente legata a tutte le cose. Aveva perso cioè certi caratteri troppo espliciti, o simbolici, o mitologici (il gesto, la conchiglia femminile, l'atteggiamento), e, allontanandosi dalla superficie della coscienza, la riempì totalmente»⁸³. Rapportata sul piano tecnico, la sgargiante grafia ondosa, visibile nel ritratto dedicato a Leone Ginzburg, diviene ne *Il prete o L'arciprete di Aliano* del 1936 (Fig. 12) più asciutta, strutturante, unitaria. È sempre Ragghianti a registrare acutamente l'evoluzione del linguaggio pittorico:

⁸⁰ F. De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti* (1853-1858), Napoli, Reprints editoriali 1976.

⁸¹ La citazione è tratta dalla C. Levi, *Prefazione* a Aa. Vv., *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, foto di M. Jodice, testi di R. de Simone, Napoli, Edizioni Scientifiche 1974, p. III.

⁸² C. L. Ragghianti, *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, in: Aa. Vv., *Carlo Levi*, Roma, Carte segrete 1970, p. 58.

⁸³ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 13.

La «visione dominante» si adegua ora ai grandi spazi, ai grandi orizzonti, agli ondulati anfiteatri delle montagne; plana sopra maree e risacche telluriche, respira e spazia in una natura senza tempo, in cui nulla è schermo o artificio o illusione, ma è struttura o scheletro di verità essenziale. Con la preparazione precedente, con l'ampia prova delle risorse avvenuta, l'identificarsi col ritmo vitale di quella natura, di quel cosmo nudo, integro, tutto forza elementare e profonda di sentimento, doveva costituire per il pittore forse la scoperta più definitiva⁸⁴.

Anche Pia Vivarelli, rintracciando nell'esperienza del confino il «punto di arrivo maturo della pittura leviana», sottolinea in riferimento alla tela dedicata all'Arciprete di Aliano «la sicura tensione ad afferrare un nocciolo di verità in sé dell'oggetto esterno»⁸⁵, come se la pittura più propriamente lirico-espressionista degli anni 1931-'33 avesse lasciato il posto a una più chiara ed essenziale narrativizzazione della forma pittorica, manifesta nell'uso di tonalità di colore più chiare, meno sgargianti, e in una composizione più asciutta, che rispecchia i colori e i piani del paesaggio lucano⁸⁶. Così il *Paesaggio con la luna* (ottobre 1935) [Fig. 13], *Dietro Grassano* (dicembre 1935) e *La fossa del Bersagliere* (aprile 1936) [Fig. 14] sono paradigmatici di quanto lo stesso pittore confesserà nel 1954 ad Aldo Garosci:

Nei quadri di prima, il soggetto ero io, un io nel suo farsi e specchiarsi nelle cose [...] e nel suo concludersi di ogni cosa su sé stessa, rispecchiata in ogni altra [...] La Lucania è stata la rottura di questo cerchio magico. Quelle terre, quelle persone [...] avevano una esistenza che rifiutava ogni specchio, ogni magica metamorfosi. Così cominciò il distacco, che è la libertà, la comprensione e l'amore⁸⁷.

Se è vero che la Lucania costituisce la rottura del circolo narcisistico e segna l'apertura del pittore alla realtà oggettiva delle cose, nondimeno è necessario ricordare che l'atto poetico coinvolge, come è deducibile dal testo *I ritratti*, una parte narcisistica, quel se stesso originario e materno, che, presenza necessaria, è inalienabile ai fini della creazione artistica. È lo stesso Levi in riferimento ai ritratti dedicati alla madre, nel 1968, a sottolineare come le due parti costituenti il

⁸⁴ C. L. Raghianti, *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, cit., p. 58.

⁸⁵ P. Vivarelli, *Diario pittorico del confino*, in: *Carlo Levi e la Lucania: dipinti del confino, 1935-1936*. Mesola Castello Estense, 28 ottobre-2 dicembre 1990, Roma, De Luca edizioni d'arte 1990, p. 24.

⁸⁶ «Questa tendenza – precisa sempre la Vivarelli – non è certamente univoca e molti altri dipinti successivi saranno costruiti secondo l'abituale dinamismo di stesura del colore; ma questo affiorare di una pacatezza gestuale insolita per l'artista si accompagna alla parallela ricerca di strutture compositive e di accordi cromatici semplificati fino alla essenzialità». Ivi, p. 27.

⁸⁷ Ivi, p. 28.

ritratto, cioè il se stesso e l'altro, possano in modo diverso prevalere l'una sull'altra:

Talvolta – scrive Levi – prevale il se stesso proprio quando la pittura ha un'apparenza più freddamente obiettiva, o l'Altro quando l'oggetto è sottoposto più esplicitamente alla deformazione fantastica. Come le onde di un mare, i due atteggiamenti si alternano, e rispecchiano, in modi diversi, quell'alternarsi del cuore, e quel ritmo ondosso, che parte da molti centri di energia e di attenzione e si propaga all'infinito, creando le forme reali dove le onde si intersecano e si sovrappongono⁸⁸, ripetendo in forma e colore l'infinita propagazione di ogni punto vitale, le infinite individuazioni, esistenti soltanto negli infiniti rapporti della contemporaneità⁸⁹.

In questa convivenza (talora asimmetrica) tra una forma «lirica» e una «epica e narrativa», Levi perviene implicitamente a dialettizzare il polo materno del se stesso con quello paterno dell'alterità, di cui la «grafia ondososa» è la summa visiva.

Non a caso le spiegazioni retrospettive della sua nascita sono sempre collegate alla sfera mitizzata dell'infanzia. Oltre al testo relativo allo *scribbling* e all'*incipit* del romanzo *L'Orologio*, su cui si tornerà nel terzo capitolo, l'autore tra il 1969/1970, allorché ritorna alla tecnica della pittura ondososa, scrive *Il naufragio del Piloro*⁹⁰, testo inaugurato da un nostalgico ricordo del padre morto nel 1939, mentre Levi è confinato in Francia a La Baule. Nella ricostruzione della morte, egli sottolinea la decisione da parte del padre di morire a causa della promulgazione delle leggi razziali. L'emorragia gastrica che colpisce il piloro

⁸⁸ Levi sta qui riproponendo quanto scritto ne *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, dopo aver visto le opere di Rembrandt all'Ermitage di Leningrado, in riferimento alla stretta connessione tra il bagliore di luce materno e la presenza nella tela di una «quarta dimensione»: «Ma il vero e il maggior esempio di quello che in me chiamavo e simboleggiavo col nome di «Lamento», era il Ritorno del Figliuol Prodigio. Rinacquero in me vecchi pensieri. Avevo un tempo ideato una teoria della pittura dove, ai sistemi della giustapposizione paratattica o a quelli della sintassi prospettica, si sostituisse un modo che non avevo allora saputo definire meglio che quello di un sistema di fuochi e di onde, dove la composizione nascesse da una serie di centri di attenzione da cui partissero e intrecciassero e si frapponessero in cerchi successivi le vibranti onde della pittura; e che solo più tardi chiamai pittura della contemporaneità o del giudizio (quella quarta dimensione, che in Rembrandt è luce, non essendo altro che giudizio). Ecco nel Figliuol Prodigio un esempio chiaro, con i suoi centri apparentemente lontani e slegati, la figura di donna in alto a sinistra in ombra, la donna in semiombra nel centro del quadro, il viso mezzo illuminato dell'uomo in piedi con il bastone nella destra ancora più illuminato e a sinistra il padre e il figlio, nella piena luce dei cenci orientali e sfavillanti: quella schiena del figlio in quegli stracci di fango e d'oro, la pittura larghissima dei piedi e delle pantofole, la figura del giovane inginocchiato dai capelli tignosi: ognuno di questi punti, di questi centri violenti e separati di intensità si irradia tutto attorno nell'ombra variata e avvolgente e si lega a ogni altra parte come le increspature di un mare mosso da venti discordi. È una invenzione unica, un'apertura su un altro modo che raramente è poi stato ritrovato (e potrebbe anche, forse, da un momento all'altro, essere niente, una cosa grassa e unta, di fronte al colore puro e acido di un raggio di sole)». In C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Torino, Einaudi 1956, p. 230.

⁸⁹ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 14.

⁹⁰ C. Levi, *Il naufragio del Piloro*, in Id., *Le tracce della memoria*, cit., pp. 37-41.

duodenale con conseguente decesso porta alla rievocazione di un disegno predittivo, creato dal padre e riprodotto da Levi negli anni '70 [Fig. 15]. Ancora infante, il padre Ercole inscena dinnanzi agli occhi del figlio un tragico naufragio, accompagnato dalla parola «pilororo»:

Mio Padre (la cui aspirazione delusa era stata la pittura – compagno di scuola di Pelizza da Volpedo; emigrato a 16 anni in Scozia, Huddersfield) (solo ora, per la prima volta, e con stranezza, associa alla sua immagine la parola emigrante), era un disegnatore eccellente, e un calligrafo raro. Per intrattenere noi bambini (avrò avuto 4 o 5 anni) eseguiva a penna disegni meravigliosi, racconti che si scrivevano-disegnavano a mano a mano che con la parola erano illustrati. Uno solo è rimasto vivissimo, sempre, nella memoria. Un oceano artico, con balene, iceberg, gabbiani, pesci, foche, e poi onde nascenti, fino alla tempesta; e una nave, prima dolcemente navigante nella calma del mare, con tutte le sue vele gonfie; e poi il vento, il fulmine, l'albero maestro spezzato, le barche di salvataggio inutili, gli uomini vanamente cercanti scampo nel mare terribile, la poppa che si sollevava mentre precipita nell'abisso⁹¹.

Agli occhi del bambino, il Padre⁹² era «un vero Re» che «doveva scrivere una parola incomprensibile (per quanto priapescamente grottesca) della lingua incomprensibile e ripugnante dei Re: PILORO»⁹³. La sublimità della scena viene infranta dunque da una parola estranea al lessico del bambino e posta sul disegno come «anticlimax». La volgarità della scena genera nel figlio un sentimento di rifiuto e di ripudio del Padre, «come si odia nel Padre la propria sempre vergognosa (perché transitoria, fuggevole, temporanea) condizione di figlio»⁹⁴. Dal momento che ogni analisi «non è più vera della sua interpretazione letterale» si può intravedere nel racconto leviano e nel disegno di Ercole, riletto dal Levi adulto, la raffigurazione simbolica e letterale (in quanto profetica) della morte del Padre, rappresentata nel dipinto dalla nave/Piloro che affonda e viene risucchiata dalle acque del mare. «Il piloro – scrive Levi – era l'essere Padre, era la rozzezza falsamente bonaria e gaia di Saturno»⁹⁵. L'associazione Padre, Re, Saturno, Pilota e Piloro è sufficientemente esplicativa di un richiamo psicanalitico, in particolare freudiano, alla necessaria morte del padre per la nascita della libertà figliare.

⁹¹ Ivi, p. 38.

⁹² Si mantiene la lettera maiuscola per fedeltà alla valenza simbolica attribuitagli dall'autore.

⁹³ C. Levi, *Il naufragio del Piloro*, in Id., *Le tracce della memoria*, cit., p. 40.

⁹⁴ Ivi, p. 38.

⁹⁵ Levi, Carlo, *Il naufragio del Piloro*, in: Levi, Carlo, *Le tracce della memoria*, cit., p. 38.

Opposto al ruolo della madre, vicina alla natura, alla sacralità e all'indistinto originario, la cui protezione embrionale verrà persino evocata nel postumo *Quaderno a cancelli*, il ruolo paterno, destinato a tramontare, dà vita, nell'atto della sua morte, alla fine del tempo della legge e all'inizio della libertà. La fluidità dell'arte mantiene il suo statuto di libertà solo se non viene cristallizzata in una forma non più espressiva, ma religiosa. Coincidente con un attimo estatico, l'arte è, in sintesi, pura forma libera, energia vitale che rompe le inferriate delle prigioni e si struttura in un atto di autonoma auto-determinantesi espressione mitopoietica.

Il naufragio della nave disegnata dal padre rappresenta dunque – come ha supposto un po' forzatamente Donato Sperduto⁹⁶ – la nietzschiana morte di dio, o meglio la morte di tutto ciò che limita il gesto artistico in una codificazione preesistente e fortemente inclusiva all'interno di un dato sistema culturale⁹⁷: «Quel disegno – ricorda Levi – 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 mani, forma e figura [...] con quel Naufragio mio Padre mi aveva dato tutto, la Pittura e la libertà»⁹⁸. Le onde, raffigurazione del sacro originario e della maternità, distruggono l'albero maestro della legge divenendo la cifra stilistica più consona al sentire dell'artista.

Che la curva a dispetto della linea retta o segmentata sia profondamente materna, lo suggerisce sempre Levi in un testo dedicato alla pittura contemporanea di Mondrian. Le due grandi innovazioni primo novecentesche sono, infatti, state rappresentate da una parte dalla linea retta e dalla geometria cubica di Picasso e Braque e, in antitesi, prima dalla linea curva di stampo futurista, Balla e Boccioni, e poi dal biomorfismo di Kandinsky che oppone, al modello duro e squadrato dell'angolo, la mollezza e fluidità della cellula⁹⁹.

⁹⁶ D. Sperduto, *Agire o lasciar fluire? Emanuele Severino e Carlo Levi a confronto*, in: «Koinè», Anno XVI, Petite Plaisance, Pistoia Gennaio-giugno 2009. Cfr. anche *Id.*, *Carlo Levi e l'invenzione della verità*, in: «Critica letteraria», XXXII, 125, Loffredo Editore, 2004, pp. 789-796. La tesi centrale dei numerosi saggi di Sperduto dedicati al rapporto Severino-Levi è tesa a dimostrare l'importanza della 'futilità' nell'ultima opera leviana, *Quaderno a cancelli*, in sintonia con alcune posizioni del pensiero del filosofo bresciano. Per una lettura più approfondita della filosofia 'futile', si rimanda al saggio seguente: *Id.*, *Sull'utilità e sulla futilità della filosofia: Emanuele Severino tra Spinoza e Carlo Levi*, in: «Per la filosofia», XXIII, 68, Serra Editore, Milano 2006, pp. 61-76 e a *Id.*, *Maestri futuri? Gabriele d'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Aracne, Roma 2009.

⁹⁷ Non si può non sottolineare il fondo crociano che sopravvive nell'estetica di Levi.

⁹⁸ C. Levi, C. Levi, *Il naufragio del Piloro*, in *Id.*, *Le tracce della memoria*, cit., pp. 38-39.

⁹⁹ Guido Sacerdoti scrive a questo proposito: «Attraverso traiettorie e zigzag allucinati, che mimano lanci di bombe e cannonate, la pittura futurista esalta, tra gli altri miti, la violenza e la

Esemplare è Mondrian che ottiene i suoi risultati più alti quando, nella serie degli *Alberi*, tenta di soffocare la linea curva nel sistema geometrico e rigido del quadrato.

In fondo alle sue teorie, e perciò alla sua pittura, c'è – scrive Levi nel 1957 – una posizione ascetica di rifiuto del mondo fenomenico, considerato per sua natura un male, una approssimazione, un peccato, una servitù. [...] In pittura, gli elementi puri che debbono essere liberati dall'oppressione della forma particolare sono, è noto, la linea e il colore. San Luigi, si racconta, arrossiva alla presenza di sua madre. Il diavolo è abilissimo, maestro di trasformazioni, sta nascosto in tutte le cose, e soltanto il segno della croce ce ne può difendere. È un segno semplice: un angolo retto. Anche in pittura l'angolo retto è la sola forma che il diavolo non può toccare. Molto saggiamente, Mondrian abolì la linea curva, la più materna e diabolica delle linee. Chiusi nelle sacre difese degli angoli retti, i rettangoli di colore splendono di per sé, incontaminati¹⁰⁰.

Gli ammiratori delle tele di Mondrian giungono attraverso le sue opere alla purezza astratta cui non può che seguire il silenzio, «come all'apparizione paradisiaca ineffabile». Tuttavia, dopo una breve citazione dantesca (*Par.* XXXIII, vv. 100-105), in cui Dante tenta di osservare l'insostenibile bellezza dell'Eterno, elemento che anticipa in modo ancora implicito l'idea della visione di Dante come quintessenza della teoria del ritratto, Levi si chiede se si sia giunti finalmente all'«Astrazione assoluta che è insieme l'assoluta Concretezza»¹⁰¹. In realtà, la risposta non può essere che negativa: «Altri ha fatto questo viaggio», non di certo è possibile riscontrarlo nei «quadri “neoplastici” di Mondrian» che non raggiungono né «Dio» né «l'uomo», ma solo il «boogie-woogie di Broadway»¹⁰².

L'ostilità nei confronti della pittura contemporanea da Cézanne in avanti è radicalmente esplicitata nel testo di chiusura del saggio di *Paura della libertà* che viene letto a Radio Firenze dallo stesso autore la sera del 25 ottobre del 1944. «[L]a pittura contemporanea, che ha inizio con la molteplicità cezanniana, che

guerra, che repellono a Levi, se non altro per la tradizione familiare di un socialismo anti-interventista. D'altra parte, l'avventura cubista di Braque e di Picasso, che rappresenta l'estrema esaltazione della linea retta e dell'ordine geometrico, ancorché mettere in crisi il vecchio universo borghese, anticipa, in pittura, secondo Levi, un ordine ferale di diversa natura. Quello, astratto e alienato, dei regimi totalitari di massa. L'ordine rettilineo delle adunate, degli edifici dell'Eur, delle periferie di Sironi, delle piazze vuote di De Chirico». G. Sacerdoti, *I transeunti dei del nostro tempo*, in: Aa. Vv., *Oltre la paura*, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli Editore 2008, p. 47.

¹⁰⁰ C. Levi, *Mondrian*, in *Id.*, *Coraggio dei miti*, cit., p. 327.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

splende di disperata energia con Picasso, e che si spegne, caduta la sua Capitale, con il realizzarsi nei fatti dei suoi vaticinii, è stata lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo, l'oracolo, misterioso nella sua semplice chiarezza, di un pericolo mortale» (PL, 205). Assurto a emblema della modernità, la pittura di Picasso rappresenta il «tentativo gigantesco [...] e gigantesco e impossibile, di uscire dai limiti disumani dell'astrazione, di rompere l'incanto con la violenza, per ritrovare dei limiti umani». Nella sua pittura «tutto è uno», grido chiuso in se stesso, paratassi di forme astratte, simboli di un mondo alienato, in cui il due, il numero della relazione, è soffocato dal sacro «terrore» dell'uomo per l'uomo stesso. «Picasso¹⁰³ – affonda Levi –, e gli altri, hanno creato le immagini della desolazione contemporanea, le immagini della Paura; e, senza timore del loro aspetto, ci hanno dato le forme mutevoli dei transeunti Dei del nostro tempo».

Nonostante la paura prenda il sopravvento sulla pittura contemporanea, Levi, a dimostrazione del fatto che *Paura della libertà* è anche un grido di speranza, chiude l'opera supponendo la nascita di un nuovo pittore che «prepara, nei quadri, l'annuncio della fine della separazione, l'amoroso sorgere di una pittura senza terrore» (PL, 209). Pare congruente con una certa forma di narcisismo quasi messianico, come ha supposto la critica, ritenere che, dopo aver denunciato e messo a nudo i meccanismi oppressivi e religiosi dell'esistenza, Levi proponga la propria pittura come modello paradigmatico di liberazione dagli idoli mostruosi della contemporaneità.

Tuttavia, al culmine della parabola discendente della civiltà occidentale, oltre a proporre se stesso, Levi disegna una figura di artista, la cui fisionomia è definita inequivocabilmente in alcune riflessioni conclusive. L'artista è colui che riesce a far convivere il pensiero con la vita, trasformandosi egli stesso in un'opera d'arte, in cui il suo agire coincide e nell'esistenza e nell'arte con la libertà:

Il senso dell'esistenza come creazione, dell'identità dell'uomo col mondo, di ogni relazione come atto d'amore, fa, di ogni segno, pittura. La libertà crea e suppone le passioni umane: la vita è come un albero turgido di succhi, ricca di una pienezza felice dove soltanto vi è posto, senza contraddizione, anche per il dolore e l'angoscia e la morte. L'individuo è opera d'arte: luogo di tutti i possibili rapporti; non ha dunque limiti se non infiniti (PL, 209).

¹⁰³ Le riflessioni saranno ribadite nel 1970 in C. Levi, *Riflessioni su Paura della pittura*, in *Id., Lo specchio*, cit., pp. 27-30.

– Capitolo 2 –

2 ***Cristo si è fermato a Eboli: la Lucania
paradigma della non-storia***

2.1 L'opera e il ritratto

Pubblicato per la collana *Saggi*¹ di Einaudi alla fine della seconda guerra mondiale, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945)², variamente e ingiustamente ascritto al canone neorealistico³, è nelle parole del poeta e amico Rocco Scotellaro⁴, «il

¹ Solo nel 1975 il *Cristo* viene inserito nella collana *Gli struzzi* di Einaudi.

² Una sintetica *Rassegna della critica* dei primissimi anni all'indomani della pubblicazione dell'opera è stata approntata sempre da Gigliola De Donato. Pertanto senza soffermarsi a lungo e punto per punto sui diversi giudizi critici, se ne riporta una suddivisione schematica e bipartita. Le domande della critica ruotano intorno alla natura dell'opera, ovvero se essa «risponda alla richiesta di una cultura nuova che tagli definitivamente i ponti con le esperienze novecentesche»; o se piuttosto l'opera, proponendo «un tipo di soluzione del problema meridionale di marca conservatrice», nonostante la novità di contenuti, «non sia poi, per molti legami di stile e di atteggiamenti, riconducibile a una matrice decadente (tra D'Annunzio e Lawrence)». Questa dicotomia che rimane meno evidente nelle critiche successive al *Cristo* si fa più marcata con la pubblicazione de *L'orologio*, come verrà messo in luce nel terzo capitolo. Ai giudizi positivi di Montale, Vittore Branca, Enrico Falqui, Pietro Pancrazi, Rosario Assunto e di Giovannino Russo che, pur non risparmiando alcune critiche all'opera, ne esaltano l'originalità e la sostanziale distanza dal decadentismo italiano e europeo, si contrappongono quelli di «ispirazione marxista». Carlo Muscetta, Mario Alicata, Giuseppe Petronio e Carlo Salinari rimarcano, in particolare, il «carattere mistificatorio della scoperta leviana del mondo contadino». «[S]e per un verso – scrive sempre la De Donato – la critica marxista non poteva che utilizzare *grosso modo*, ai fini della battaglia per il rinnovamento della società nazionale, i *contenuti* dell'opera leviana, per l'altro ne rifiutava sia gli atteggiamenti, arretrati ed equivoci, per quel tanto che in essa sopravviveva di residuo decadente, sia per la “proposta” politica, per l'aristocratismo illuminista e l'utopismo radicalizzante che l'avevano suggerita». Vd. G. De Donato, *Rassegna della critica*, in *Ead.*, *Saggio su Carlo Levi*, cit., pp. 219-228. Per i diversi giudizi critici vd.: E. Montale, *Un pittore in esilio*, in «il Mondo», 2 febbraio 1946, ora in *Id.*, *Auto da fè*, Milano, Mondadori 1996, pp. 34-39; V. Branca, *Lucania magica e desolata*, in «La Nazione del Popolo», 21 febbraio 1946; P. Pancrazi, *Dove Cristo non è arrivato*, in «La Lettura», 28 febbraio 1946; R. Assunto, *L'esule in Basilicata*, in «L'Italia libera», 18 agosto 1946; G. Russo, *Lucania: stupore e cose nuove*, in «La Voce», 11 settembre 1946. Vd. poi C. Muscetta, *Carlo Levi in Lucania*, in «La Fiera Letteraria», 14 novembre 1946, e *Id.*, *Leggenda e verità di Carlo Levi*, in *Id.*, *Letteratura militante*, Firenze, Parenti 1953; M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, in «Cronache meridionali», 1954, n. II, pp. 585-603. Poi in: *Id.*, *Antropologia culturale e questione meridionale*, a cura di C. Pasquinelli, Firenze, La Nuova Italia 1977, pp. 175-199; G. Petroni, *Cristo si è fermato a Eboli*, in «La Nuova Europa», 24 febbraio 1946.

³ Ancora valide le parole della De Donato che si contrappongono a una semplice inserzione del romanzo nel canone neorealista: «pur nell'innegabile comunanza di interessi e di problemi, l'esperienza leviana presenta poi dei connotati propri, indicativi della sua specifica qualità di scrittore, troppo spesso genericamente incluso in un'epoca e in un'orientamento letterario, di cui, al contrario, non era disposto ad accettare tutto; ad indulgere, per esempio a certa “maniera” neorealistica: al gusto per la prosa dialettale, o a certa crudezza linguistica, confusa genericamente con il realismo, e polemicamente adoperata in funzioni antiaristocratica, all'uso di procedimenti sintattici, rapidi, secchi, dialogati, mutuato dal linguaggio cinematografico». In G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., pp. 117-118. Così anche in tempi più recenti Maria Corti scrive: «[è] addirittura ovvia l'osservazione che Carlo Levi non fu uno scrittore neorealista». In M. Corti, *Carlo Levi, neorealismo e teoria della letteratura negli anni Ottanta*, in Aa. Vv., *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, a cura di G. De Donato, Manduria, Piero Lacaita 1993, p. 24.

⁴ Per un'analisi del rapporto tra Scotellaro e Levi cfr. G. De Donato, *Carlo Levi e Rocco Scotellaro trent'anni dopo*, in Aa. Vv., *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, cit., pp. 123-154.

più appassionato e crudo memoriale dei nostri paesi»⁵. La narrazione riguarda l'esperienza confinaria di Levi, imposta dal Tribunale di Roma a causa della sua militanza antifascista. Giunto a Grassano il 3 agosto del 1935, l'intellettuale torinese dovrebbe permanere in Lucania per tre anni. Il 18 settembre⁶ del 1935 viene, tuttavia, trasferito nel quasi inaccessibile paese di Aliano, chiamato nel testo, Gagliano, secondo la pronuncia orale dei suoi abitanti. Censurato nel *Cristo*, come la maggior parte degli elementi attinenti alla sua sfera intimo-privata, il movente dello spostamento⁷ della sede confinaria è rintracciabile all'interno di una lettera inviata dal Prefetto di Matera al Ministero degli Interni il 30 agosto dello stesso anno:

la nota Paola Olivetti è giunta in Grassano il mattino del 20 corrente, prendendo alloggio in una camera, internamente comunicante, con quella del cugino Levi Carlo [...] Dalla corrispondenza censurata da questo Ufficio [...] risulta che tra la Olivetti e il Levi Carlo intercorre relazione amorosa. E poiché la Levi Olivetti Paola è sposata a Olivetti Ing. Adriano ritieni inopportuno che possa venire ulteriormente autorizzata a recarsi a Grassano, e ritieni anche opportuno l'allontanamento da Grassano del Levi Carlo, perché in quella popolazione non sembri che col consenso delle autorità i confinati nel luogo di confino possano mantenere relazioni contrarie agli indirizzi del Governo Fascista per la tutela della Famiglia. Inoltre il Comune di Grassano, per essere vicino ad importante scalo ferroviario, è il meno adatto per il soggiorno del Levi Carlo amante della straniera Vitia Gurevitch⁸.

Spostato ad Aliano a causa delle sue condotte sessuali considerate immorali, Levi vi rimane fino al 26 maggio del 1936, quando grazie alla vittoria in Etiopia e alla presa della capitale Addis Abeba il regime offre (il 20 maggio) ai confinati il condono della pena e l'immediata liberazione.

⁵ R. Scotellaro, *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, Roma, Laterza 2000, p. 53.

⁶ Nell'opera del *Cristo* vi è una coincidenza parziale tra la datazione storica e quella fittizia interna al romanzo, a partire dall'indicazione temporale posta nel primo capitolo, secondo cui Levi sarebbe giunto ad Aliano ad agosto, invece che a settembre. Per una rassegna esaustiva delle incongruenze si rimanda a D. Sperduto, *Tra tempo reale e tempo fittizio: «Cristo si è fermato a Eboli»*, in «Otto/Novecento», XXIII, n. 2 (maggio/agosto 1999), pp. 227-232.

⁷ Nell'*incipit* del romanzo l'autore non indulge sui motivi dello spostamento, glissandoli con la perifrasi «per un ordine improvviso» (CSFE, p. 5); un accenno meno velato alla presenza di una donna, seppur incomprensibile senza la lettura della lettera del Prefetto, compare nel capitolo in cui don Carlo ritorna a Grassano. Il narratore a questo proposito ricorda quando Antonino giunse a salutarlo «dopo una visita furtiva» (CSFE, p. 144).

⁸ *Carlo Levi. Documenti dal confino 1935/36*, a cura di A. Manupelli, in «Basilicata», Matera, marzo 1986, p. 11. La citazione è contenuta anche in D. Sperduto, *L'imitazione dell'eterno*, cit., pp. 97-98

La stesura dell'opera non è, tuttavia, immediata ma avviene dopo quasi otto anni dal termine dell'esperienza confinaria tra il dicembre 1943 e il luglio 1944⁹, quando i miti di *Paura della libertà* si concretizzano divenendo «oggetto di una precisa scoperta sul piano storico-reale»¹⁰. Ricercato a causa della sua militanza antifascista, Levi trova riparo, a Firenze, presso la casa di Annamaria Ichino, «anonima impiegata e affittacamere», cui viene dedicata, in segno di riconoscimento per l'ospitalità, l'opera stessa. Centro dell'intelligenza italiana, la casa dell'Ichino è occasione di incontro di importanti personalità antifasciste¹¹ e il luogo dove prende vita il progetto del giornale, afferente al Cln toscano, de «La Nazione del Popolo»¹², di cui Levi diviene condirettore e attivo articolista.

⁹ Falaschi solleva qualche perplessità a riguardo della veridicità delle dichiarazioni di Levi in base alla presenza sul manoscritto di differenti datazioni. Cfr. G. Falaschi, *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 4, n. II, Torino, Einaudi 1996, p. 470. Sulla questione è tornata anche Gigliola De Donato che, in seguito a un attento e approfondito studio sull'autografo, scrive: «Azzardiamo qui un'ipotesi abbastanza credibile, vale a dire che le date "ufficiose" corrispondano alle annate delle agende su cui Levi aveva l'abitudine di annotare quotidianamente, non solo la dimensione, i soggetti e i titoli dei quadri che man mano dipingeva, ma anche occasionalmente quello che andava pensando, come attesta la ricca raccolta di agende che va dai lontani anni Venti fino al '74». In G. De Donato, *Autografo, intertestualità e varianti del Cristo si è fermato a Eboli*, in *Ead., Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, cit., pp. 113-114. In tempi più recenti, anche Vitelli è tornato sulla questione, compendiando le tesi delle Grignani e di Maria Welss che hanno chiuso definitivamente la questione: «Troppi e troppo forti sono gli elementi di diversa natura che depongono per la conferma della cronologia apposta in chiusura ("Firenze, dicembre 1943-luglio 1944") per essere inficiati dalla presenza "accidentale" di date (tre in tutto), che possono trovare in altro modo spiegazione: dal riferimento a eventi importanti che tornano in mente – come vuole Maria Welss – al richiamo di poesie in pari data (sinora disperse) che servirono da guida e ricordo per la stesura, secondo l'ammissione dello stesso Levi. [...] Le Grignani adducono anche una spiegazione strettamente filologica, ipotizzando che si tratti di "un foglio di reimpiego" in quanto appunti sul verso hanno attinenza con *Paura della libertà* e non con il *Cristo*». In F. Vitelli, *Il "proemio" del Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in «Forum Italicum», Spring 2008, p. 70. Vd. anche M. X. Welss, *Carlo Levi e la Lucania: la parola e l'immagine*, e M. A. Grignani e M. C. Grignani, «*Cristo si è fermato a Eboli*»: il lungo silenzio del manoscritto, in C. Levi, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, cit., pp. 160-163 e 167-179.

¹⁰ G. De Donato e S. D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., p. 161.

¹¹ Così Linuccia Saba: «Nelle stanze di questa casa di fronte a Palazzo Pitti passarono tutti gli intellettuali antifascisti che a Firenze vissero minacciati, lottando per la liberazione. I loro nomi erano Eugenio Montale, Carlo Ludovico Ragghianti, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Mario Luzi, Giorgio Settala, Manlio Cancogni, Ottavio Cecchi, Natalia Ginzburg, Willi e Arrigo Cavalieri, l'architetto Detti, Manlio Rossi Doria, Maria Luigia Guaita, Romano Bilenchi, che con Barbieri e Susini stampava "l'Unità" clandestina». Intervista di Berenice (Jolena Baldini) a Linuccia Saba, in «Paese Sera», 24 aprile 1975. Citata anche in G. De Donato e S. D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., pp. 158-159.

¹² Sul periodo di direzione del giornale da parte di Levi cfr. F. Benfante, *Carlo Levi direttore della «Nazione del Popolo» (Firenze, 1944-45)*, in «Mezzosecolo: materiali di ricerca storica», n. 14 (2001/2002), pp. 247-262. Sugli anni fiorentini si rimanda sempre a F. Benfante, «*Risiede sempre a Firenze*». *Quattro anni della vita di Carlo Levi (1941-1945)*, in C. Levi, *Carlo Levi. Gli anni*

Così come *Paura della libertà* nasceva in una condizione di esilio fisico-esistenziale sulle coste atlantiche, mentre la storia europea varcava le porte della tragedia bellica, il *Cristo* si origina durante la prigionia fiorentina imposta dall'occupazione tedesca. Come Levi ricorda nella lettera *L'autore all'editore*, premessa all'edizione del 1963,

[o]gni momento, allora, poteva essere l'ultimo, era in sé l'ultimo e il solo: non v'era posto per ornamenti, esperimenti, letteratura: ma soltanto per la verità reale, nelle cose e al di là delle cose. E per l'amore, sempre troncato e indifeso, ma tale da tenere insieme, lui solo, un mondo che, senza di esso, si sarebbe sciolto e annullato.

La casa era un rifugio: il libro una difesa attiva, che rendeva impossibile la morte. Non l'ho mai più riletto, intero, poi: del tutto obiettivato, mi è rimasto nella mente come un'immagine giovanile di pura energia, indistruttibile delle cose su cui si volge, melanconico e amoroso, il giudizio e lo sguardo (*CSFE*, pp. XVII-XVIII).

Come nelle precedenti esperienze carcerarie, Levi trasforma le tragiche contingenze, qui segnate dall'invasione nazi-fascista di Firenze e dall'inedefessa ricerca degli ebrei, nella possibilità di un riscatto culturale e di un'attività poetico-creativa che avviene per mezzo dell'atto sublimante della scrittura. Questa, infatti, va intesa come uno strumento di «difesa attiva» nei confronti del reale, come un punto di fuga da cui svincolarsi dalla presa del presente. Nel tentativo di preservare l'io, Levi dà così adito a una de-storicizzazione del piano del presente su cui si innesta un meccanismo memoriale che sovrappone a esso il ricordo del passato, come se quest'ultimo, attraverso un atto d'amore, potesse esorcizzare la ferocia del presente, svolgendo una funzione salvifica e di redenzione.

Tuttavia, il *Cristo* non è in alcun modo un'opera improvvisata, poco meditata, sebbene sia stata scritta in pochi mesi e con pochi apporti correttivi, come dimostra la collazione dell'autografo con il testo a stampa. In essa si assommano esperienze multiformi e diversi tentativi di approccio al reale. È lo stesso Levi a indicarne il percorso, sempre all'interno della menzionata lettera *L'autore all'editore*: «*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

fiorentini 1941-1945, catalogo della mostra di Firenze (luglio-agosto 2003), a cura di P. Brunello e P. Vivarelli, Roma, Donzelli 2003, pp. 11-103.

apertamente racconto, quando una nuova analoga esperienza, come per un processo di cristallizzazione amorosa¹³, lo rese possibile» (CSFE, p. XIX). Nel corso di questo lungo processo di sedimentazione, le numerose esperienze biografiche continuano, rimandandosi tra loro, a specchiarsi e ad accrescersi rispetto a quel primitivo e mitologizzato incontro. Come il confino in Lucania rappresentava il luogo in cui il pregresso sentimento leviano di non appartenenza o di rifiuto della storia ufficiale coincideva simpateticamente con il senso di esclusione dalla medesima da parte del popolo lucano, così la prigionia coatta del 1943 attiva l'esigenza di una fuga memoriale dal presente, risintonizzando circolarmente l'autore sulle frequenze di quanto vissuto nel 1935¹⁴: la guerra, l'invasione e il nascente fronte resistenziale si impastano nel tessuto narrativo con il ricordo del confino in Lucania conferendo alla narrazione, che ne sgorga, un inconfondibile sapore di vita che si dibatte con la morte. La memoria ha agito, quindi, sulla costruzione narrativa dell'opera, «operando – come scrive Massimiliano Mila – quella scelta non intenzionale che è piuttosto una decantazione spontanea e da cui dipende la dote suprema d'ogni narrazione: la naturalezza»¹⁵. Si spiega pertanto come la rappresentazione dell'esperienza confinaria, decantata lungo otto anni e maggiormente idealizzata dalle intemperie del presente, non sia descritta in modo traumatico, come accade a Pavese¹⁶, ma positivamente rivalutata e integrata in un sistema teorico di più ampio respiro che, dopo aver assunto una forma provvisoria nella pittura e nella poesia del confino, uniche testimoni di una sua immediata rappresentazione e avantesto poetico-pittorico dell'opera in oggetto, trova poi una sua concreta e teorica esplicitazione

¹³ L'importanza del processo di «cristallizzazione amorosa» trova una sua semplice, ma efficace definizione nell'*incipit* di un editoriale, firmato da Levi e intitolato *Cristallizzazione artificiale*: «L'amore, secondo Stendhal, è un processo di "cristallizzazione". Alla coscienza confusa, al sentimento vago, una immagine si fissa, e il mondo intero si determina in quella, isolata e unica». In «L'Italia libera», 6 ottobre 1945, s. 3, n. 239.

¹⁴ Giulio Ferroni a questo proposito sottolinea la coincidenza tra «tempo della storia e tempo del discorso», «entrambi tempi di prigione, tempi in cui l'io è per motivi diversi chiuso in una piccolissima porzione di mondo». In G. Ferroni, *Il "Cristo" libro di frontiera*, in Aa. Vv., *Carlo Levi. Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, cit., p. 19.

¹⁵ M. Mila, *Esplorare l'Italia*, in *Id.*, *Scritti civili*, Torino, Einaudi 1995, p. 15.

¹⁶ Sul confino di Pavese a Brancaleone Calabro e il mare come quarta parete di una prigione cfr. C. Pavese, *La prigione*, Torino, Einaudi 1990 e D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, cit., p. 97.

in *Paura della libertà* e si trasforma, dapprima, in racconto orale¹⁷, e da ultimo nell'opera che ancora oggi viene letta.

Tuttavia, traspare nelle pagine del *Cristo* un certo disorientamento nell'animo del protagonista allorché giunge nelle lande lucane: «Chi era – si chiede l'autore nel 1963 – dunque quell'io, che si aggirava, guardando per la prima volta le cose che sono altrove, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell'albero, tra quelle argille deserte, nella immobilità secolare del mondo contadino, sotto l'occhio fisso della capra?». Come un «giovane ignoto e ancora da farsi», liberato dall'isolamento introspettivo ed esasperante della prigionia romana, egli deve ora confrontarsi con la realtà oggettiva del mondo, trovandosi «nell'altrove, nell'altro da sé», per poter scoprire «se stesso, fuori dello specchio dell'acque di Narciso».

Certo, l'esperienza intera che quel giovane (che forse ero io) andava facendo, gli rivelava nella realtà non soltanto un paese ignoto, ignoti linguaggi, lavori, fatiche, dolori, miserie e costumi, non soltanto animali e magia, e problemi antichi non risolti, e una potenza contro il potere, ma l'alterità presente, la infinita contemporaneità, l'esistenza come coesistenza, l'individuo come luogo di tutti i rapporti, e un mondo immobile di chiuse possibilità infinite, la nera adolescenza dei secoli pronti ad uscire e muoversi, farfalle dal bozzolo; e l'eternità individuale di questa vicenda, la Lucania che è in ciascuno di noi, forza vitale pronta a diventare forma, vita, istituzioni, in lotta con le istituzioni paterne e padrone, e, nella loro pretesa di realtà esclusiva, passate e morte (*CSFE*, p. XVIII).

Il *Cristo*, «*Bildung* retroversa»¹⁸ nel mondo ipostorico della Lucania, come sostiene Giuseppe Bonifacino, svela il volto liberatorio di due adolescenze distinte che maturano con pari energia¹⁹: quella dell'esiliato, da una parte, che, dopo essersi specchiato nell'abisso dell'indistinzione e nel mondo degli «uomini nuovi», giunge (per contrasto) a una nuova definizione della propria identità; e quella dei lucani che, secondo l'autore del *Cristo*, in seguito a secoli di vessazioni e soprusi, si affacciavano allora per la prima volta alla Storia: «Così – scrive Levi,

¹⁷ È nota la frequenza con cui Levi intratteneva gli amici, raccontando gli episodi principali del *Cristo*, poi realmente confluiti in seguito nell'opera. Cfr. C. Muscetta, *Leggenda e verità di Carlo Levi*, in *Id.*, *Letteratura militante*, Napoli, Liguori 2007, p. 82.

¹⁸ G. Bonifacino, *scrittura come utopia*. In *marginie al Cristo di Levi*, in «Quaderni di didattica della scrittura», 1/2013, gennaio-giugno, p. 29.

¹⁹ Così commenta la De Donato: «La stessa giovinezza, tesa in un impulso di straordinaria energia, tutta lume e intelligenza, che egli vede riflettere nell'immagine del suo amico e maestro Piero Gobetti, vero antesignano di quel processo di formazione». In G. De Donato, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, cit., p. 9.

parlando di se stesso – egli si trovò a essere adolescente con un mondo adolescente e ineffabile, e giovane con un mondo giovanile di drammatica e pericolante liberazione, e adulto col farsi adulto di quel mondo, in tutti gli esseri fraterni di tutte le Lucanie di ogni angolo della terra» (*CSFE*, p. XIX). L'identificazione del percorso esperienziale del soggetto esperiente e dell'oggetto esperito²⁰, accomunati dal medesimo rifiuto per la storia ufficiale, impone almeno due ordini di riflessioni tra loro strettamente connessi²¹.

Innanzitutto, l'incontro con la Lucania costringe il confinato alla rottura del circolo narcisistico «come un Narciso cioè – specifica la Galvagno – che si è dovuto confrontare con lo spazio malinconico e desertico dell'al di là della superficie risplendente dello specchio»²². In termini psicanalitici, dunque, la fuoriuscita del soggetto dalla fase di auto-contemplazione, rivolta a una primaria costruzione dell'identità, dà adito a un investimento oggettuale che, in Levi, si concretizza in una dinamica relazionale in cui il «se stesso», teorizzato ne *I ritratti*, dopo essere venuto in contatto con l'oggettività arida delle terre lucane, riconosce in esse un fattore di profonda comunanza. Riconosce cioè in quelle terre desolate e umiliate dal dolore l'infanzia del mondo, chiuso in una dimensione archetipica su cui predomina una materna vitalità primigenia, che, così come ha

²⁰ Lo stesso incontro, letto in particolare in una prospettiva antropologica, è stato intravisto da Maria Antonietta Grignani all'interno delle poesie del confino: «Le poesie di Levi danno ragione al contributo controcorrente di Giovanni Nencioni per una (futura) antropologia poetica, più attenta a ciò che unisce l'io all'*integrum civitatis* che non a quello che lo tiene in disparte». Introduzione a C. Levi, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. IX. Cfr. anche G. Nencioni, *Antropologia poetica*, in *Id.*, *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi 1983, pp. 161-175.

²¹ Si sposa qui la tesi della De Donato che fa coincidere, in merito al rifiuto per la storia ufficiale, la dimensione dell'interiorità dell'artista (il «dentro») con il mondo lucano (il «fuori»). Al contrario Franco Vitelli contesta questo giudizio critico, sostenendo che «la civiltà contadina è il polo mancante alla vitale dialettica dello sviluppo storico da recuperare a pieno titolo senza contemplazioni decadenti e fissata una volta per tutte in una sua stagione chiusa e ferma». Per quanto si è concordi nel rifiuto della tesi decadente delineata da Falaschi, si è altresì convinti che l'idea di una civiltà contadina come polo dialettico da recuperare al fine di rivitalizzare la civiltà occidentale non possa essere ricondotta a *Paura della libertà*, ma debba essere letta diacronicamente come uno sviluppo successivo, databile intorno alla fine degli anni Quaranta. Quindi la tesi di Vitelli può essere accettata solo se considerata come passaggio successivo rispetto all'iniziale coincidenza tra Levi e i lucani in merito a un netto rifiuto della Storia. Su questa posizione si colloca anche Giovanni Battista Bronzini che scrive: «Da questo momento (siamo nel 1950) il mondo contadino sembra perdere la sua specificità di luogo e di tempo per assumere un valore universale di elemento organico alla nostra civiltà». In G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, cit., p. 38. Cfr. F. Vitelli, *Per un'introduzione al Cristo si è fermato a Eboli*, in «La nuova ricerca», Anno XII/12, 2003, p. 293.

²² R. Galvagno, Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà, cit., p. 41.

dato vita a quel mondo, è la fonte battesimale del se stesso che Levi ha identificato nel «bagliore» materno. Solo grazie a questa «somiglianza» e all'«amore della propria somiglianza» (CSFE, XIX) – come scrive Levi adottando le parole di Scotellaro²³ – è permessa la catabasi nell'alterità lucana che non consiste nella «fuga nell'oggettività», bensì nell'instaurarsi di un rapporto amoroso fatto di fusione e di distacco tra il soggetto percipiente e la realtà percepita. Proprio in virtù delle considerazioni teoriche che Levi compie negli anni precedenti alla stesura del romanzo, può essere compreso il carattere relazionale del *Cristo*. Infatti, il protagonista/narratore non è un individuo chiuso, alieno alle passioni e indifferente agli eventi, così come agli abitanti di Gagliano, bensì è il «luogo di tutti i rapporti» (CSFE, p. 223), è il luogo spaziale e temporale in cui il se stesso incontra l'altro. Solo in virtù di questa apertura, il personaggio di Levi può essere inteso come un personaggio costruito in antitesi all'uomo senza passioni, delineato nelle pagine di *Paura della libertà*.

La somiglianza, ottenuta dal reciproco specchiarsi delle due istanze, è così fonte di un punto di vista privilegiato nei confronti di quell'alterità a tal punto che Levi, trasformando il vissuto in un'opera narrativa fruibile dal pubblico italiano che ignorava la realtà lucana, assurge al ruolo di messaggero che media tra due mondi distinti. Pur non ponendo il proprio punto di vista nella cultura dei suoi lettori, Levi tenta, al pari dell'etnografo che Vincent Crapanzano accosta all'immagine del dio Ermes, di «dare un senso all'estraneità» e di «rendere convincente il suo messaggio»:

L'etnografo è un po' come Ermes: un messaggero che [...] [r]appresenta le lingue, le culture, le società nella loro opacità, estraneità, insensatezza; poi, come il mago, l'ermeneuta, o come Ermes stesso, chiarisce l'oscuro, rende l'estraneo familiare, dà un significato all'insignificante. Decodifica un messaggio; lo interpreta²⁴.

Il tentativo di familiarizzare l'estraneo, prima che per i lettori per se stesso, passa attraverso l'uso delle proprie abilità: la medicina e la pittura consentono all'autore di agire nella realtà e di manipolare l'estraneo per trovare un punto di comunione

²³ La citazione si trova in R. Scotellaro, *L'uva puttanello. Contadini del Sud*, cit., p. 25.

²⁴ V. Crapanzano, Il dilemma di Ermes: l'occultamento della sovversione nella descrizione etnografica, in Aa. Vv., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, a cura di J. Clifford e G. E. Marcuse, tr. di A. Aureli, Roma, Meltemi 1997, pp. 81-83.

tra i due mondi. Il critico Giulio Ferroni sottolinea, a questo proposito, che l'iniziale «estraneità profonda, simile all'orrore»²⁵, dinnanzi all'aridità della Lucania si trasforma, infine, in una solida identificazione, permessa dal fondo materno che in essa vi riscopre l'autore. Proprio in virtù dell'ambivalenza della natura come madre «amorevole» e madre «terrificante»²⁶, Levi scorge il lato umano degli abitanti lucani che, pur fortemente soggiogati dalla forza distruttiva della natura (le case franano, la terra è arida e non produce cibo a sufficienza e le malattie imperversano), ricorrono a essa come a una potente e sacra salvatrice (si pensi solo alla magia e alla religione). Levi riscopre così in Lucania un'attenzione rivolta al mondo dell'occulto e del sacro, che nelle pagine di *Paura della libertà* verrà ritenuta necessaria per l'intera civiltà umana, se si vorrà – come teorizzeranno gli esponenti di spicco del collegio francese di sociologia – rivitalizzare il presente e sconfiggere i fascismi. È chiaro, tuttavia, come l'interesse di Levi nei confronti della maternità della terra lucana non sia scevro da forme di idealizzazione. La visione del narratore in prima persona (*alter-ego* dello stesso autore), pur cogliendo l'oggettività di quel mondo, carica infatti il tessuto narrativo di una strabiliante forza psichica, vitale e rivoluzionaria, tale da trasformare un piccolo e povero paese remoto della Lucania in un luogo di rifondazione della Storia.

La Lucania assurge, fin dalle parole introduttive dell'autore, a paradigma universale di quell'elemento sorgivo e originario, sempre presente (ma raramente manifesto) nell'animo dell'uomo, che permette di scardinare – come si evince sin da *Paura della libertà* - «le istituzioni paterne e padrone [...] passate e morte». Non solo luogo reale dunque, ma precisa predisposizione dell'animo, che si contraddistingue per la sua energia materna e primordiale. Essa, come specifica l'autore nella conferenza del 1950, intitolata *Il contadino e l'orologio*, «è dentro di noi»²⁷, dentro a ciascuno di noi, è un elemento della nostra stessa vita, della

²⁵ G. Ferroni, Il "Cristo" libro di frontiera, in Aa. Vv., Carlo Levi. Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli", cit., p. 22.

²⁶ C. G. Jung, *L'archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri 1990, p. 83.

²⁷ Come ha sottolineato Franco Vitelli, Levi riconduce la frase «La Lucania è dentro di noi», che esemplifica molto efficacemente la sua posizione teorica, al professore Friedrik Friedmann che dopo aver letto il romanzo avrebbe scritto un saggio così intitolato. In realtà il saggio in questione non è mai stato scritto; probabilmente la consonanza del pensiero del filosofo statunitense con quello di Levi ha prodotto il seguente cortocircuito memoriale: «Un filosofo americano, nel '46 o

nostra persona, un elemento fondamentale non eliminabile, costituito fin dal principio, un elemento senza il quale non esisteremmo»²⁸. Si chiarisce così quanto sia ancora valido ciò che a suo tempo affermava la De Donato: ovvero che «la rappresentazione della realtà lucana, non perdendo alcunché del suo valore documentario, risulta insieme proiezione di una precisa condizione spirituale dell'autore»²⁹ che investe la struttura socio-politica della civiltà contadina, quasi sempre fedelmente rappresentata, inserendola tuttavia all'interno di un progetto intellettuale coerente (nato con *Paura della libertà*) che, per sintonia, o per «amore della somiglianza», intravedeva in quella terra la possibilità di un riscatto reciproco³⁰.

All'insegna dell'identificazione, può poi essere spiegata la coesione del tessuto narrativo in cui correttamente è stato identificato un doppio registro: quello artistico-narrativo e quello sociologico-politico³¹. Come un ritratto, il *Cristo* contempla i panneggi delle strutture arcaiche e sociali della civiltà lucana, suggerisce interventi atti al miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie e traspone sulla tela, attraverso una galleria di personaggi, la magica ritualità del luogo; tuttavia il carattere memoriale, talvolta cronachistico, di questi dettagli viene inglobato da una visione aerea, da una «visione dominante» (così l'ha definita Ragghianti³² in relazione ai suoi quadri), che uniforma prospettive divergenti in un'unica e ampia campitura d'insieme. È questo quanto molto acutamente intravede anche Jean-Paul Sartre nel capolavoro leviano:

Carlo Levi – qui è il centro della sua arte – non dipinge un quadro d'insieme di codesta società per poi, subito dopo, inserirvisi; non procede verso l'universale astratto. Dai suoi inizi ci ha posto, sempre, contemporaneamente su due piani: quello della Storia e quello delle sue storie,

²⁷47, il Freedman [sic], professore in una piccola università, credo nel Minnesota, avendo letto il mio *Cristo* si è fermato a Eboli, scrisse un piccolo libro, un piccolo saggio filosofico, intitolato *Lucania is within us* (La Lucania è dentro di noi)». C. Levi, *Il lamento funebre di Albino Pierro*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 265.

²⁸ C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 18.

²⁹ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 87.

³⁰ In questa precisa intenzione, individuale e collettivo si fondono e diventano l'uno lo specchio dell'altro. Levi matura con l'esperienza nel mondo dei contadini lucani, così come questi grazie a lui prendono consapevolezza di sé.

³¹ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 78.

³² C. L. Ragghianti, *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Carlo Levi. Testi di Domenico Javarone [et al.]*; e un saggio di Carlo Levi, cit., p. 29. Il testo viene pubblicato per la prima volta nel volume di «Galleria» (nn.3-6) del 1967 dedicato interamente a Carlo Levi.

specchiantisi l'uno nell'altro [...] Io credo che, attualmente, non possiamo tentare nient'altro che collocare i nostri lettori in questa doppia prospettiva: di una che si singularizza, avida di gustare il sapore di tutte le altre vite, e di una universalità strutturata del *vissuto* che si totalizza soltanto nelle vite particolari. [...] In Levi tutto si accorda, tutto si tiene. Medico dapprima, poi scrittore e artista per una sola identica ragione: l'immenso rispetto per la vita. E questo stesso rispetto è all'origine del suo impegno politico, così come alla sorgente della sua arte³³. (CSFE, pp. XIV-XV)

L'operazione leviana risiede dunque secondo Sartre non nella distinzione tra una data società e l'io narrante, che *ex abrupto* vi si inserisce, ma nel tentativo di riscoprire, osservando le vite degli altri, un orizzonte di concreta universalità, pur nel rispetto delle differenze. Questa forma di 'universalizzazione del singolare' e di 'singularizzazione dell'universale' è la vena più autentica della narrativa di Levi che in sintonia con le teorizzazioni contenute ne *I ritratti* cerca di fondere la singolarità del soggetto esperiente con l'alterità del mondo esperito, ottenendo così una viva e magmatica rappresentazione in cui il confine tra verità storica, sociale e finzione letteraria sfuma in una forma di ibridismo letterario che si riverbera innanzitutto sulla struttura dell'opera.

A metà tra «romanzo-documento», «libro-inchiesta», «diario intimo e intellettuale»³⁴, libro di viaggio, dal tono talora favolistico, il *Cristo* si pone dunque come una struttura aperta, difficile da etichettare, che sfugge a una precisa nomenclatura di genere proprio per la commistione di elementi strutturali che richiamano un vasto repertorio della tradizione letteraria europea. All'indomani della sua pubblicazione, Montale definisce il *Cristo* come un «diario, anzi il resoconto lento e veramente stagionale di una *saison en enfer*»³⁵, mentre Bassani accentua l'avversativa montaliana nella nota stroncatura al romanzo, datata 1950, scrivendo: «non sai se ti trovi dinnanzi a dei *Mémoires*, a un romanzo, a una monografia politica». Neppure Falaschi, volendo ascrivere il genere al libro di viaggio, coglie nel segno allorché pone alcuni distinguo che di fatto annullano la definizione stessa di libro di viaggio³⁶. È Maria Corti, insieme a Gigliola De

³³ J.-P. Sartre, *L'universale singolare*, in «Galleria», a cura di A. Marcovecchio, nn. 3-6, 1967, pp. 259-260.

³⁴ G. Falaschi, *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, cit., p. 471.

³⁵ E. Montale, *Auto da fè*, cit., pp. 34.

³⁶ Dopo aver asserito che l'ascrizione del *Cristo* al genere letterario dei libri di viaggio può essere tale «ammettendo che esso ne costituisca una variante dotata di alcuni robusti caratteri peculiari»,

Donato³⁷, a fornire una delle più solide posizioni teoriche in cui, recuperando la nota affermazione di Sereni³⁸ inerente al battere di due orologi distinti nel romanzo de *L'orologio*, sostiene:

la narrazione plurifocale, l'attento censimento degli eventi gioca a favore del genere romanzo; ma la mancanza di polifonia linguistica, di quella pluridiscorsività che Bachtin considerava fondamentale nel romanzo gioca per la memorialistica. [...] dirò che la presenza dell'autore dentro al testo è quello che impedisce di attribuire un genere letterario a questo testo. Perché quando lui c'è siamo nell'ambito memorialistico, e quando lui non c'è siamo in un ambito narrativo³⁹.

Pertanto, pur nella parzialità dei giudizi riportati, che corrispondono a un'esigua parte della corposa bibliografia leviana, ma che rappresentano tuttavia un sufficiente campione dell'impossibilità di attribuire l'assoluta prevalenza di un genere sull'altro, pare più prudente aggiungere solo che la natura del *Cristo* può essere maggiormente compresa, se la si considera come «scrittura-in-immagine»⁴⁰, come un ampio ritratto pittorico in cui l'oggetto della raffigurazione (la realtà lucana) entra in rapporto dialettico con il filtro dell'occhio del pittore. A questo concorrono il riferimento costante ai colori della terra lucana (in particolare, il nero degli occhi e il biancore dei calanchi), la presenza delle figure retoriche dell'ipotiposi e dell'*ekphrasis*⁴¹, la prevalenza della spazialità sulla temporalità. «Dans le *Cristo*, - scrive Michel Arouimi – cette émergence du visuel dans le texte de ce récit dont l'axe est fortement marqué, autorise à voir le récit tout entier comme un "texte-object", digne de la poésie "visuelle" ou

scrive: «Prima di tutto Levi in questo libro non viaggia, propriamente parlando, ma anzi racconta di un'esperienza fuori del tempo e dello spazio consueti; inoltre, nel suo carattere di denuncia, il libro ha un andamento anche saggistico; come documento dell'acquisizione di autocoscienza da parte del suo autore è un'autobiografia storica; mentre, in quanto scoperta di un mondo altro da quello civile, risente fortemente della letteratura decadente (libro di viaggi, romanzo, epistolario, ecc., centrati su un mondo alternativo)». In G. Falaschi, *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, cit., p. 472.

³⁷ Cfr. G. De Donato, *Il Cristo si è fermato a Eboli e la narrativa del dopoguerra*, in Ead., *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, cit., p. 69.

³⁸ V. Sereni, *Tempo vero e tempo matematico*, in «Milano Sera», 1-2 luglio 1950.

³⁹ M. Corti, *Carlo Levi, neorealismo e teoria della letteratura negli anni Ottanta*, in Aa. Vv., *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, cit., p. 34 e 39.

⁴⁰ G. Bonifacino, *scrittura come utopia. In margine al Cristo di Levi*, cit., p. 29.

⁴¹ «Levi's painterly vocation manifest itself in his writing through a visual use of language characterized by an impulse toward ekphrasis, both in its strict sense of verbal representation of a work of art and as a broader principle that emphasizes vision and spatiality over temporality». In G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics. The Painter as Writer*, cit., p. XVI.

“spacialiste”»⁴². Non solo dunque il *Cristo* è attraversato da una forte propensione al visivo, ma come rivela una felice intuizione del critico Marco Antonio Bazzocchi esso incarna anche «l'allegoria del processo della creazione artistica»⁴³, o più nello specifico l'allegoria della creazione di un ritratto, così come lo stesso Levi aveva teorizzato nel breve saggio carcerario de *I ritratti*. Questo conferisce all'opera un aspetto fortemente metanarrativo e spiega come l'identificazione dell'autore con la Lucania sia funzionale all'esistenza stessa del romanzo. Senza l'identificazione, infatti, i contadini non potrebbero riconoscersi nelle immagini che prendono vita nelle tele di Levi, così come quest'ultimo non potrebbe osservarsi nello specchio dell'alterità per definire i propri confini identitari. Il libro del *Cristo* ha, dunque, la valenza di uno specchio: serve a Levi per riconoscersi, ma al contempo viene utilizzato come strumento che permetta al popolo lucano di guardarsi per la prima volta, al punto da essere indotto a una prima, seppur sommaria, forma di auto-coscienza.

⁴² M. Arouimi, *Magies de Levi. L'expérience picturale et littéraire de Carlo Levi confrontée aux leçon de Rimbaud, Melville, Tolstoï, Jean de Patmos et Xue Xiake*, Fasano, Schena editore 2006, p. 51.

⁴³ M. A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori 2012, p. 14.

2.2 Proemio: la Lucania e l'Occidente

Il romanzo è suddiviso in ventiquattro¹ capitoli non numerati, introdotti da un breve scritto, la cui natura ha spinto la critica a considerarlo, in termini genetici, come una «“prefazione integrata”² che ha il suo modello principe nei poemi epici e prende più propriamente il nome di proemio»³. Dei poemi, il testo possiede un linguaggio retoricamente sostenuto e tragico scandito dal battere anaforico della parola Cristo che accompagna il lettore in una terra ignota⁴ in cui Cristo, paradossalmente, non è mai approdato. Il proemio rappresenta così un luogo liminare oltre al quale si dischiude un mondo, dipinto come l'umano e umiliato inferno dantesco, in cui la figura del narratore⁵, paragonabile a quella di un novello Dante⁶, ricerca le tracce dell'origine della storia e soprattutto della propria storia.

Dopo aver ribadito l'esclusione della Lucania dalla «Storia e [d]allo Stato», «immobile civiltà» serrata «nella presenza della morte», l'autore chiarisce che,

¹ Michel Arouimi segnala che nel manoscritto come nella traduzione francese curata da Jeanne Modigliani i capitoli sono ventiquattro (ventitré più il proemio), dal momento che il dodicesimo capitolo «che gioca un ruolo strategico nell'equilibrio e nell'economia poetica del racconto» non viene diviso in due parti. «Questa ambiguità – continua il critico – richiama quella della composizione del primo *Faust*, alla quale Levi pensa paragonando un personaggio al famoso cane di Goethe: il quadro raddoppiato dello “Studio” genera incertezza nel conteggio dei quadri, tra ventiquattro e venticinque...». Suggestiva più che criticamente fondata la tesi che da questa constatazione filologica discende: i ventiquattro capitoli sarebbero raggruppati in tre gruppi («l'arrivo della sorella, il viaggio a Grassano e il ritorno a Gagliano») di otto capitoli ciascuno. «la chiave di questa armonia di costruzione sembra affidata enigmaticamente al capitolo introduttivo. La presenza di otto menzioni del nome di Cristo appare come la cifra stessa di questa costruzione letteraria, che d'altra parte si conforma, con le sue tre parti, al simbolo della croce». In M. Arouimi, *Il rosario di Levi*, in Aa. Vv., *Carlo Levi. Il tempo e la durata in “Cristo si è fermato a Eboli”*, cit., p. 220. Cfr. anche *Id.*, *Les harmonies de la peur*, in «Strumenti-Critici», IX, 3, settembre 1994, pp. 363-386.

² Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, p. 24.

³ F. Vitelli, Il “proemio” del Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi, in «Forum Italicum», Spring 2008, p. 69.

⁴ Il tema del viaggio in una terra straniera avvolta dalla magia ha come modello il *Ramo d'oro* di Frazer il cui viaggio antropologico si avvia a partire dal santuario di Nemi. Cfr. G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, cit., pp. 11-12. Nonostante Levi sia più legato all'antropologia pre-moderna, Pietro Clemente ha mostrato alcuni punti di contatto del *Cristo* con la prima monografia di terreno *Argonauti del Pacifico Occidentale* di Bronislaw Malinowski (1922). P. Clemente, *Oltre Eboli: la magia dell'etnografo*, in Aa. Vv., *Il tempo e la durata in “Cristo si è fermato a Eboli”*, cit., pp. 261-264.

⁵ Lo statuto dell'io interno al romanzo si ramifica in una forma duale che ricorda la suddivisione operata da Dante nella *Commedia*: all'io narrante si accompagna l'io vivente.

⁶ G. Lupo, Tra inferno contadino e paradiso americano: Carlo Levi, Dante e la Bibbia, in «Otto/Novecento», n. 1/2004, p. 75.

«tante volte», ha ascoltato dalla bocca dei contadini la «frase proverbiale»: «Noi non siamo cristiani [...] Cristo si è fermato a Eboli» (CSFE, p. 3). Questa suggerisce che i contadini, schiacciati dal peso del «mondo dei cristiani, che sono al di là dell'orizzonte», sono considerati alla stregua delle «bestie da soma» (o dei «fruschi» o dei «frusculicchi») più che come uomini e cioè «cristiani». Tuttavia, nella realtà storica della Lucania il proverbio, che identifica in Eboli il confine immaginario della civiltà occidentale, non esiste, esso è frutto piuttosto di un'alterazione adottata dallo stesso autore⁷ e divenuta poi celebre grazie alla diffusione del romanzo.

La modifica apportata, che enfatizza consapevolmente – scrive Marziano Guglielminetti – la «sostanza “omerica” del libro»⁸, intende così porre in evidenza non solo che il cristianesimo non ha varcato Eboli, ma che letteralmente, insieme a Cristo, non sono arrivati «il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia» (CSFE, p. 3). La Lucania preservando la propria verginità originaria e preistorica è immune dai valori della civiltà occidentale. Infatti, «[n]essuno 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. Nessuno ha toccato questa terra se non come un conquistatore o un nemico o un visitatore incomprensivo» (CSFE, p. 4).

Nessuno, ovvio, eccetto Levi, il cui riferimento alla propria esperienza filtra in negativo dalle parole enfatiche del proemio. Solo lui è andato al di là per raccogliere col «cuore»⁹, scrive Guido Dorso, la testimonianza del mondo contadino e per lenire le storiche, ma anche mitologiche ferite delle conquiste perpetrate in quella terra. Sono le stesse prove filologiche a documentare, infatti,

⁷ Il proverbio, che contiene nozioni geografiche e logiche estranee all'ambiente contadino dell'epoca, sembra essere modellato sulla nota affermazione dei contadini meridionali: «E che non siamo cristiani noi, siamo animali». Cfr. F. Vitelli, *Il "proemio" del Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, cit., p. 74.

⁸ Il riferimento è qui a *Mimesis* di Auerbach attraverso cui l'autore riscontra nell'opera di Levi una linea omerica, in contrapposizione a quella biblica. Cfr. M. Guglielminetti, *L'io che scrive: Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Carlo Levi: le parole sono pietre*, a cura di G. Ioli, Atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato (28-30 aprile 1995), San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura» 1997, p. 81.

⁹ G. Dorso, *Cristo si è fermato a Eboli*, in *Id.*, *L'occasione storica*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi 1955, p. 170.

grazie agli studi della De Donato¹⁰, che l'*incipit* del primo capitoletto («Sono arrivato a Gagliano un pomeriggio di agosto») costituiva nel manoscritto l'*explicit* del proemio. Ciò avrebbe non solo prodotto un effetto comico/straniante sul tono tragico del brano, ma avrebbe altresì accentuato quella dose di narcisismo caratteriale, sempre opportunamente velata ma mai compiutamente tolta¹¹, che rivela una ferma consapevolezza dell'importanza culturale della riscoperta lucana da parte dell'autore e del suo ruolo interno alla comunità locale¹².

Da uomo "occidentale", Levi oltrepassa il limite immaginario di Eboli e penetra in una realtà che, ai suoi occhi¹³, è inviolata dai cinque pilastri antropologici su cui poggia la società occidentale: il tempo vettoriale segnato dal ticchettio degli orologi, lo stato nazionalistico fondato sulla divinizzazione della figura del capo, il progresso come cieco incedere verso il futuro che oblia il passato, il linguaggio caratterizzato da una struttura comunicativa, non più poetica, e infine la logica razziocinante che opposta all'irrazionale estirpa le credenze magico-animistiche di origine pagana.

L'idea di un tempo ciclico, contrario a quello aristotelico-matematico, riveste fin dal proemio una posizione centrale nella struttura narrativa dell'opera. «Le stagioni – annuncia il narratore – scorrono sulla fatica contadina, oggi come tremila anni prima di Cristo» (*CSFE*, p. 4). In un tempo immobile segnato dallo scorrere naturale delle stagioni e cadenzato dal ritmo regolare delle ore di luce e di buio, la Lucania non solo acquisisce l'aspetto di un mondo refrattario al progresso, ma diviene il cronotopo dell'immobilità. La percezione dello scorrere del tempo, infatti, si annulla in un angoscioso ed eterno ripetersi dell'uguale che informa di sé anche la spazialità. Così non solo il tempo e lo spazio risultano

¹⁰ Cfr. G. De Donato, Autografo, intertestualità e varianti del Cristo si è fermato a Eboli, in Ead., *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, cit., pp. 127-128.

¹¹ Ivi, p. 132.

¹² Fabre legge il narcisismo interno al *Cristo* come riscrittura acritica da parte dell'autore del sentire degli abitanti di Aliano: «Levi accede a ciò che pensa essere la verità dal punto di vista indigeno, mentre i suoi interlocutori elaborano su di lui una forma di mito eroico che lo scrittore trascrive, quasi senza commenti, quasi fosse una prova, un'attestazione che è proprio così che pensano e agiscono le persone di Aliano». In D. Fabre, *Passioni e conoscenza nel Cristo si è fermato a Eboli*, in Aa. Vv., *Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, cit., p. 274.

¹³ Bronzini, a questo proposito, pone in rilievo il rischio di allontanamento dalla «specificità storica» a causa del processo di «mitizzazione della civiltà contadina» a tal punto da costituire il modello «di altre Lucanie, come la Sicilia, la Sardegna, la Germania, il Vietnam, luoghi occasionali e referenti simbolici del wandern antropologico di Levi». In G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, cit., p. 17.

immobili, nullificando qualsiasi moto di speranza, schiacciando il passato sul presente e proiettandolo su un futuro pieno di dolore, ma anche le persone stesse e gli animali sono rappresentati come pietrificati nella loro arcaicità¹⁴. Immobili sono le lucertole «sul muro assolato» (CSFE, p. 20), le contadine descritte come un «gregge alla pastura» (CSFE, p. 37), gli occhi neri e rotondi dei falchi (CSFE, p.59), i bambini circondati dalle mosche (CSFE, p. 103), la stessa Gagliano è immobile nella sua «atmosfera borbonica» (CSFE, p. 145).

In questa landa atemporale, il dialetto – rivela il protagonista del *Cristo* – 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 *marufione*; 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 (CSFE, p. 160)

Gli stessi indicatori del tempo, mai precisi ma sempre sospesi in un vago riferimento temporale, concorrono nell'opera a rinforzare l'atemporalità della Lucania. La frattura del tempo matematico impone così l'affermarsi di un tempo primigenio, scrive Bonifacino, «irretito e intangibile nella sua stasi ancestrale, colmo di una buia e pulsante tensione vitale che non può per sé essere svolta, ma solo evocata in figura»¹⁵. Questa forma primigenia, pura potenzialità, convive con il presente storico della Lucania e provoca una sovrapposizione temporale, che è anche spaziale, in cui il passato ancestrale convive con il presente, si confonde in esso, smagliando quella superficie piatta cui dona la vertigine della profondità arcaica. L'idea di una «infinita contemporaneità», che affiora nella citata lettera *L'autore all'editore*, permette di rileggere il *Cristo* sulla base di una concezione

¹⁴ In un recente contributo, il critico Luca Clerici scorge nel romanzo odepórico del *Cristo* due forze contrapposte: una centrifuga, l'altra centripeta. In particolare, quest'ultima mostrerebbe come la Lucania sia continuamente attraversata dal mondo esterno, a tal punto da minarne la sua essenziale immobilità: «Questo mondo chiuso, autoriferito e immobile, in effetti è unito al resto della penisola non solo da una fitta serie di dettagliati collegamenti geografici e movimenti di personaggi, ma anche tramite frequenti allusioni alla storia nazionale e alla cronaca locale». Cfr. L. Clerici, *La vocazione nazionale di Cristo si è fermato a Eboli*, in Aa. Vv., *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, cit., p. 19. La tesi di Clerici, nonostante appaia suggestiva e criticamente fondata, non può essere accolta per quanto segue nelle prossime analisi.

¹⁵ G. Bonifacino, scrittura come utopia. In margine al *Cristo* di Levi, cit., p. 30.

del tempo e dello spazio, pienamente sviluppata a partire da *L'orologio*, che tuttavia l'autore intravede già nel romanzo in oggetto. Infatti, nella rilettura del 1963 Levi accentua il concetto di contemporaneità proprio perché capisce a posteriori che questa idea, per ora intesa come coesistenza di forme opposte (si pensi solo alla compresenza di animalità e individualità), costituisce il *fil rouge* di tutta la sua produzione narrativa:

Per questo, il *Cristo si è fermato a Eboli* mi pare oggi il primo momento di una lunga storia, che è continuata modificandosi, e continua diversa, in me e nelle cose e nei fatti e nei cuori degli uomini, e in tutti i libri che ho scritto, e in quelli che scrivo e scriverò (e che tu pubblicherai), fino a quando sarò capace di vivere la contemporaneità e la coesistenza e l'unità di tutto il reale, e di intendere, fuori della letteratura, il senso di un gesto, di un volto, e della parola, come semplice, poetica libertà. (*CSFE*, p. IV)

Sebbene il termine «contemporaneo» e i suoi derivati compaiano all'interno del *Cristo*, escludendo la lettera iniziale che presenta ben sei occorrenze, solo due volte e nessuna nell'accezione qui sottolineata¹⁶, una prima forma di contemporaneità dei tempi è ravvisabile già nella descrizione del paese di Gagliano come un enorme cimitero di ossa, a causa del quale si produce una stratificazione temporale per cui le «vecchie ossa bianche e calcinate» convivono con quelle più recenti dai «brandelli secchi di carne o di pelle incartapecorita». «Qui, - specifica Levi - dove il tempo non scorre, è ben naturale che le ossa recenti, e meno recenti e antichissime, rimangano, ugualmente presenti, dinnanzi al piede del passeggero» (*CSFE*, p. 35). L'immobilità del tempo perviene così a una stretta connessione con l'immagine della morte, a tal punto che le oscure parole del becchino di Gagliano, «il paese è fatto delle ossa dei morti» (*CSFE*, p. 43), possono essere interpretate, come chiosa il narratore, sia in senso simbolico che letterale.

Che Gagliano sia contraddistinto da un'atmosfera mortuaria, lo si evince fin dal primo capitoletto in cui don Carlo, dopo il trasferimento dalla vicina Grassano, giunge alle pendici dei calanchi su cui si allunga il paese. Al contrario del primo,

¹⁶ «la veste brillante della poesia contemporanea» (*CSFE*, p. 78) e «[è] questa la sola forma statale che possa avviare a soluzione contemporanea i tre aspetti interdipendenti del problema meridionale» (*CSFE*, p. 139).

descritto come una «piccola Gerusalemme¹⁷ immaginaria nella solitudine di un deserto» (CSFE, p. 5), Gagliano «si snodava come un verme attorno ad un'unica strada in forte discesa». Non solo l'onnipresenza della morte è ribadita dal richiamo al verme che in *Paura della libertà* indica la morte nel «fluire nell'indifferenziato», ma è accentuata dall'aggettivazione del colore nero, assai frequente nell'opera, che diviene correlativo oggettivo di una situazione esistenziale¹⁸. Neri sono gli stendardi alle porte «sì che tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte» (CSFE, p. 7), neri gli occhi dei contadini, nere le vesti delle donne e nere le «migliaia di mosche [che] anneravano l'aria e coprivano le pareti». «“Nero” e “chiuso” – scrive Miccinesi – sono gli aggettivi che con il loro costante riapparire nelle pagine del libro attuano per il lettore la trasduzione dell'ambito puramente fisico-estriero a quello di una oscurità della coscienza che è necessaria *chiusura*»¹⁹.

Nella chiusura del mondo lucano, la morte che accompagna fin da subito il razionale confinato torinese dilata lo spazio del visibile e apre il varco a una dimensione ctonia e arcaica pullulante di presenze oltremondane. Difatti, la costanza della morte annulla lo scorrere del tempo in una unità immobile e tramuta il piano del presente in un punto di intersezione tra diverse e comunicanti realtà che contemporaneamente interagiscono tra loro. Si capisce così che la contemporaneità dei tempi non è strutturata secondo un modello vettoriale del tempo, ma in base al concetto di durata inteso «come lo stadio – specifica Falaschi – delle infinite possibilità perché la società non ha ancora iniziato la sua evoluzione nel tempo storico»²⁰. Nel mondo preistorico della Lucania, dunque, dove l'azione individualizzante della coscienza non ha ancora serrato l'individuo nelle squadrate e geometriche forme della mente occidentale, l'esistente è fluido e

¹⁷ Il paragone tra Grassano e Gerusalemme richiama, qui, come ricordano più critici, un contatto diretto con l'iconografia dantesca. «Levi – scrive Giovanna Faleschini Lerner – explicitly reformulates the comparison between Grassano and Jerusalem in the description that opens *Cristo si è fermato a Eboli*, highlighting in this way the visual nature of his narrative inspiration, which finds its referent not directly in Dante's poem but in its iconography. By means of this analogy, Levi implicitly establishes a parallel between his own journey in Lucania and Dante's infernal itinerary» In G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics. The Painter as Writer*, cit., p. 28.

¹⁸ M. Miccinesi, *Come leggere Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, Milano, Murisa 1979, p. 60.

¹⁹ Id., *Invito alla lettura di Carlo Levi*, Mursia, Milano 1973, p. 63.

²⁰ Falaschi, *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, cit., p. 475.

pertanto si può metamorfizzare in diverse nature, divenendo partecipe di una mescolanza che lega gli uomini agli spiriti, alle piante e agli animali attraverso una potente forza magica.

Centrale nell'orizzonte mitico di Levi è l'unione intercorrente tra il contadino lucano e i suoi animali. Oltre a condividere con essi gli stessi spazi vitali, l'uomo non ancora distintosi partecipa della loro natura, vive secondo il ritmo naturale della vita primordiale in continuità con essi. Percependo il tempo in modo differente rispetto all'uomo, gli animali sono – secondo il critico Franco Cassano – incapaci di qualsiasi forma di progresso assurgendo così a monito e rivelazione di tutto ciò «che il nostro procedere teleologico affannato e progressivo ci fa dimenticare»²¹. Essi, dunque, comunicano da uno spazio al quale l'uomo occidentale non ha più accesso, in quanto ha perduto quelle origini ancestrali di comunione panica, tipica invece del contadino lucano. L'attenzione per il mondo degli animali tuttavia non nasconde, nella concezione leviana, il «desiderio di regressione» verso l'informe, bensì assolve al compito «di aiutare l'uomo contemporaneo ad acquistare una cultura più ricca e più ampia, di andare al di là dell'esaltazione delle magnifiche sorti e progressive del progresso tecnologico»²².

Paradigma della distanza dalla civiltà moderna della terra lucana, in cui coesistono differenti modi dell'essere non ancora strutturati in una identità definitiva e univoca, è la concezione degli animali, alcuni dei quali assumono le fattezze di veri e propri totem. La capra che compare a più riprese nell'opera del *Cristo* non è più intesa come «modello del dolore universale» (che Saba le aveva conferito secondo la tradizione ebraica²³), ma come simbolo del mistero e dell'ambiguità. Essa ha le fattezze di una figura demoniaca che incarna in sé non soltanto il diavolo della tradizione cristiana, ma anche il demone (maligno o benigno) delle culture pagane. Essa è il simbolo della mentalità prelogica degli abitanti locali, o meglio della volontà dell'autore di raffigurare un ambiente prelogico e animistico, in cui si crede ancora nella possibilità di sconfinamento

²¹ F. Cassano, *La compresenza dei tempi*, introduzione a C. Levi, *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di G. De Donato, con postfazione e bestiario di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli 2004, p. XV.

²² Ivi, p. XXII.

²³ M. A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, cit., p. 16.

della natura umana verso quella animale e viceversa. «Agli occhi del primitivo – scrive l’antropologo Lévy Bruhl – l’uomo e l’animale (preso nel senso più largo) sono dunque, secondo la felice espressione del Roth, “intimamente permutabili”»²⁴. La capra, a metà, a metà strada tra l’umano e il bestiale, come conferma l’associazione con la figura del Satiro, si mostra dinnanzi al protagonista nel tragitto che congiunge il paese al cimitero, in cui incontrerà la figura mitologica e stregonesca del becchino.

I contadini – commenta l’autore – dicono che la capra è un animale diabolico. Anche gli altri fruschi sono diabolici: ma la capra lo è più di tutti. Questo non vuol dire che sia cattiva, né che abbia nulla a che fare coi diavoli cristiani, anche se talvolta essi scelgano il suo aspetto per mostrarsi. Essa è demoniaca come ogni altro essere vivente, e più di ogni altro essere: poiché, nel suo aspetto animale, sta celata un’altra cosa, che è una potenza. Per il contadino essa è realmente quello che era un tempo il Satiro, un Satiro vero e vivo, magro e affamato, con le corna curve sul capo, e il naso arcuato, e le mammelle o il sesso penzolanti, peloso, un povero Satiro fraterno e selvatico in cerca d’erba spinosa sull’orlo dei precipizi. (*CSFE*, p. 58)

In questa zona di indistinzione (tipica dell’epoca premoderna, commenterebbe il filosofo Giorgio Agamben) in cui non è «possibile assegnare delle identità certe»²⁵ si colloca quella che Levi acutamente ha definito la «doppia natura»²⁶ dei lucani. «Tutto è realmente possibile, quaggiù, dove gli antichi iddii dei pastori, il caprone e l’agnello rituale, ripercorrono, ogni giorno, le note strade, e non vi è alcun limite sicuro a quello che è umano verso il mondo misterioso degli animali e dei mostri. Ci sono a Gagliano molti esseri strani, che partecipano di una doppia natura» (*CSFE*, p. 98). Possedere due nature significa non solo vivere in equilibrio tra una prima e rozza forma di distinzione e il pericolo costante della caduta nell’indistinto originario, ma essere al centro di una molteplicità ambigua di relazioni con la realtà²⁷, in cui la presenza di una dimensione sacrale – marchio

²⁴ L. Lévy Bruhl, *L’anima primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri 1990, p. 62.

²⁵ G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri 2002, p. 31. Il testo di Agamben in relazione alle tematiche proposte viene utilizzato anche dalla Faleschini Lerner che in un contributo originale analizza l’opera di Levi in una chiave di *ecocriticism*. Cfr. G. Faleschini Lerner, *Contemporaneità and Ecological Thinking in Carlo Levi’s Writing*, in Aa. Vv., *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, ed. by D. Amberson and E. Past, New York, Palgrave 2014, p. 203.

²⁶ La definizione può essere stata mutuata dall’antropologia di Lévy Bruhl o dal testo di E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), a cura di M. Rosati, Roma, Meltemi, p. 188.

²⁷ Il collegamento dell’uomo all’interrezza del mondo – come Levi immagina che sia la vita lucana – discende, come scrive Vanna Gazzola Stacchini, dal suo retroterra ebraico: «Scrive Martin

dell'autenticità delle cose, come viene ricordato in *Paura della libertà* – preserva l'individuo dalla ragione che non può così rivendicare il senso della sua univocità schiacciando il molteplice e fluido divenire dell'esistenza.

Ma non è solo l'animale a possedere tratti antropomorfici, anche l'uomo difatti sconfinava nell'animalità: in Lucania esiste una donna partorita da una vacca («che la seguiva dappertutto quando era bambina, e la chiamava muggendo, e la leccava con la sua lingua ruvida» (CSFE, p. 98); sopravvivono gli uomini che in particolari occasioni si trasformano in licantropi e che devono bussare per tre volte sulla porta di casa prima di essere fatti entrare, dal momento che solo al terzo tocco riprendono le sembianze umane; infine, anche il cane che accompagna il protagonista nelle sue peripezie ha una doppia natura: infatti, Barone è considerato per il suo nome²⁸ «mezzo barone e mezzo leone» (CSFE, p. 102). Tra i tanti personaggi contraddistinti da una doppia natura predomina la figura del becchino che Levi incontra per la prima volta durante la visita al cimitero di Aliano. Addormentatosi all'interno di una buca fresca e da poco scavata, emblema di quella discesa agli inferi dell'indistinto che è la sostanza viva del *Cristo*, Levi viene svegliato (e non è un caso stesse dormendo) da «una strana voce senza sesso, né timbro, né età, che pronunciava parole incomprensibili» (CSFE, p. 59). Caratterizzata da una indistinzione generale, che non fa discernere nulla del soggetto parlante, la voce appartiene a un vecchio sdentato «con delle lunghissime braccia magre, come le ali di un mulino», che segue «il misterioso gomito dei suoi pensieri» usciti apparentemente «dalla indeterminata antichità di un mondo animalesco» (CSFE, p. 60). Egli era il becchino e il banditore comunale del paese e, possedendo un «potere arcano», «era in rapporti con le forze sotterranee, conosceva gli spiriti, domava gli animali». Infatti, il suo precedente lavoro consisteva nell'incantare i lupi e proteggere i paesi. Tutti subiscono il suo fascino e questo è dettato dalla continuità tra i diversi mondi che in lui si intrecciano. Egli

Buber [...]: «Il mondo del vero ebraismo è il mondo dell'unità di ogni vita sulla terra»; meglio: per l'ebraismo è la consapevolezza nell'uomo dei suoi propri legami con ogni vita esistente». In V. G. Stacchini, *Forme di coscienza ebraica in Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, cit., p. 123

²⁸ «Il nome – scrive Durkheim – che un individuo porta non è considerato come una semplice parola, come un segno convenzionale, bensì come una parte essenziale dell'individuo stesso. Quando si trattava del nome di un animale, l'uomo che lo portava doveva credere necessariamente di avere egli stesso gli attributi più caratteristici di questo animale». In E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, cit., p. 241.

è un messaggero, in cui lo stesso autore si identificherà quando si accingerà, con una doppia natura, a narrare all'Italia quell'altra Italia.

«Ogni persona – conclude Levi – ogni albero, ogni animale, ogni oggetto, ogni parola partecipa di questa ambiguità» (*CSFE*, p. 102). Laddove la ragione, la religione e la storia non hanno, ancora, fissato l'esistenza entro un'immagine in sé conclusa che congela il caldo fluire della vita in una morta ritualità, sopravvivono il molteplice, l'infinito. «Nel mondo dei contadini – ribadisce l'autore – non c'è posto per la ragione, per la religione e la storia. Non c'è posto per la religione, appunto perché tutto partecipa della divinità, perché tutto è, realmente e non simbolicamente, divino, il cielo come gli animali, Cristo come la capra» (*CSFE*, p. 102). Mentre nel simbolo, in forte continuità con le idee di *Paura della libertà*, risiede la malattia dell'Occidente, in quanto idolo astratto che reitera con la propria presenza la catena alienante della servitù, in Lucania anche il potere statale e quello religioso possiedono una doppia e concreta natura. Nel dodicesimo capitolo, infatti, dopo aver brevemente descritto la strutturazione delle case contadine in cui per terra vivono gli animali, «sul letto gli uomini, e nell'aria i lattanti» (*CSFE*, p. 107), Levi rileva la presenza dei «due inseparabili numi tutelari» che «parevano le due facce del potere che si è spartito l'universo». Da una parte vi è la Madonna nera di Viggiano, simbolo del potere religioso, dall'altra, emblema dello stato, si erge l'immagine del presidente americano Delano Roosevelt. Tuttavia, quelle immagini che dovrebbero significare il vertice del potere, sono all'interno del mondo lucano «giustamente invertite»: il loro carattere simbolico lascia spazio a un valore terrestre e umano, concreto e allo stesso tempo sacro. «La Madonna – commenta Levi – era, qui, la feroce, spietata, oscura dea arcaica della terra, la signora saturniana di questo mondo: il Presidente, una specie di Zeus, di Dio benevolo e sorridente, il padrone dell'altro mondo» (*CSFE*, p. 107). L'America è il vero paradiso terrestre dei Lucani; anch'essa possiede una «doppia natura»: è la terra della fatica, del lavoro, della povertà ma anche «la terra promessa del Regno [...], la Gerusalemme celeste» (*CSFE*, p. 108).

Roma, al contrario, «non è nulla: è la capitale dei signori, il centro di uno Stato straniero e malefico». Il romanzo, infatti, propone a paradigma della diversità

della Lucania il reiterato confronto con Roma e con quanto essa rappresenta. Quell'Italia, così diversa nella sua fisionomia culturale, è incarnata innanzitutto dalla degenerata classe piccolo-medio borghese, che parassitariamente si arricchisce grazie al duro e faticoso lavoro dei contadini. In particolare, appena giunto a Gagliano, Levi presenta al lettore una breve galleria di personaggi afferenti a quel mondo che, a vario titolo, portano su di sé le tracce identitarie di una certa tipologia di uomo contrapposta a quella del contadino. La distinzione, che verrà poi approfondita ed esplicitata ne *L'orologio*, compare fin dalle prime pagine del *Cristo*, in cui viene descritta la separazione fisica delle due fazioni nella piazza centrale del paese: «Essi [i signori del paese] passeggiano qui ogni sera, si fermano a sedere sul muretto, e, voltando la schiena all'ultimo sole, aspettano il fresco accendendo le loro sigarette economiche. Dall'altra parte, addossati alle case, stanno i contadini, tornati dai campi, e non si sentono le loro voci» (*CSFE*, p. 11). Tra i signori spiccano le figure dei due «medicacucci»²⁹, Milillo e Gibilisco, che dimentichi dell'arte medica (nonostante desiderino darne prova) e disinteressati alla cura reale dei contadini pretendono, a fini economici, di far valere la propria autorità.

Una cosa sola egli sa, che i contadini esistono unicamente perché Gibilisco li visita, e si faccia dare denaro e cibo per le visite; [...] L'arte medica per lui non è che un diritto, un diritto feudale di vita e di morte sui cafoni; e perché i poveri pazienti si sottraggono volentieri a questo *jus necationis*, un continuo furore, un odio di bestia feroce contro il povero gregge contadino. (*CSFE*, p. 15)

Accanto a loro, si staglia la figura di Luigi Magalone, podestà e maestro elementare di Gagliano, che è intriso di un cieco e patriottico nazionalismo volto a glorificare il fascismo e le sue imprese coloniali. È, infatti, grazie alle adunate pubbliche da lui organizzate se i contadini del paese subiscono una seconda forma di contatto coatto con la realtà romana che avviene attraverso il *medium* della radio che trasmette i discorsi di Mussolini o i bollettini di guerra sullo stato della preparazione e poi della conduzione della guerra in Africa.

In relazione a uno di questi, cui i contadini sono costretti a partecipare, a meno di non volersi svegliare prima per sfuggire ai controlli dei carabinieri e rifugiarsi a

²⁹ È definizione dello stesso autore che pone così una netta distanza tra se stesso, il «cristiano bono», e quanti hanno la presunzione di esercitare l'arte medica.

lavorare nei campi, Levi istituisce una netta demarcazione tra le due facce della Lucania, analizzando anche le motivazioni dell'adesione al governo fascista. «I signori – scrive Levi – erano tutti iscritti al Partito, anche quei pochi, come il dottor Milillo, che la pensavo diversamente, soltanto perché il Partito era il Governo, era lo Stato, era il Potere, ed essi si sentivano naturalmente partecipi di questo potere» (*CSFE*, p. 67). Al contrario, invece, i contadini non hanno nulla a che fare «con il Governo, con il Potere, con lo Stato», dal momento che lo Stato «sono “quelli di Roma”, e quelli di Roma, si sa, non vogliono che noi si viva da cristiani». Allergici a qualsiasi forma di potere, i contadini vivono l'istituzione statale come un destino, un male necessario come «la grandine, le frane, la siccità, la malaria».

Insieme alla radio e alla borghesia degenerata, cui si associa un linguaggio comunicativo basato sulla propaganda politica in antitesi al linguaggio ambiguo e poetico dei contadini, Roma penetra nel mondo lucano per mezzo della figura dell'ufficiale esattoriale, contraddistinto dalle rosse lettere capitali cucite sul berretto «U. E.». A questo proposito il narratore ricorda in particolare le misure, volute da Roma e relative all'intero Regno senza distinzione di comune, dell'uccisione delle capre per la salvaguardia degli alberi. «Ma a Gagliano – chiosa il narratore – non ci sono alberi, e la capra è la sola ricchezza del contadino, perché campa di nulla, salta per le argille deserte e dirupate, bruca i cespugli di spine, e vive dove, per mancanza di prati, non si possono tenere né pecore né vitelli. La tassa sulle capre era dunque una sventura».

Alla cecità della politica romana i contadini – legati da una «fraternità passiva» con gli «esiliati» – oppongono «la stessa cupa rassegnazione, senza speranza di paradiso, che curva le loro schiene sotto i mali della natura» (*CSFE*, p. 68). Non essendo dotati di una «coscienza politica», in quanto pagani nel senso letterale del termine, né possedendo una «coscienza individuale», dal momento che li «tutto è legato da influenze reciproche», i contadini afferrano in modo vivo «il senso umano di un comune destino, e di una comune accettazione. È un senso, non un atto di coscienza; non si esprime in discorsi o in parole, ma si porta con sé in tutti i momenti, in tutti i gesti della vita, in tutti i giorni uguali che si stendono su questi deserti» (*CSFE*, p. 69).

Essi dunque non sono affascinati dalla storia di Roma, bensì dalla loro stessa storia, fatta di rivolte giuste e sentite sempre spente nel sangue e nella rassegnazione. La netta dicotomia viene chiarita nel capitolo tredicesimo, in cui durante una delle solite adunate, organizzate dal Podestà, il narratore enfatizza anaforicamente la grandezza della città di Roma³⁰, sottolineandone al contempo la vanagloriosa retorica di regime:

Disse della grandezza immortale di Roma, dei sette colli, della lupa, delle legioni romane, della civiltà di Roma, dell'Impero di Roma che si sarebbe rinnovato. Disse che tutti ci odiavano per la nostra grandezza, ma che i nemici di Roma avrebbero morso la polvere, e che noi avremmo ripercorso in trionfo le vie consolari di Roma, perché Roma era eterna, invincibile» (CSFE, p. 118).

La civiltà dei contadini repelle ogni guerra combattuta sotto gli sgargianti colori della bandiera italiana cui contrappone il colore nero della terra e del dolore. I contadini non hanno idea di cosa sia la Storia, perché ne sono esclusi, ma pur tuttavia sono vincolati dalla sua superiore forza a sottomettersi. Solo la guerra dei briganti, ultima epopea contadina, desta la loro partecipazione e il loro entusiasmo. «I briganti difendevano, - scrive infatti Levi – senza ragione e senza speranza, la libertà e la vita dei contadini, contro lo Stato, contro tutti gli Stati. Per loro sventura si trovarono ad essere inconsapevoli strumenti di quella Storia che si svolgeva fuori di loro, contro di loro; a difendere la causa cattiva, e furono sterminati» (CSFE, pp. 122-123).

Il brigantaggio assurge così a tappa fondamentale nel processo della costruzione mitologica della Lucania e dà origine a una storia parallela rispetto a

³⁰ La città di Roma viene definita da Levi come «paese di attiva facilità e di progresso, che aveva dimenticato la morte, al punto di evocarla per scherzo, con la leggerezza di chi non ci crede» (CSFE, p. 69). Essa ha al proprio centro un'idea di progresso che non avrebbe mai potuto penetrare, secondo l'ottica dell'autore, in Lucania, così costituzionalmente legata alla morte e alla immobilità di un tempo che non scorre. Questo passaggio, che è presente già nel proemio del *Cristo*, può essere compreso più agevolmente ricorrendo a un passo, seppur successivo al romanzo, contenuto in un articolo dal titolo *Dopo il diluvio la città*. In esso Levi, discettando delle modifiche architettoniche operate da Le Corbusier nell'Ottocento a Parigi, sostiene che il suo piano urbanistico era fondato sulla sicurezza «di un progresso senza termine, in un mondo dove non esisteva la morte, e che perciò poteva, con facilità, dimenticarsi anche del passato». Così come l'assenza della morte dall'architettura parigina depura il progresso dai vincoli del passato, dando vita a un futuro senza una base storica che ne è la premessa fondante, la sua presenza permette di opporre a quello sradicamento memoriale un modello di progresso fondato su una rivalutazione critica del presente e del futuro per mezzo del passato. Cfr. C. Levi, *Dopo il diluvio la città*, in *Id., Le tracce della memoria*, cit., p.47.

quella ufficiale del Regno d'Italia che si avvia con il Risorgimento. E questa nuova storia che – annota Levi – sarebbe più proprio definire una mitologia, essendo impossibile narrare la «storia di quello che non si svolge nel tempo», non racconta l'epopea virgiliana dell'Eneide, assunta dal fascismo a dimostrazione della grandezza del popolo romano, ma si sofferma sulla «*humilem Italiam*» intravista dalle «navi di Enea» mentre «doppiavano il capo di Calabria»; quell'Italia contadina, «umile come “humus”, umile di radici terrestri»³¹, non conosceva i valori della religione e dello stato che lo stesso pietoso Enea, una volta approdato, vi avrebbe trapiantato. L'epopea virgiliana viene dunque interpretata come l'inizio di un processo storico di sottomissione e sconfitta per il mondo contadino. «Da un lato c'era un esercito, con armi splendidi forgiate dagli dèi; dall'altro, come le descrive Virgilio, c'erano delle bande di contadini, a cui nessun dio aveva dato delle armi, ma che impugnavano a propria difesa le scuri, le falci e i coltelli del loro lavoro quotidiano. Erano anch'essi dei briganti, pieni di valore, e, ahimè, non potevano vincere. L'Italia fu assoggettata, quell'umile Italia³²» (CSFE, p. 124).

Alla prima guerra nazionale, nella mitologia lucana, in cui i contadini sono stati sconfitti dal popolo troiano alleatosi con gli etruschi, seguono le lotte contro l'imperialismo romano, poi in epoca medioevale contro il «non-Stato feudale» a favore di Corradino di Svevia, ancora ricordato tra la popolazione lucana, e infine «contro lo Stato Etico degli hegeliani di Napoli» (CSFE, p. 125) durante il Risorgimento. Queste quattro guerre nazionali, in cui i contadini escono puntualmente sconfitti, si originano da un «desiderio cieco di distruzione [...]

³¹ La spiegazione è tratta dall'introduzione, intitolata per l'appunto *L'umile Italia*, all'importantissima e poco conosciuta opera *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia* (Einaudi 1960, p. XII) in cui Levi attraverso l'ausilio di un ricco apparato fotografico, a opera di János Reisman, descrive i tratti peculiari dell'Italia e del suo popolo. Nello specifico approfondisce l'idea nata con il *Cristo* della «contemporaneità dei tempi» e della stratificazione del processo storico architettonico dall'antichità agli anni Cinquanta. Per un approfondimento cfr. D. Stazzone, *Un volto che ci somiglia. Il ritratto leviano dell'Italia*, in *Id.*, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, cit., pp. 177-197.

³² «Paradigmatico – scrive Stazzone – è il caso del sintagma “umile Italia” piegato ad un'interessante connotazione semantica. Se infatti l'*humilemque vidimus Italiam* di Virgilio, secondo le notazioni dei grammatici latini e in primo luogo di Servio, faceva di *humilis* una determinazione geografica che alludeva alle coste piane della penisola, Dante, nella *Commedia* usava l'aggettivo con una connotazione morale. Levi riconduceva la determinazione al suo etimo riferendosi in senso proprio all'Italia contadina, ossia dell'Italia attiva contrapposta al parassitismo del ceto borghese». In *ivi*, p. 184.

[che] cova per secoli sotto la pazienza della fatica quotidiana. Ogni rivolta contadina prende questa forma, sorge da una volontà elementare di giustizia, nascendo dal nero lago del cuore».

Diviene così più chiaro quanto relativo al proemio del *Cristo* e al suo complesso *explicit*. La Lucania, chiusa nella sua millenaria solitudine, è stata calpestata da viaggiatori che non hanno aperto il proprio cuore alla diversità. Caratteristica questa di cui invece è dotato Stendhal nel *Viaggio in Italia*, prefato nel 1960 dallo stesso Levi. L'«eroe stendhaliano»³³, con cui Bronzini ha identificato lo stesso prefatore, scorge nel popolo italiano quella forza rivoluzionaria e illuministica che deve condurre al cambiamento politico. Egli proietta così sull'Italia, al pari di Levi sulla Lucania, una forza immaginaria che non gli appartiene, se non in parte. E questa forza consiste nell'amore dell'autore nei confronti della realtà: «L'Italia di Stendhal – scrive Levi – è, in questo senso, inventata e perciò assolutamente vera: vera allora, come la vide a ventisei anni l'autore, e vera oggi, e sempre»³⁴. Per questo i viaggiatori che «hanno percorso i sentieri della propria anima e quelli del bene e del male della moralità della redenzione» non hanno capito il seme più fecondo della terra lucana che consiste nell'assenza della morale, nella mancata distinzione tra bene e male che è, come si è visto in *Paura della libertà*, il frutto dell'astrazione del mondo contemporaneo in seguito alla caduta dal mitico paradiso terrestre. Solo quando la lingua non significa più se stessa ed esce da sé divenendo comunicante esprime un giudizio morale sulle cose che tuttavia non è nelle cose. Al contrario, in Lucania Cristo non è sceso «nell'inferno sotterraneo del moralismo ebraico» per sigillarlo nell'eternità perché in quella terra senza dio non vi è né il peccato né la redenzione, «il male non è morale», ma fisico: un «dolore terrestre». Dove le cose si equivalgono, rappresentano se stesse nella loro nudità, la Legge del padre è ininfluenza perché viene continuamente scalzata dal grembo materno di quella terra che protegge così il suo statuto originario, adamitico e ancestrale. Roma, in

³³ Cfr. G. B. Bronzini, *Viaggio antropologico di Carlo Levi*, cit., p. 31. Inoltre si sottolinea che è lo stesso Levi all'interno del *Cristo* a richiamare la figura di Stendhal: «Bisognerà – scrive infatti Levi – pure che, come un eroe di Stendhal, io faccia i miei piani, e non commetta errori» (CSFE, p. 20).

³⁴ C. Levi, Prefazione, a Stendhal, Roma, Napoli e Firenze. *Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza 1990, p. X.

altre parole, non ha ancora distrutto quei valori fondamentali, tipici delle comunità chiuse e isolate, che consistono nella solidarietà, nella reciprocità, nella bontà e nella giustizia naturale. In Lucania, Levi scorge così quei valori che l'individualismo moderno, di cui si è occupato in *Paura della libertà*, ha perduto. E proprio in virtù di quelle qualità di cui il moderno è venuto a mancare Levi rinviene nel mondo chiuso della Lucania il principio di un riscatto umano che all'utile e alla ragione economica sostituisce il dono inteso come «perdita, generosità, spesa di sé, spontaneità, gratuità»:

In termini più espliciti – scrive Elena Pulcini – e orientati a una critica radicale della modernità, Georges Bataille denuncia l'immiserimento della vita prodotta dalla vittoria del principio dell'*utilità*; e oppone alle anguste prospettive dell'*homo œconomicus*, unicamente guidato dall'autoconservazione e dall'interesse materiale, quel bisogno di dispendio che, sebbene rimosso, non ha mai cessato di agire sul piano individuale e sociale, spingendo con forza gli individui alla reintegrazione del principio della perdita e della spesa di sé, verso un ampliamento della vita. È evidente dunque che entrambi, sia Mauss che Bataille, restano essenzialmente preoccupati di ciò che nettamente separa il dono dall'interesse, così da riproporre il primo come risposta agli squilibri prodotti dall'assoluta egemonia del secondo³⁵.

Esemplificativo, tra i tanti, è un breve passo del romanzo dedicato al dono, nel quale i contadini, alla vigilia di Natale, passano nelle case dei signori per portare alcuni doni in segno di omaggio, che tuttavia non vengono ricambiati: «I contadini e le donne andavano attorno, portando i regali alle case dei signori; qui è uso antico che i poveri rendano omaggio ai ricchi, e rechino, i doni, che vengono accolti come cosa dovuta, con sufficienza, e non ricambiati». Al contrario, il protagonista rifiutando la posizione di signore contraccambia in gesto di amicizia e reciprocità:

Anch'io dovetti ricevere, quel giorno, bottiglie di olio e di vino, e uova, e canestrelli di fichi secchi, e i donatori si meravigliavano che io non li accettassi come una decima obbligatoria, ma che me ne schermassi, e facessi, in cambio, come potevo, qualche dono. Che strano signore ero io dunque, se non valeva per me la tradizionale inversione della favola dei Re Magi, e si poteva entrare a casa mia a mani vuote? Che quei potenti fossero venuti dall'Oriente, seguendo la stella, per portare le loro ricchezze al figlio di un

³⁵ E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, cit., p. 182.

falegname, era un segno della prossima fine del mondo. Ma qui, dove Cristo non era venuto, non s'erano mai visti neppure i tre Re. (CSFE, pp. 175-176)

In un altro intenso passaggio, incentrato sulla figura della sorella Luisa, con cui il narratore passeggia per il paese, Levi pone in luce il sistema di paraglio e di consanguineità dei contadini lucani:

Il vedermi con una sorella muoveva uno dei loro più profondi sentimenti: quello della consanguineità che, dove non c'è senso di Stato né di religione, tiene, con tanta maggiore intensità il posto di quelli. Non è l'istituto familiare, vincolo sociale, giuridico e sentimentale; ma il senso sacro, arcano e magico di una comunanza. Il paese è tutto legato da queste complicate catene, che non sono soltanto quelle materiali delle parentele (il «fratell-cugino» è veramente come un fratello), ma quelle simboliche e acquistate dei paraggi. Il compare di San Giovanni è quasi più di un fratello carnale: fa parte davvero, per scelta e iniziazione rituale, dello stesso gruppo consanguineo. (CSFE, p. 78-79).

Solidarietà contro egoismo, comunità contro individuo, sacro contro ragione sono i poli entro cui si dibatte la dialettica del *Cristo*. Tuttavia, questo aspetto, pur presente, non è eccessivamente enfatizzato dall'autore, forse perché consapevole del rischio cui andava incontro. Solidarietà, comunità e sacro sono, infatti, alcuni dei valori a cui aderiva anche quella parte di popolazione europea che leggeva nel fenomeno nazi-fascista la possibilità di un riscatto. Quindi Levi, fermo e risoluto nel suo antifascismo, elabora in *Paura della libertà* (e applica nel *Cristo*³⁶) un'idea del mondo fondata sulla centralità dell'individuo come luogo di tutti i rapporti possibili, nel nome dell'amore che lega gli esseri umani, amore che tuttavia ha alla propria radice un comune sentimento sacrale. Rispetto alla scuola francese di sociologia che sprofonda in posizioni di estremo irrazionalismo, a tal punto da essere accusata di filo-nazismo, Levi sposta il baricentro della riflessione sulla propria istanza narrativa e mostra attraverso l'immagine di sé riflessa nel romanzo il fragile equilibrio che accompagna il rapporto tra il sacro e la dimensione razionale.

³⁶ Su questo punto s. v. D. Valli, *Cristo si è fermato a Eboli*, in Aa. Vv., *Il germoglio sotto la scorza*. Carlo Levi vent'anni dopo, cit., pp. 37-47.

2.3 La medicina e la pittura: veicoli per un rispecchiamento

Il primo capitolo del romanzo è dedicato all'addio a Grassano e all'incontro con il paesaggio più arido e brullo di Gagliano, dove il protagonista viene condotto dopo aver attraversato l'ultimo bosco sopravvissuto, quello di Accettura, paradigma di quell'antica definizione varroniana, legata etimologicamente forse alla Lucania, di «*Lucus a non lucendo*». «Gagliano – distingue Levi – è un piccolissimo paese, e lontano dalle strade e dagli uomini: le passioni vi sono perciò più elementari, più semplici, ma non meno intense [...] Grassano è invece piuttosto grande, su una via di passaggio, non lontano dal capoluogo della provincia: non c'è, come qui, il contatto continuo di tutti con tutti; le passioni possono perciò essere più nascoste, prendere una forma più mediata» (*CSFE*, p. 20). Nel nuovo paese confinario, tagliato in due da una piazza centrale che separa la parte bassa (dove c'è la chiesa franata a causa degli smottamenti dei calanchi) dalla parte alta (il cimitero), Levi prende provvisoria dimora nella casa di una vedova, la cui stanza è costretto, saltuariamente, a condividere con personaggi grotteschi quali l'ufficiale esattoriale e il barone Nicola Rotunno. L'anziana donna che li ospita è di recente divenuta vedova a causa di un filtro d'amore che ha ucciso il marito. A questo proposito, si affrettano a precisare il podestà e il dottor Milillo, le donne contadine sono pericolose, perché producono con sangue «ca-tameniale» (*CSFE*, p. 13) filtri d'amore in grado di ammaliare il protagonista o sortire effetti magici sulla persona desiderata. «Son gente ignorante» ribadisce il podestà rincarato dal narratore che asserisce, al contrario, di aver bevuto moltissimi filtri innocui che sono stati invece d'aiuto come «una chiave di magia» per «penetrare in quel mondo chiuso» (*CSFE*, p. 14).

Sin dalle prime pagine del romanzo l'antagonismo tra i contadini e i signori del paese è altamente strutturale nell'architettura del testo. Infatti, come rilevato a suo tempo dalla De Donato³⁷, il *Cristo* può essere diviso in due sezioni asimmetriche che, pur contaminandosi, raffigurano rispettivamente la classe dominante alianese che è divisa internamente dagli odi reciproci e dalla cinica piccineria; e la solidale, passiva e disarmata comunità dei contadini. La prima parte si sofferma soprattutto,

³⁷ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 98.

salvo alcune eccezioni, sulla descrizione dei personaggi che variamente si spartiscono il potere: i due medici Milillo e Gibilisco, invisibile questo al podestà, le farmaciste orfane, che praticano l'arte senza alcun titolo e licenza, il brigadiere, l'avvocato P. che si è laureato a Bologna per poter ricevere una cospicua eredità e infine Magalone, «il più giovane e il più fascista fra i podestà della provincia di Matera». Tuttavia, la «vera padrona del paese», cui è dedicato l'intero capitolo sesto che chiude la prima sezione del libro, è donna Caterina, sorella del podestà e moglie del Segretario del Fascio, Nicola Cuscianna, assente dal paese perché in guerra. Caterina coniuga in sé una naturale cordialità e maternità cui si lega il piacere di dimostrare «la sua autorità nel paese e la sua abilità di donna di casa» (*CSFE*, p. 48). Tuttavia, nella sua leziosità ella mira a blandire il protagonista portandolo all'interno delle faziose dinamiche di potere, rivolte a isolare il concorrente e avversario Gibilisco e le sue nipoti 'farmaciste'. «La passione sotterranea, e che non riusciva a nascondersi, non c'era dubbio, era l'odio, un odio concentrato, continuo come una fissazione, e, nell'ozio di ogni altro sentimento, e nell'animo di una donna, pratico, creativo, combinatorio» (*CSFE*, pp. 48-49). Comunque sia, l'odio non è riconducibile solo alla «inimicizia tradizionale» delle due parti grazie a cui «[s]i può supporre – scrive Levi – che i Gibilisco, famiglia di medici, fossero un secolo fa dei liberali, e i Magalone, di estrazione più popolare e più recente, avessero avuto a che fare coi borbonici e coi briganti» (*CSFE*, pp. 49-50); ma è legato alla personale gelosia di donna Caterina nei confronti di una delle due figlie del farmacista di cui si sarebbe innamorato il marito. Levi, più che interessato alla vicenda in sé che non presenta un decorso sostanziale nel proseguo del romanzo, è attirato dalle dinamiche relazionali dei signori avvinti da sentimenti e modi di azione assolutamente estranei al mondo contadino. Al pari dell'uomo astratto contemporaneo, nei signori del paese il piano del simbolico si sostituisce a quello del reale, permettendo l'innestarsi di una dinamica di potere e vendetta, agilmente visibile nell'episodio di donna Caterina, che è alimentata dalla «noia» e dall'«avidità» (*CSFE*, p. 24) della sua sterile inettitudine. «Questa classe degenerata deve, per vivere [...], poter dominare i contadini, e assicurarsi, in paese, i posti remunerati di maestro, di farmacista, di prete, di maresciallo dei carabinieri». Leggendo i brani introduttivi,

nell'ottica della microstoria, appare evidente, scrive la storica Marcella Marmo, come si può «essere colpiti in effetti dalla particolare comunicazione che Levi attiva con le *élites* del paese, i bistrattati luigini, trattati secondo moduli individualistici come si addice a gruppi portatori di cultura (tendenzialmente individualistica)³⁸.

Come contraltare alla precedente narrazione, il capitolo sesto si chiude con la descrizione del silenzioso ritorno dai campi dei contadini che vengono per lo più rappresentati nella loro dimensione corale, paradigmi antitetici di quell'alienazione individuale e sociale che affliggeva (nell'ottica di Levi) la borghesia degenerata del paese:

I contadini risalivano le strade con i loro animali e rifluivano alle loro case, come ogni sera, con la monotonia di una eterna marea, in un loro oscuro, misterioso mondo senza speranza. Gli altri, i signori, li avevo ormai fin troppo conosciuti, e sentivo con ribrezzo il contatto attaccaticcio della assurda tela di ragno della loro vita quotidiana; polveroso nodo senza mistero, di interessi, di passioni miserabili, di noia, di avida impotenza, e di miseria. (*CSFE*, pp. 54-55)

Attraverso un impasto narrativo realistico, Levi mira a rimarcare l'irriducibile alterità del mondo contadino lucano che appartiene ai vinti delle culture subalterne su cui il dibattito storiografico si concentra proprio a partire dagli anni Cinquanta. È chiaro, dunque, come Levi, in consonanza con le riflessioni antropologiche di quegli anni, cerchi di trasformare, attraverso la sua scrittura e la sua rappresentazione, i contadini lucani da oggetto di cultura a soggetto di cultura³⁹.
In Levi,

la critica della vanità della grande cultura europea (madre del nazismo) – scrive l'antropologo Pietro Clemente – sfocia nell'adesione appassionata ad una civiltà umile e dimessa quella che egli chiama la «civiltà contadina meridionale». L'esigenza di far parlare ciò che era muto dare rilievo a ciò che era ignorato far emergere ciò che era oppresso, si traduce in Levi in una sorta di contrapposizione tra civiltà contadina e l'insieme della civiltà «colta». Il metodo con cui questa contrapposizione è condotta è prevalentemente basato su intuizioni poetiche e finisce per dare alla umanità dei contadini un'aurea di intangibile mistero. Quasi che nessuno strumento conoscitivo «colto» potesse dar conto di una dimensione culturale estranea alla dimensione di tempo, di storia, di cambiamento. Quasi che l'interno

³⁸ M. Marmo, Riletture di Carlo Levi, in Aa. Vv., Carlo Levi: riletture, cit., p. 39.

³⁹ F. Benigno, Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia, Roma, Viella 2013, p. 87

apparato di strumenti razionali messo in atto dall'altra cultura (quella dominante) si rivelasse marco al confronto con una diversità assoluta, attingibile quindi col l'allusivo linguaggio della poesia e del mito⁴⁰.

Dal capitolo settimo difatti fino alla conclusione del romanzo, la narrazione rimane focalizzata pressoché costantemente sul mondo dei contadini di Gagliano e i signori vengono descritti solo se direttamente collegati alle loro vicende. In particolare l'autore, che durante l'esperienza confinaria, come riportano alcune testimonianze⁴¹, interrogava i contadini, raccoglie e colleziona numerose storie, al confine tra la fiaba e la magia, grazie a cui costruisce un ampio repertorio mitologico della cultura e della saggezza lucane. Pur presentando taluni aspetti di etnocentrismo, dovuti in particolare a quella manzoniana, paternalistica e talora narcisistica istanza di dio-stregone-medico⁴², egli dialoga con il mondo dei contadini mescolando la sua cultura razionale e illuministica con gli aspetti arcaici e irrazionali della Lucania.

Le due polarità sono state efficacemente identificate da Daniela Bartalesi-Graf nelle due 'capitali' d'Italia: Torino e Matera⁴³. Se la Torino gobettiana e antifascista rappresenta quella parte della «civiltà occidentale non ancora degenerata nel caos dell'alienazione, del distacco dell'uomo da se stesso, sfociati al loro estremo nell'orrore del nazifascismo», Matera⁴⁴, capitale «marginale»

⁴⁰ P. Clemente, *Movimento operaio, cultura di sinistra e folklore*, in *Id.*, M. L. Meoni e M. Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di cultura popolare 1976, p. 33.

⁴¹ «È poco noto il fatto che Levi interrogasse continuamente i contadini e prendesse nota dalla viva voce di alcuni personaggi del Cristo di quanto veniva apprendendo». In G. De Donato, *Autografo, intertestualità e varianti del Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 119.

⁴² È lo stesso Levi a ritenere che i contadini lo guardassero come un «dio straniero» (*CSFE*, p. 145)

⁴³ Le riflessioni della studiosa si originano dalle parole dello stesso Levi che nella conferenza *Il contadino e l'orologio* afferma: «Io uso dire, in modo paradossale, che l'Italia ha due capitali e che una è Torino e l'altra è Matera. Queste due capitali così opposte e lontane, l'una, tutta ragione e storia, e l'altra fuori della ragione e della storia, sono necessarie l'una all'altra e si possono intendere benissimo fra di loro. Più difficile forse l'intesa con la terza capitale, con Roma, questo eterno *ricettacolo* di storia, legata a verità ed istituti eterni, fuori della vita reale e dello sviluppo di ogni giorno, ai nomi eterni dell'Impero e della Chiesa ed alla informe eternità della burocrazia». In C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 19.

⁴⁴ Matera è agli occhi della sorella, Luisa, la faccia della povertà italiana. «Dentro quei buchi neri, dalle pareti di terra, vedevo i letti, le misere suppellettili, i cenci stesi. Sul pavimento stavano sdraiati i cani, le pecore, le capre, i maiali. Ogni famiglia ha, in genere, una sola di quelle grotte per tutta abitazione e ci dormono tutti insieme, uomini, donne, bambini e bestie. Così vivono ventimila persone. Di bambini ce n'era un'infinità. In quel caldo, in mezzo alle mosche, nella polvere, spuntavano da tutte le parti, nudi del tutto o coperti di stracci. Io non ho mai visto una tale

degli umili d'Italia, è «chiusa dentro il suo magma d'arcaicità e di tradizione, refrattaria al progresso, ma anche alla propaganda fascista, forse pronta ad uscire dal suo bozzolo, a prendere coscienza di sé»⁴⁵. La distanza che divide Torino da Matera si percepisce nitidamente quando la sorella del protagonista, Luisa, giunge in Lucania. Apparsa come «da una remota lontananza», ella dimostra con la propria presenza l'ostacolo comunicativo esistente tra le due differenti realtà: «mi apparivano [i racconti di Luisa sugli eventi di Torino] ad un tratto appartenenti a un altro tempo, sembravano seguire un altro ritmo, obbedire ad altre leggi incomprensibili qui, e lontane più che l'India e la Cina. Capivo ad un tratto come questi due tempi fossero, tra loro, incomunicabili; come queste due civiltà non potessero avere nessun rapporto se non miracoloso» (CSFE, p. 72). E di miracolo si parla testualmente, nonostante la dichiara incomunicabilità delle due realtà, quando don Carlo riesce a entrare, per mezzo di tre chiavi differenti, in un rapporto concreto con il mondo contadino.

La prima e più immediata risiede nell'arte medica che Levi è indotto a praticare fin dal suo arrivo contro la peste della malaria che ha tinto persino l'ambiente dei colori della morte, a tal punto da essere definito, dalla critica Rosalba Galvagno, come «una singolare *Waste Land* lucana»⁴⁶. I contadini, infatti, non fidandosi più dei medici del paese, si rivolgono a lui come a una figura di salvatore/stregone che media tra la scienza ufficiale e le credenze magico-popolari del luogo, confidando così nel duplice effetto benefico del farmaco e di un gesto apotropaico e salvifico. L'esperienza medica si iscrive all'interno di due morti avvenute sotto lo sguardo impotente del protagonista. La prima, che si

immagine di miseria: eppure sono abituata, è il mio mestiere, a vedere ogni giorno decine di bambini poveri, malati e maltenuti. Ma uno spettacolo come quello di ieri non l'avevo mai neppure immaginato. Ho visto dei bambini seduti sull'uscio delle case, nella sporcizia, al sole che scottava, con gli occhi semichiusi e le palpebre rosse e gonfie...» (CSFE, p. 76).

⁴⁵ D. Bartalesi-Graf, *Carlo Levi: "Torino" e "Matera" nella prosa e nell'arte di un anno di confino*, in «Italice», Vol. 83, n. 3/4, Fall – Winter 2006, pp. 517-518. Tra le due istanze che giocano dialetticamente nel romanzo, deve essere collocata la vera capitale d'Italia, Roma, che come si è visto tenta di penetrare a più riprese nel mondo contadino, per apportare un nuovo senso di civiltà e progresso.

⁴⁶ R. Galvagno, *Cristo si è fermato a Eboli: «Il diario degli anni della peste»*, in Aa. Vv., *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, cit., p. 56. Efficace è il tentativo della studiosa che rilegge l'opera del *Cristo* in base a un testo poco conosciuto di Italo Calvino in cui si occupa del ruolo della malattia nel capolavoro leviano. Cfr. I. Calvino, *Cristo si è fermato a Eboli, sette litografie di Carlo Levi*, ora in R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 209-213.

consuma nel capitolo iniziale, impone a Levi l'avvio dell'attività di apprendistato in qualità di medico. Dopo un provvisorio diniego, motivato dalla presunta incapacità di praticare l'arte medica, Levi accoglie le preghiere insistenti di alcuni contadini, giunti nella casa della vedova, e si reca pertanto nell'abitazione del moribondo, dove gli era stato consigliato dai medici di Stigliano di morire.

Il malato era sdraiato in terra, vicino all'uscio, su una specie di barella, tutto vestito, con le scarpe e il cappello. La stanza era buia, a malapena potevo discernere, nella penombra, delle contadine che si lamentavano e piangevano: una piccola folla di uomini, di donne e di bambini erano sulla strada, e tutti entrarono in casa e mi si fecero attorno. [...] Ma non c'era più nulla da fare: l'uomo stava morendo. Inutili le fiale trovate a casa della vedova, con cui, per solo scrupolo di coscienza, ma senza nessuna speranza, cercai di rianimarlo. Era un attacco di malaria pernicioso, la febbre passava i limiti delle febbri più alte, l'organismo non reagiva più. Terreo, stava supino sulla barella, respirando a fatica, senza parlare, circondato dai lamenti dei compagni. Poco dopo era morto. (*CSFE*, p. 9)

La reazione di Levi alla morte del contadino non viene esplicitata; il narratore si limita infatti a registrare le coordinate spazio-temporali successive all'accaduto: si trova solo sulla piazza, nella parte rivolta a Sant'Arcangelo, all'ora del tramonto.

Dopo questa prima esperienza, reiterati sono i contatti tra Levi e i malati gaglianesi colpiti dalla malaria, malattia questa tra le più diffuse insieme al tracoma nelle campagne lucane. Infatti già al risveglio il giorno successivo, decine di donne con i propri figli malarici si presentano alla porta della casa della vedova. «Io avrei voluto evitare – si difende Levi – di occuparmi dei malati, perché non era il mio mestiere [...] e sapevo che, facendolo, sarei entrato, e la cosa non mi sorrideva, nel mondo stabilito e geloso degli interessi dei signori del paese» (*CSFE*, p. 34). Nonostante l'impotenza dinnanzi al morto, le donne sono assalite da «una fiducia assoluta» nei suoi confronti. «[A]vevano visto che io non ero, come gli altri, un medicaciucci, ma ero un cristiano bono e avrei guarito i loro figliuoli». La loro propensione alla fiducia verso di lui viene spiegata subito dopo per mezzo di una interrogativa disgiuntiva, in cui il protagonista si chiede se essa dipenda dal «prestigio» dello straniero visto «come un dio» (dove è evidente il richiamo alla radice etimologica *hostis/hostia* proposta in *Paura della libertà*) o se dal suo reale dispiacersi per il morto.

L'intensificazione narrativa della figura di medico, divinità straniera, dotata di bontà ed empatia, accresce nel proseguo del testo anche grazie a una «strana fortuna» con cui egli guarisce «con le cure più elementari» «malati, che qualunque buon medico avrebbe giudicato perduti» (*CSFE*, p. 80). L'autore sembra così suggerire l'apporto di una forza magica che agisce in sinergia con i suoi espedienti scientificamente riconosciuti dalla medicina contemporanea. «Questa “strana fortuna” – scrive la Galvagno – di cui il medico parla è molto probabilmente un effetto dell'ascolto e delle parole rivolte ai suoi pazienti che tratta come cristiani e non come bestie o esseri inferiori da cui soltanto farsi pagare»⁴⁷. Tuttavia, non si tratta solo di questo. Infatti, coadiuvano alla formazione del protagonista alcuni personaggi, provenienti da un'alterità arcaica, il cui compito di «operatori empirici»⁴⁸ è finalizzato a fornire un primo apprendistato al protagonista. Essi sono tappe di una lunga formazione magica e paradigmi di quella ambiguità, a cavallo tra razionale e irrazionale, che avvolge tutti i contadini lucani e che soprattutto intrattiene dei legami con la sfera della corporalità e della metamorfosi.

Il primo personaggio che Levi incontra, nel capitolo quinto, è uno «zoppo» «che soffiava come un mantice nel corpo di una capra morta» (*CSFE*, p. 41). Dopo aver ammazzato la capra e averla posta su un «tavolaccio di legno», l'uomo dal viso «sacerdotale», come se si accingesse a compiere un sacrificio, applica nella zampa posteriore dell'animale una breve incisione su cui appone la bocca, per gonfiarla e staccarne la pelle.

A vederlo così attaccato all'animale – spiega Levi –, che andava a mano a mano mutando e crescendo, mentre l'uomo, senza mutare contegno, pareva assottigliarsi e svuotarsi di tutto il suo fiato, sembrava di assistere a una strana metamorfosi, dove l'uomo si versasse, a poco a poco, nella bestia. Quando la capra fu gonfia come una mongolfiera, lo zoppo, stringendo con una mano la zampa, staccò finalmente la bocca dal piede dell'animale, e se la pulì con la manica. (*CSFE*, p. 41)

Alla metamorfosi dell'animale nell'uomo e viceversa, rimarcata dal gonfiarsi della bestia e dall'assottigliarsi dello zoppo, seguono alcune rapide mosse che

⁴⁷ R. Galvagno, *Cristo si è fermato a Eboli: «Il diario degli anni della peste»*, in Aa. Vv., *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, cit., p. 64.

⁴⁸ G. B. Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi*, cit., p. 133.

permettono di completare il lavoro e di lasciare la capra «sgusciata» senza la pelle e «sola sul tavolaccio a guardare il cielo» (*CSFE*, p. 41). La funzione liturgica e sacrificale dell'operazione di uccisione e spellamento della capra, animale 'sacro' e totemico per i lucani, è accresciuta dalla zoppia dell'uomo che – ricorda Lévi-Strauss⁴⁹ – in numerose culture ha la funzione di identificare individui in contatto con diverse realtà extrasensoriali.

All'ammazzacapre, succede nel dodicesimo capitolo il barbiere che nel corso della Grande Guerra ha appreso i rudimenti dell'arte medica e dell'odontoiatria. Nella sua bottega «la gente entrava con aria misteriosa, e chiedeva del padrone a bassa voce» (*CSFE*, p. 110). Inviso ai medici del paese, ma amato dai contadini, egli ha restituito a molti di loro la possibilità, negata dalla scienza ufficiale, di tornare a camminare. La sua arte magica, applicata anche al mondo animale (tosa le capre, cura le bestie, dà le purghe agli asini, visita i maiali [*CSFE*, p. 110]), protegge i paesani dai danni della scienza dei medicaciucci e lo qualifica pertanto come «mezzo stregone e mezzo medicone, in guerra con l'autorità e coi carabinieri, col piede lesto e l'anima scaltra» (*CSFE*, p. 111). Non a caso, infatti, egli diviene l'aiutante del protagonista per dei lavori di piccola chirurgia. «Che cosa importava se non era autorizzato? Le faceva benissimo: ma doveva agire di nascosto, perché l'Italia è il paese dei diplomi, delle lauree, della cultura ridotta soltanto al procacciamento e alla spasmodica difesa del l'impiego».

Infine, un particolare rilievo assume la figura del sanaporcelle (capitolo diciottesimo) che due volte all'anno, dopo essere stato annunciato dal banditore comunale, compare sulla piazza del paese per sterilizzare le scrofe. «In mezzo al Timbone stava ritto –descrive l'autore – un uomo alto quasi due metri, e robusto, col viso acceso, i capelli rossi, gli occhi azzurri e dei gran baffi spioventi, che lo facevano assomigliare a un barbaro antico, a un Vercingetorige, capitato per caso in questi paesi di uomini neri» (*CSFE*, pp. 166-167). La funzione del sanaporcelle, «arte rara, che si tramanda di padre in figlio» come una scienza occulta, si ricollega, al pari di quanto accade per gli altri due personaggi, alla sfera del sacro e della ritualità. Difatti, Levi definisce i sanaporcelle come «mezzi sacerdoti e mezzi chirurghi» dediti al compimento di un «rito». Anche la descrizione

⁴⁹ C. Lévi-Strauss, *Dal miele alle ceneri*, Milano, Il Saggiatore 2008, pp. 501-507.

seguinte rispetta il dettato linguistico religioso e rituale a tal punto da trasformare un'operazione chirurgica in un magico sacrificio.

L'uomo rosso si ergeva possente in mezzo allo spiazzo, e affilava il coltello. [...] rapido come il vento, fece un taglio col suo coltello ricurvo nel fianco dell'animale [...] Il sangue sprizzò fuori, mescolandosi al fango e alla neve: ma l'uomo rosso non perse tempo: ficcò la mano fino al polso nella ferita, afferrò l'ovaia e la trasse fuori. [...] Metri e metri di budella uscivano dalla ferita [...] Finché a un certo punto, attaccato all'intestino, compariva l'altra ovaia, quella di destra. Allora senza usare il coltello, con uno strattone, l'uomo strappò via la ghiandola che era uscita allora [...] e le buttò, senza voltarsi, dietro a sé, ai suoi cani. [...] Strappate le ghiandole, rificcò, pezzo a pezzo, spingendolo con le dita, l'intestino dentro il ventre [...] Quando tutto fu rimesso a posto, l'uomo rosso si cavò di bocca, di sotto i gran baffi, l'ago infilato, e con un punto, e un nodo da chirurgo, chiuse la ferita. [...] L'operazione non era durata in tutto che tre o quattro minuti; e già un'altra bestia era afferrata dagli aiutanti, e coricata con la schiena a terra, pronta al sacrificio. [...] La terra e la neve erano rosse; le voci delle donne si erano fatte più alte, le scrofe sanate e quelle ancora da sanare strillavano insieme, [...] rispondendosi e commiserandosi, come un coro di lamentatrici. [...] Per qualche giorno, in paese, non si parlò d'altro: si trepidava al pensiero che qualche complicazione potesse far morire qualcuna delle scrofe sanate: ma tutto andò bene, i cuori si rassicurarono e ogni apprensione sparì. Il sanaporcelle era partito la sera stessa per Stigliano, coperto di benedizioni, con i suoi baffi rossi da sacerdote, e il coltello del sacrificio. (*CSFE*, pp. 167-169)

I personaggi descritti sono accomunati innanzitutto da una «doppia natura» che li pone a metà strada tra la medicina e la sfera della sacralità. Al pari di stregoni o sacerdoti presenti in numerose tribù primitive, essi interagiscono con i corpi malati in un contesto e secondo modalità che richiamano chiaramente i riti sacropagani. Assolvendo alla doppia funzione di paradigmi di una certa struttura sociale e di strumenti di apprendimento per l'incontro del protagonista con l'alterità lucana, i tre personaggi imprimono in Levi l'idea che solo acquisendo una doppia natura sia possibile interagire con quel mondo così alieno alla unicità monodirezionale della ragione.

Tuttavia, la parte più cospicua degli insegnamenti magici che Levi apprende si deve a Giulia, che diviene la sua domestica quando si trasferisce nella sua nuova abitazione situata nella parte inferiore di Aliano. Detta «la Santarcangelese», in

quanto originaria dell'omonimo paese, Giulia ha avuto diciassette gravidanze con quindici padri differenti. Avendo così perso la sua onorabilità ed essendo pratica di magia (è definita infatti «una strega»), può prestare servizio presso il protagonista e restare da sola con lui, dal momento che si riteneva che la forza dell'amore fosse tale da unire in una relazione sessuale un uomo e una donna che si fossero trovati da soli senza alcun testimone⁵⁰. L'amore è in Lucania una forza naturale di cui si parla «con una libertà e semplicità di linguaggio che stupisce» (*CSFE*, p. 89) e da cui è difficile sfuggire. Le donne, «come animali selvatici», predominano sul paese e vivono l'amore come accompagnato da un sentimento di «soggezione a un destino, a una potenza superiore, che non si può eludere». I retaggi dei delitti di gelosia non sono che una «leggenda», nonostante permanga un fondo rigido legato ai costumi. Infatti, «[i]l prevalente rapporto matriarcale, il modo naturale e animalesco dell'amore, lo squilibrio dovuto all'emigrazione devono tuttavia fare i conti con il residuo senso familiare, col sentimento fortissimo della consanguineità, e con gli antichi costumi, che tendono a impedire il contatto degli uomini e delle donne» (*CSFE*, p. 90).

Fin dalla prima rappresentazione [Fig. 16], Giulia si rivela l'archetipo femminile delle donne di Aliano, che per mezzo della sua naturale selvatichezza e fertilità ricorda una madre-natura arcaica e umana.

Giulia era una donna alta e formosa, con un vitino sottile come quello di un'anfora, tra il petto e i fianchi robusti. Doveva aver avuto, nella sua gioventù, una specie di barbara e solenne bellezza. Il viso era ormai rugoso per gli anni e giallo per la malaria, ma restavano i segni dell'antica venustà nella sua struttura severa, come nei muri di un tempio classico che ha perso i marmi che l'adornavano, ma conserva intatta la forma e le proporzioni. Sul grande corpo imponente, diritto, spirante una forza animalesca, si ergeva, coperta dal velo, una testa piccola, dall'ovale allungato. La fronte era alta e

⁵⁰ L'autore riporta un breve episodio che esemplifica con chiarezza quanto la forza dell'amore costituisca in Lucania qualcosa cui è difficile sottrarsi. Un'anziana signora, dopo essere stata curata da Levi, si reca presso la sua casa, da sola, senza essere accompagnata, dal momento che aveva inteso letteralmente le sue parole secondo cui un giorno avrebbe camminato da sola fino alla soglia dell'abitazione per ringraziarlo. «Mi considerava il suo benefattore, il suo salvatore miracoloso: si sarebbe buttata nel fuoco per me: non avevo soltanto guarito lei, che aveva un piede nella fossa, ma anche la sua nipotina prediletta, malata di una brutta polmonite. Le avevo detto di venire sola a trovarmi, quando fosse stata bene. Io intendevo che non avrebbe avuto bisogno di nessuno per darle il braccio: ma la buona vecchia aveva presa la cosa alla lettera, e non aveva osato infrangere il mio ordine. Perciò non si era fatta accompagnare; aveva fatto per me davvero un grosso sacrificio; e ora era inquieta perché essere con me, a malgrado dell'evidente innocenza, erra tuttavia di per sé una grossa infrazione al costume. Mi misi a ridere, e anche lei rise, ma mi disse che l'uso era più vecchio di lei e di me, e se ne andò contenta» (*CSFE*, p. 88).

diritta, mezza coperta da una ciocca di capelli nerissimi lisci e unti; gli occhi a mandorla, neri e opachi, avevano il bianco venato di azzurro e di bruno, come quelli dei cani. Il naso era lungo e sottile, un po' arcuato; la bocca larga, dalle labbra sottili e pallide, con una piega amara, si apriva per un riso cattivo a mostrare due file di denti bianchissimi, potenti come quelli di un lupo. Questo viso aveva un fortissimo carattere arcaico, non nel senso del classico greco, né del romano, ma di una antichità più misteriosa e crudele, cresciuta sempre sulla stessa terra, senza rapporti e mistioni con gli uomini, ma legata alla zolla e alle eterne divinità animali. Vi si vedevano una fredda sensualità, una oscura ironia, una crudeltà naturale, una protervia impenetrabile e una passività piena di potenza, che si legavano in un'espressione insieme severa, intelligente e malvagia. (CSFE, pp. 91-92)

La Santarcangelese, personaggio alle soglie dell'indifferenziato e dell'animalità, incarna il prototipo di quanto Dominique Fernandez ha definito *Uomini-dèi o uomini-piante*, titolo di un importante contributo, pubblicato su «Galleria» nel 1967, in cui dimostra come nelle opere di Levi l'uomo non sia mai raffigurato nel suo grado zero ma sempre in relazione al mondo animale e/o vegetale⁵¹. In virtù di questa concomitanza, aliena alla cultura occidentale, Giulia lavora con le erbe e conosce il potere della magia, a tal punto che «[s]apeva curare – afferma Levi – le malattie con gli incantesimi, e perfino poteva far morire chi volesse, con la sola virtù di terribili formule».

Intorno alla sua figura si incardina la questione relativa alla pittura che è il secondo veicolo attraverso cui il protagonista interagisce con il mondo contadino. Le prime occasioni per dipingere sono descritte nel capitolo ottavo, in cui Levi elegge i dintorni del cimitero come punto di osservazione privilegiato dei calanchi lucani. Ma la strada verso una compiuta forma di rappresentazione dell'arida terra lucana passa inizialmente attraverso il rapido rispecchiamento con il pittore-collega e prete di Aliano, don Trajella, che nel capitolo decimo viene presentato all'interno di una «spelunca» condivisa con la madre e le galline, dove don Carlo è costretto a bere del vino da un bicchiere «dalla gromma unta e nera che lo incrostava tutto attorno» (CSFE, p. 81). In particolare, lo sguardo di Levi si sofferma su alcuni libri sporchi per la pece e su alcuni dipinti che raffigurano per mano dello stesso Don Traiella le tappe della vita di San Calogero di Avila. «Erano – commenta Levi – delle tempere di gusto popolare, ma tutt'altro che

⁵¹ D. Fernandez, *Uomini-dèi o uomini-piante*, in «Galleria», cit., pp. 159-176.

prive di efficacia, con moltissime figure minute e rifinitissime, dei quadri compositi, con nascita, la vita, i miracoli, la morte, e la gloria del santo. [...] Mi congratulai con l'inatteso collega» (CSFE, p. 82). Tuttavia, la permanenza del prete «*in partibus infidelium*», cioè nella terra dell'indifferenziato, cui è ormai divenuto avvezzo, lo induce ad abbandonare la pittura e la scrittura, come se la realtà del mondo non potesse più essere distinta e pertanto raffigurata in un oggetto definito. Ha dunque ragione Bazzocchi ad osservare che «[i]l prete vive nel mondo del caos e dell'uniforme, dove i rapporti vengono livellati su un unico piano e spostati verso forme animalesche (la madre e le galline), mentre Levi cerca una soluzione alla sua arte che consenta di far emergere l'umano dall'indistinto senza però recidere il legame tra i due ambiti»⁵².

In seguito all'incontro con l'arciprete di Aliano, il protagonista esprime il desiderio di poter ritrarre i contadini ed entrare dunque in rapporto con loro, poiché la forma del ritratto rappresenta per Levi una relazione libera e amorosa tra il se stesso e l'alterità. «Anche la Giulia, se le chiedevo di posare, non aveva mai tempo: capii che c'era qualche oscura ragione che la impediva» (CSFE, p. 135). Nonostante la strega sia disposta a compiere qualsiasi gesto per Levi, anche un rapporto sessuale, ella strenuamente si difende dalla forza magica dei ritratti che sottraggono all'oggetto della raffigurazione «un'immagine: e, per questa sottrazione, il pittore acquista un potere assoluto su chi ha posato per lui» (CSFE, p. 136). All'interno di una dimensione in cui domina il pensiero magico inscrivere una porzione di realtà entro la cornice di un quadro significa esercitare una forma di «influsso» e di «potere» sprigionati dalla coincidenza dell'immagine con le cose stesse. Come sostiene lo stesso Levi nella conferenza *Il contadino e l'orologio* quello contadino è un realismo che «crea la realtà per la prima volta nell'atto dell'espressione. Ricordo sempre la commossa meraviglia dei contadini quando venivano, la sera, nella mia casa, a vedere i quadri di paesaggi e di figure che io avevo dipinto [...] nel riconoscere in essi quella collina, quel bosco, quegli animali, quel viso ad essi ben noto, come se per la prima volta lo vedessero o ne prendessero coscienza»⁵³. Pertanto la resistenza di Giulia – sottolinea la

⁵² M. A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, cit., p. 20.

⁵³ C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id., Prima e dopo le parole*, cit., p. 31.

Faleschini Lerner⁵⁴ – è un atto di opposizione all’essere posseduta e assume una funzione metanarrativa, secondo cui il diniego della strega rappresenta simbolicamente la difficoltà di Levi nel raffigurare la realtà contadina. Ma rappresentare significa nel lessico leviano entrare in rapporto con quel mondo e porlo sullo stesso piano di colui che lo raffigura. E, a tal fine, l’unico strumento che occorre al protagonista è la potenza della forza fisica, la paura della violenza che sono l’equivalente razionale e occidentale della magia.

Io capii – scrive Levi – anche che, per vincere questo suo timore magico, avrei dovuto adoperare una magia più forte della paura; e questa non poteva essere che una potenza diretta e superiore, la violenza. La minaccia di batterla, e ne feci l’atto, e forse anche qualcosa di più dell’atto: le braccia della Giulia, del resto, non erano certamente meno robuste delle mie. Appena vide e sentì le mie mani alzate, il viso della Giulia si coprì di uno sfavillio di beatitudine e si aperse ad un sorriso felice a mostrare i suoi denti di lupo. Come prevedevo, nulla era più desiderabile per lei che di essere dominata da una forza assoluta. Divenuta a un tratto docile come un agnello, la Giulia posò con pazienza, e di fronte agli argomenti indiscutibili della potenza, dimenticò i ben giustificati e naturali timori. (CSFE, pp. 136-137)

Domata e vinta dalla forza, la donna viene raffigurata per la sua maternità passiva al pari di una montagna «battuta dal vento e solcata dalle acque, da cui sorgesse una collinetta più verde e gentile». Accanto a lei sul grembo, un bambino, suo figlio, che richiama l’immagine dello stesso Levi⁵⁵ accovacciato sul ventre di una madre terra con cui tenta di entrare in contatto. La collisione tra i

⁵⁴ G. Faleschini Lerner, Carlo Levi’s Visual Poetics. The Painter as Writer, cit., pp. 33-34.

⁵⁵ Così anche Bazzocchi, cfr. *Id.*, *L’Italia vista dalla luna*, cit., p. 22. Il tema della maternità assume nell’opera di Levi alcune connotazioni decisive per la comprensione del suo pensiero. Dei cinque ritratti di Giulia uno, in particolare, *La strega e il bambino*, ha come modello la *Pietà* di Michelangelo e insiste sul rapporto madre e figlio, come unità indistinta. Si evince così dai dipinti di Levi la concezione della donna che è spesso rappresentata come una madre generatrice in cui l’uomo si rispecchia e si protegge. Daniela Bini ha mostrato, pur con alcune inesattezze, in un suo recente saggio come vi sia una parabola figurativa che da Giulia conduca alla serie litografica degli *Amanti* fino al tardo quadro de *La maternità*, in cui la madre, al pari di un Narciso, si specchia nell’acqua dalla cui superficie è riflessa l’immagine di un bambino in posizione fetale. «The “ritorno alle Madri” – scrive la Bini – of which Gigliola De Donato speaks in her recent study of Levi in connection with his experience of Lucania, is not the rite of passage to maturity, to separation, to self-determination, such as Vittorini’s fictional trip back to Sicily in *Conversazione in Sicilia*. His need to verify and re-establish the unity with the mother was constant. After writing on Lucania, Levi went to and wrote on Sicily and finally on Sardinia. In all these explorations he was still performing a return to the “indistinto originario”, to the Mother». D. Bini, *Women of the South and the Art of Carlo Levi*, in «Forum Italicum», Spring 2003, pp. 115-116.

due mondi, avvenuta per mezzo della rappresentazione artistica, non solo è indice della difficoltà incontrata dal protagonista ma esemplifica anche perfettamente le ambiguità che contraddistinguono il suo tentativo di relazione col mondo contadino. Gli effetti benefici, ottenuti dalla raffigurazione di Giulia, non sono immediati; infatti l'*explicit* del capitolo è in controtendenza rispetto alla normale attitudine di Levi dinnanzi all'esperienza confinaria. Questa volta desidera, al posto delle «infinite pullulanti presenze degli spiriti incorporei», «[u]na sola presenza reale». «La continua magia degli animali e delle cose pesa sul cuore come un funebre incanto. E non ti si presentano, per liberartene, che altri modi di magia. La Giulia m'insegnava i suoi filtri, e gli incantesimi d'amore. Ma che cosa è più contrario all'amore, espansione di libertà, che la magia, espressione di potenza?» (CSFE, p. 138).

Queste considerazioni costituiscono uno dei pochi momenti, interni al *Cristo*, in cui il protagonista è perplesso dinnanzi alla funzione della magia nella terra lucana. I filtri d'amore costituirebbero dunque un ossimoro, dal momento che l'amore è espressione della libertà, mentre la magia è espressione di potenza. E la potenza è il contrario dell'amore. Su questa apparente contraddizione, Levi ritorna nel testo già citato de *I ritratti* del 1968 in cui afferma che il ritratto «non è un potere, anche se, per avventura, possa *avere* un potere magico, che è quello della immagine di per sé determinante della realtà»⁵⁶. Risolta così a posteriori la contraddizione grazie all'introduzione del distinguo tra potenza come «peso» e «potere»⁵⁷, e potenza magica, risulta evidente come Levi riscatti la magia e la inserisca nel sistema del proprio pensiero. Ovviamente quando scrive il *Cristo* questo è già avvenuto, ma egli vuole mostrare come il percorso di formazione del protagonista nella terra lucana proceda per gradi e si realizzi per mezzo di una costellazione di personaggi che introducono lentamente il protagonista nel mondo magico di Aliano.

⁵⁶ C. Levi, *I ritratti*, cit., p. 19.

⁵⁷ Levi riprendendo una poesia di Saba della metà degli anni Trenta, *La Felicità*, scrive che la giovinezza «(cupida di pesi, o, al contrario cupida di potere: comunque bisognosa). Un vuoto da riempire, con cose di fuori, da cui essere posseduti (pesi) o da possedere (potere). Ma quando l'infinita potenza si sottopone al peso, perde la facoltà di esprimersi. E quando l'infinita potenza diventa potere, perde la facoltà dell'espressione poetica». *Ibidem*.

Infatti, il ritratto di Giulia disvela la propria funzione positiva a partire dal capitolo seguente, in cui viene concesso all'autore di recarsi a Grassano, per ultimare delle tele lasciate incompiute a causa della frettolosa e forzata partenza. Il viaggio scuote la monotonia, precedentemente avvertita, e suscita piacevoli impressioni nel ricordo di un paese in cui Levi è arrivato «dopo mesi di solitudine assoluta» (CSFE, p. 141). Spintosi quasi fino alle rive del Basento, Levi dipinge dal basso il paese di Grassano mentre i compagni di viaggio sperano in una «pesca miracolosa». L'aggettivo che compare ripetutamente nel *Cristo* è qui riferito più che alla pesca, di evangelica memoria, allo stesso tentativo del pittore di ritrarre «quasi irreali nel cielo, come l'immagine di un miraggio, [...] il paese» (CSFE, p. 142). E di fatti, mentre la pesca non produce alcun risultato, i contadini assistono alla prodigiosa creazione del paese sulla tela, come se fosse «nato così dal nulla» (CSFE, p. 154).

La meraviglia dell'atto creativo e poetico, ingenerato dal rispecchiamento tra la raffigurazione e il suo oggetto, si riverbera anche all'interno del capitolo diciottesimo, in cui una compagnia di teatranti giunge nel paese per rappresentare la tragedia d'annunziana de *La Fiaccola sotto il Moggio*. «[M]i aspettava una gran noia – scrive Levi – da questo dramma retorico, recitato da attori inesperti» (CSFE, p. 161). L'iniziale aspettativa viene però smentita dalle capacità degli attori e, in particolare, dal pubblico di contadini che partecipa «con interesse vivissimo» alla vicende narrate e si identifica con esse:

«[i] paesi, i fiumi, i monti di cui si parlava, non erano lontani di qui. Così li conoscevano, erano delle terre come la loro e davano in esclamazioni di consenso sentendo quei nomi. Gli spiriti e i demoni che passano nella tragedia, e che si sentono dietro le vicende, erano gli stessi spiriti e demoni che abitano queste grotte e queste argille. Tutto diventava naturale, veniva riportato dal pubblico alla sua vera atmosfera, che è il mondo chiuso, disperato e senza espressione dei contadini».

Nonostante d'Annunzio li avesse traditi in quanto letterato, l'opera, grazie agli attori inaspettati e al pubblico partecipante, viene depurata e riportata nella sua veste originaria ed essenziale che risiede in un «nocciolo paesano». «I due mondi – conclude l'autore – malamente fusi nella vuotezza estetizzante, tornavano a

scindersi, poiché ogni loro contatto è impossibile, e sotto quell'onda di inutili parole riappariva, per i contadini, la Morte vera e il Destino» (*CSFE*, p. 162). D'Annunzio ha dunque, agli occhi di Levi, il difetto di aver rappresentato i contadini attraverso una patina vuota ed estetizzante che ha tradito l'essenza di quel mondo. Come ha dimostrato Donato Sperduto⁵⁸, egli, ponendosi a una certa di distanza dal pensiero del Vate⁵⁹, compie l'operazione opposta: non «degrada il mondo contadino “a puro strumento retorico”» al fine di ricercare per mezzo di un compiaciuto gioco letterario una pienezza vitale di ispirazione nietzschiana, ma disegna «un itinerario verso l'alto», in cui la morte diviene il momento della rinascita.

Ed è infatti – come preannunciato – una seconda morte a chiudere il cerchio dell'apprendistato leviano e a permettere una perfetta integrazione in quel mondo che si è costruita per mezzo dell'attività pittorica e medica. Nel capitolo ventunesimo, superato l'inizio del nuovo anno nato sotto il segno nefasto di un'eclissi di sole, Levi riceve da Matera l'interdizione alla pratica medica a causa di un suo lungo memoriale, indirizzato alla Prefettura, in cui consigliava alcuni accorgimenti per prevenire la malaria. Quando ancora nessuno è al corrente della novità, un contadino implorante si rivolge a lui per curare il fratello malato che si trova in una zona chiamata Pantano. Dopo lunghe ed estenuanti trattative con il podestà, il contadino ottiene l'autorizzazione e parte insieme a don Carlo alla volta del fratello. Il paesaggio intensifica la drammaticità dell'episodio mostrando come il tragitto avvenga su una via labirintica e «spettrale» in cui chiaro è il riferimento a una discesa nell'oltretomba verso il cuore della civiltà contadina. «[P]ieno di leggerezza» volando, «senza peso, come un uccello» (*CSFE*, p. 197) il protagonista viene accolto «come un salvatore» (*CSFE*, p. 198). Tuttavia l'impossibilità di guarire il malato, colpito da una grave forma di peritonite, invece di sconfortare il medico per la sua impotenza, acutizzata dai lamenti

⁵⁸ D. Sperduto, *La “lontananza” di Carlo Levi e d'Annunzio*, in Aa. Vv., *Intertestualità leviane*, Atti del Convegno Internazionale tenutosi dal 5 al 7 novembre 2009 presso l'Università degli studi di Bari Aldo Moro, Quaderni di Ateneo, n. 14, 2011, p. 115. Ora in *Id.*, *Armonie lontane. Ariosto, Croce, D'Annunzio, Pavese, Carlo Levi e Scotellaro*, Roma, Aracne editrice 2013, p. 24.

⁵⁹ Cfr. B. Moloney, Fontamara and Cristo si è fermato a Eboli: cases of intertextuality, in Aa. Vv., *Essays Literature and History in honour of Doug Thompson*, a cura di G. Talbot e P. Williams, Dublino, Four Courts 2002, p. 137.

litanici del morente («Gesù aiutami, dottore aiutami...»), ingenera in lui disteso su un letto e impossibilitato a prendere sonno una sensazione di «grande pace»:

Mi pareva di essere staccato da ogni cosa, da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto fuori del 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. (CSFE, pp 198-199)

È grazie al senso di impotenza, la stessa provata dai contadini dinnanzi al mondo, che Levi perviene a una piena forma di identificazione con loro all'interno di quello che in termini junghiani⁶⁰ può essere definito l'indistinto originario. «Una muta indistinzione – scrive la De Donato – che è però pienezza [...] che è quella “drammatica e pericolante liberazione”, quella “nera adolescenza dei secoli pronti ad uscire e muoversi, farfalla dal bozzolo”»⁶¹. La stessa onomastica del luogo, il Pantano, suggerisce un'informità prenatale di cui è impastata la civiltà contadina.

Anticipato dall'arresto dell'orologio nel capito diciannovesimo, che preannuncia una ben più nota e strutturale rottura⁶², il senso del tempo sconfinava in una indeterminata atemporalità che ha la funzione di metamorfizzare il protagonista in un «germoglio sotto la scorza dell'albero», in cui alla morte succede la piena potenza della vita di un germoglio che deve ancora sbocciare. L'identificazione, avvenuta con l'episodio del Pantano e che riprende stravolgendo l'assenza di sentimenti seguita alla morte del primo contadino, è ulteriormente suggerita da un testo successivo, dedicato all'arte luigina e a quella contadina, in cui Levi discutendo della forza potenziale della Lucania, in paragone alla civiltà occidentale, sostiene che «la loro poetica civiltà è sotto l'altra, come un germoglio sotto la scorza»⁶³. L'episodio è ai fini del romanzo decisivo e costituisce la conclusione dell'apprendistato di Levi e l'inizio di un nuovo corso, asserito dalla considerazione di essere, ora, agli occhi dei contadini «un guaritore

⁶⁰ Junghiano è anche il linguaggio utilizzato, come ha sottolineato Brian Moloney in *Cristo si è fermato a Eboli and the Problem of the North*, in Aa. Vv., *The Voices of Carlo Levi*, cit., p. 105.

⁶¹ G. De Donato, *Le parole del reale*, cit., pp. 36-37.

⁶² Il riferimento è alle pagine iniziali de *L'orologio*.

⁶³ C. Levi, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in Id., *Prima e dopo le parole*, cit., p. 48.

miracoloso»⁶⁴. Se per entrare in contatto con loro, come si è evidenziato, era necessario un rapporto «miracoloso», ecco che ora il lessema è riferito allo stesso Levi, che per mezzo della morte ha varcato i limiti della cultura occidentale egemonica disvelando i segreti di una civiltà magica e misteriosa.

Non a caso infatti, al ritorno nel paese di Gagliano, dopo la rivolta dei contadini e la sublimazione della rabbia nella forma artistica di uno spettacolo teatrale⁶⁵, Giulia consacra l'avvenuta iniziazione: «Dovresti fare lo stregone»

⁶⁴ Non è un caso che il paese di Gaglianello, all'arrivo di Levi dal Pantano, appaia come una «corte dei miracoli» (CSFE, p. 200).

⁶⁵ A causa della morte del loro compagno, i contadini sono decisi a ribellarsi e a uccidere forse il podestà. «L'aria della rivolta soffiava sul paese. Un profondo senso di giustizia era stato toccato: e quella gente mite, rassegnata e passiva, impenetrabile alle ragioni della politica e alle teorie dei partiti, sentiva rinascere in sé l'anima dei briganti. [...] Così sono le violente ed effimere esplosioni di questi uomini compressi; [...] nasce per un momento, una ferocia spagnola, una atroce, sanguinosa libertà. Poi vanno in carcere, indifferenti, come chi ha sfogato in un attimo quello che attendeva da secoli» (CSFE, p. 201). Passata l'ira e sedata la volontà rivoluzionaria, i contadini decidono di sottoscrivere una petizione per ottenere che il medico continuasse *legittimamente* a svolgere la propria professione. «La parola "legittimo" qui è una delle più usate, ma non nel senso di cosa sanzionata e codificata, ma in quello di vero, di autentico. Un uomo è legittimo se agisce bene; un vino è legittimo se non è fatturato. Una petizione firmata da tutti pareva ad essi davvero legittima. [...] Avevano ragione: ma dovetti spiegar loro quello che, del resto, sapevano meglio di me: che essi avevano a che fare con una forza del tutto illegittima» (CSFE, p. 202). A una forza illegittima i contadini non hanno apparentemente gli strumenti per opporsi. *Legittimo* viene usato dai contadini lucani – come ha giustamente sottolineato Vanna Gazzola Stacchini nel saggio *Forme di coscienza ebraica in Carlo Levi* – come «vero, autentico [...] in senso dunque opposto a quello di cosa sanzionata e codificata, astratta e formalisticamente intesa» (In *Aa. Vv., Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, cit., p. 120. Scrive, infatti, Levi: «gli attori erano tutti uomini, anche quelli che facevano parti femminili: giovani contadini miei amici, ma che non potevo riconoscere sotto le loro straordinarie truccature. Il dramma era ridotto a una semplice scena, che gli attori improvvisavano. Un coro di uomini e donne annunciò l'arrivo di un malato; ed ecco il malato, portato su una barella, col viso dipinto di bianco, gli occhi cerchiati di nero, e segni neri sulle guance, incavate come quelle di un morto. Il malato era accompagnato dalla madre piangente, che non diceva altro che: - Figlio mio, figlio mio, - ripetendolo di continuo, per tutto il tempo della rappresentazione come un monotono, triste accompagnamento. Accanto al malato, chiamato dal coro, appariva un uomo vestito di bianco, e su cui riconobbi la mia tunica, che si apprestava a guarirlo: ma ecco comparire, ad impedirglielo, un vecchio dagli abiti neri e dal pizzo caprino. I due medici, il bianco e il nero, lo spirito del bene e quello del male, contendevano, come l'angelo e il demonio, attorno a quel corpo giacente nella barella, e si lanciavano battute satiriche e pungenti. Già l'angelo aveva la meglio, e obbligava a tacere il nemico, quando arrivò di corsa un romano, dal viso mostruoso e feroce, che forzò l'uomo bianco ad andarsene. L'uomo nero, il professor Bestianelli (corruzione di Bastianelli, che è celebre anche fra questi contadini) rimase padrone del campo. Da una borsa trasse un coltellaccio, e cominciò l'operazione. Diede un taglio sui vestiti del malato, e, con rapida mossa della mano, trasse fuori dalla ferita una vescica di intestino di maiale che vi era nascosta. Si voltò trionfante verso il coro, che mormorava proteste e parole di orrore, con la vescica fieramente brandita, gridando: - Ecco il cuore! – Con un grosso ago bucò quel cuore, e ne uscì uno zampillo di sangue, mentre la madre e le donne del coro cominciarono il lamento per il morto, e il dramma finiva» (CSFE, pp. 203-204). Nonostante il dramma contadino termini con la morte del paziente, con la cacciata del medico bianco e l'apparente sconfitta dei buoni, la forza del gesto artistico ha portato alla trasformazione della servitù in un'espressione libera e autentica, la cui chiave interpretativa viene fornita dallo stesso Levi in conclusione alla vicenda, per mezzo di una domanda che

assommando così «tutte le virtù del Rofé orientale, del guaritore sacro»: «prete, medico e mago». «Io rispettava – confessa il protagonista – gli abracadabra, ne onoravo l'antichità e l'oscura, misteriosa semplicità, preferivo essere loro alleato che loro nemico, e i contadini me ne erano grati, e forse ne traevano davvero vantaggio» (*CSFE*, p. 210). E da vero stregone, nel capitolo ventiduesimo, il narratore raccoglie un breve campionario contenente le formule e i riti magici che più si praticavano in Lucania (*CSFE*, pp. 209-212).

Per quanto riguarda il versante della pittura, in seguito alla trasformazione del protagonista in uno stregone/mago, non compaiono ulteriori riferimenti se non in posizione marginale e di poco rilievo. Tuttavia, è noto che col confino si consolida e matura quella che è la cifra stilistica più significativa dell'intera esperienza pittorica leviana, ovvero la «grafia ondosca». Essa permette di cogliere i contadini nell'atto della loro prima scoperta di sé e fuoriuscita dal magma dell'indistinto. L'acquisizione di uno stile basato su «un sistema di fuochi ed onde, dove la composizione nascesse da una serie di centri di attenzione da cui partissero e si intrecciassero e si sovrapponevano in cerchi successivi le vibranti onde della pittura»⁶⁶ si riflette anche sul romanzo, al cui interno si rivelano numerosi fuochi di propagazione di onde, punti in cui la realtà, ondeggiando, disvela il suo lato arcano e sacro. Infatti il sostantivo 'onda' e i suoi derivati ricorrono nel *Cristo* in più di venti occasioni, con particolare riferimento al paesaggio dei calanchi e alle vesti delle donne lucane⁶⁷.

ammette un'unica risposta: «Era, quello schema classico, un ricordo di un'arte antica, o uno spontaneo, originario rinascere, un linguaggio, naturale in queste terre, dove la vita è tutta una tragedia senza teatro?».

⁶⁶ C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino, Einaudi 19, p. 98.

⁶⁷ «E dietro questo primo piano colorato, le grandi distese desolate delle argille sembravano *ondulare* nell'aria calda come sospese al cielo. (*CSFE*, p. 46) Davanti, senza che nulla si frapponesse allo sguardo, 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. (51) I due cipressi *ondeggiavano* al vento. (66) Profittai della confusione per uscirmene, tra quel gran volare di penne e *ondeggiare* nero di sottane. (93) Nell'*ondeggiare* dei veli e della larga gonnella corta, nelle lunghe gambe robuste. (103) A monte, verso levante, le casupole di Gagliano di Sotto nascondevano agli sguardi il resto del paese, che, costruito sulla cresta di un'onda di terra, a saliscendi, non si riesce mai a vedere intero. (106) Più che camminare, saltava, a grandi balzi, con un ondeggiare delle orecchie e del pelo [...] come seguisse il filo ondulante di un innocente pensiero inumano. (113) E poi le donne, tutte insieme, con un grande ondeggiare di veli bianchi. (115) Le bandiere tricolori ondeggiavano al vento, nel sole. (131) Davanti a me si alzava, come una grande onda di terra, uniforme e spoglio, il monte di Grassano. (157) dove passa il vento in un'onda di polvere. (158) E poi la discesa ondulata e grigiastra del monte, fino al Basento.

Le onde sono la trasposizione sulla pagina di uno stile pittorico (elaborato prima del confino), che favorisce, insieme alla medicina, l'identificazione con l'alterità lucana. Strumenti di magia, essi guidano il protagonista verso l'approdo a una nuova realtà con cui egli si mescola al fine di poter poi narrare all'altro mondo quel mondo dimenticato e sconosciuto.

(163) Le figlie, sottili e ondulanti, sembrano ninfe dei boschi. (173) Sotto quell'onda di inutili parole. (180) Veli bianchi e scialli neri ondeggiavano, al vento. (184) Nelle stanze appena illuminate dai fuochi rossi dei camini, e dai lumini a olio ondeggianti. (212) Uscimmo dalle argille, e ci trovammo su un prato in pendio, e sul fondo ci apparve, tra terreni ondulati, il biancore della masseria. (218) Sentivo il loro odore selvatico, vedevo i loro musci arguti all'ondeggiare rossastro delle fiamme. (219) Il colle si alzava, come sempre, con le sue lente ondulazioni. (247) Come quando ero arrivato, tanti mesi prima, sulla distesa delle argille silenziose l'aria ondeggiava. (256) Una brezza fresca veniva dalla Dalmazia, e increspava di onde minute il calmo dorso del mare. (235) Pensavo a cose vaghe: la vita di quel mare era come le sorti infinite degli uomini, eternamente ferme in onde uguali (235)».

2.4 Costellazione Lucania

L'arte medica e la pittura coadiuvano gli sforzi del protagonista verso la comprensione dell'alterità lucana, con cui egli tenta di entrare in comunione simpatetica. Questo percorso progressivo di avvicinamento non passa solo attraverso la malattia e l'arte della pittura, ma anche per mezzo dei racconti dei contadini che don Carlo raccoglie lungo il suo itinerario lucano. Estraneo alla visione verghiana dell'arte del narrare, la voce del narratore autodiegetico si spinge nelle profondità dei racconti contadini per restituire uno spaccato esistenziale, non depurato certo della forte soggettività artistica del suo osservatore d'eccezione. La narrativizzazione dei racconti, infatti, non si limita a una riproposizione *tout court* del loro contenuto, ma si spinge a una ripresa mimetica della loro struttura su cui si modella la stessa opera letteraria. In tal senso Levi utilizza una forma narrativa che oppone al narrare di tendenza modernistica la forma e la struttura dell'epica. Gli aneddoti e i racconti raccolti sul campo non sono di invenzione autoriale, ma circolavano realmente sugli aridi calanchi della Lucania. E proprio in virtù della voce aggregante del narratore, essi vengono intessuti all'interno di una struttura più ampia che, pur conferendogli una parziale autonomia, li determina secondo l'uso specifico che ne fa l'autore.

Capita – scrive il filosofo Walter Benjamin – sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quanto, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze¹.

La modernità, dunque, in seguito alla brutalità espressa dalla prima guerra mondiale, ha determinato l'impossibilità di narrare l'esperienza passata e di condividerla oralmente. Dal momento che l'arte del narrare, suscettibile dei mutamenti storico-materiali, secondo un'ottica marxista, è strettamente

¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Leskov*, in *Id.*, *Angelus novus*, cit., p. 247. Il saggio viene pubblicato in Germania nel 1936 sulla rivista «Orient und Occident» (n. 3). Non vi è traccia, allo stato attuale, di prove che testimonino la lettura dell'opera da parte di Levi prima della stesura del *Cristo*. Sembra, invece, più plausibile che la concomitanza di alcuni direttrici culturali, quali l'hegelismo e l'appartenenza all'ebraismo, abbiano prodotto nel medesimo contesto culturale affinità teoriche.

interdipendente all'esperienza dell'individuo, è necessario capire in che modo l'Occidente abbia perduto il senso stesso dell'esperienza del mondo che nelle società precedenti conservava ancora il suo carattere auratico, la sua unicità e autenticità. Il discorso rientra in una più generale teoria del filosofo berlinese sui mutamenti provocati dal progresso tecnico nella vita dell'uomo. Infatti, come ricorda in *Strada a senso unico*, il «dominio della natura [...] è il senso di ogni tecnica»². Al progresso, cui lo stesso Levi imputa la trasformazione del presente, Benjamin associa tre ulteriori cause responsabili del passaggio «che ha portato l'uomo moderno alla perdita dell'esperienza autentica (*Erfahrung*) e alla sua sostituzione con l'*Erlebnis*³, l'esperienza impoverita dalla massificazione, dalla tecnicizzazione e dal conflitto mondiale»⁴. L'arte del narrare viene, infatti, impoverita dalla nascita del romanzo moderno, in cui l'autore non è più capace di esprimersi «sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino»⁵; dall'informazione giornalistica che spiega l'esperienza accaduta sciogliendone le ambiguità; dalla «*short story*, che si distacca dall'epica poiché è una forma di scrittura che si sottrae alla stratificazione di piani e di varianti producibile solo dall'oralità»⁶.

Lontana dal mondo civilizzato e massificato in modo tecnico, la Lucania (secondo la particolare prospettiva di Levi) articola la propria diversità a partire dalle questioni già analizzate della temporalità ciclica e della «doppia natura» che, pur alterando la normale e occidentale percezione tra il soggetto e il mondo, preservano un'aura di autenticità e di unicità dell'esperienza, in cui il racconto coincide con il tempo della festa e del sovvertimento della tradizionale strutturazione gerarchica della società. Così come Benjamin identifica il passaggio dall'«*Erfahrung*» all'«*Erlebnis*» nel moderno contesto metropolitano e nello sfrenato individualismo della società parcellizzata, dimentica del proprio passato, Levi è volto alla riscoperta – a dispetto dei valori vigenti – del senso originario e

² *Id.*, *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi 2006, p. 16.

³ La distinzione è affrontata in W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Id.*, *Angelus novus*, cit., pp. 89-130.

⁴ M. T. Cosa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Macerata, Quodlibet 2008, pp. 161-162.

⁵ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Id.*, *Angelus Novus*, cit., p. 251.

⁶ M. T. Cosa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, cit., p. 163.

autentico dell'esperienza, intesa non come «esperienza vissuta» (Erlebnis), bruciata cioè nel momento del suo accadere e privata di qualsiasi rapporto con il passato, ma come esperienza in cui «determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo»⁷.

Il tentativo di recupero della tradizione lucana non segue, dunque, un approccio storico, in virtù del quale l'autore ricostruisce in modo quasi filologico i ricordi e le testimonianze raccolte, ma è volto piuttosto alla ricerca di una chiave magica che permetta di entrare in contatto con la fascinazione del mondo delle storie lucane. Grazie al rapporto d'amore che si istituisce tra Levi e il mondo contadino, il narratore diviene a sua volta un affabulatore che trasmette storie e aneddoti che ricreano nuovi rapporti e nuove relazioni all'interno del contesto del destinatario dell'opera.

Levi, consapevole della trasformazione dell'uomo occidentale e della corrispettiva perdita del passato collettivo, ricerca nei racconti appartenenti al patrimonio lucano (su cui è fondata una millenaria saggezza popolare tramandata di generazione in generazione per via orale e custode dei modi di agire e di pensare di quella terra) l'autenticità dei primordi, di quella energia arcana che qui si è voluto chiamare: il sacro fluire delle forme. La Lucania è da questo punto di vista un osservatorio privilegiato (a tal punto che alcuni antropologi hanno definito il *Cristo* come una «monografia di terreno»⁸), dal momento che essa costituisce, secondo l'ottica leviana, una comunità impermeabile alle influenze esterne, delimitata all'interno di uno spazio definito e contraddistinta da una corposa saggezza contadina, capace di trasmettere esperienza. Infatti, proprio ai contadini Benjamin pensa allorché definisce i fondatori mitici della figura del narratore. L'«agricoltore sedentario» che, «vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra», è portatore «di “consiglio” per chi lo ascolta»⁹ al pari del «mercante navigatore» che viaggiando conosce molte storie. E narrare un consiglio equivale per il filosofo a tramandare una forma di saggezza antica che di esperienza in esperienza sopravvive all'oblio dei secoli.

⁷ Ivi, p. 93.

⁸ Cfr. P. Clemente, *Oltre Eboli: la magia dell'etnografo*, in Aa. Vv., *Il tempo e la durata in “Cristo si è fermato a Eboli”*, cit., p. 264.

⁹ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 256.

Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene –, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato¹⁰.

L'esperienza oltrepassa la vita e si carica di un senso autentico proprio laddove la morte sigilla con la propria presenza il contatto tra ciò che è vivo e ciò che trapassa. Nel *Cristo* l'onnipresenza della morte assume degli aspetti decisivi in relazione alla temporalità immobile della civiltà lucana. Inoltre nel capitolo settimo, il primo della seconda sezione, l'autore dopo aver dichiarato di volersi occupare esclusivamente dei contadini disvela come nella Lucania la morte sia consustanziale alla vita. Infatti, il campanaro suona «per tutte le occasioni» «la campana a morto» e Barone, «sensibile alla presenza degli spiriti, non poteva tollerare quel rumore funebre; e al primo rintocco cominciava ad ululare, con un'angoscia straziante, come se la morte passasse attorno a noi» (*CSFE*, p. 65). Al contrario nella civiltà occidentale la morte è stata «espulsa dal mondo percettivo dei vivi» e relegata ai margini della società, in «istituti igienici e sociali»; ripudiando i morti, gli uomini hanno depotenziato l'autorità che ciascun uomo possiede in punto di morte. Se nella pre-modernità la morte dischiudeva nell'uomo la saggezza e quindi la facoltà di narrare le esperienze più significative della propria esistenza, ora questo legame è stato annientato dall'allontanamento della morte dalla comunità dei vivi.

Ma non è solo l'esclusione della morte ad aver contribuito a una progressiva perdita del senso originario dell'esperienza. La stampa ha contribuito innanzitutto alla diffusione, su un supporto cartaceo, dell'informazione giornalistica in cui prevale non più «la notizia che viene da lontano, ma l'informazione che offre un aggancio immediato» al reale e che propone una nutrita infarcitura di spiegazioni tali da esaurire l'icasticità tipica della vera narrazione. Al pari dell'informazione, anche il romanzo, uno dei generi letterari più distanti dall'oralità, nasce dall'«individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma

¹⁰ Ivi, p. 258.

esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri»¹¹.

A esemplificazione del quadro oppositivo tra il romanzo e la forma epica, Benjamin accoglie nel VII capitoletto un aneddoto tratto da Erodoto sulla storia del re Psammenito che si commuove, dopo la propria incarcerazione, alla vista di uno dei suoi servitori invece di provare pietà per la caduta dei propri figli. Mentre l'informazione si consumerebbe «nell'istante della sua novità» spiegando il contenuto della propria narrazione, il racconto in oggetto è suscettibile di un ventaglio di interpretazioni che proliferano a seconda di chi ascolta la storia. «Assomiglia – commenta Benjamin – a quei semi rinchiusi per migliaia d'anni senz'aria nelle camere delle piramidi, che hanno mantenuto il loro potere di germinazione sino al giorno d'oggi»¹². Benjamin distingue dunque un racconto che esaurisce il senso del proprio significare da uno, invece, che sottoposto a una «casta concisione» elude l'analisi psicologica. Il problema essenziale del romanzo, elemento che si rivela fondante anche in Levi, è la tendenza dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti a utilizzare il «chiaroscuro psicologico» che, penetrando nei meccanismi occulti della mente, spiega in virtù di ciò il senso dei fatti narrati.

Nella sua opera narrativa, Levi non indulge mai nell'analisi psicologica e nello sviluppo di un singolo personaggio che si evolve poi nel corso della narrazione. Mentre il narratore, sempre in prima persona, muta la propria pelle e si accresce per mezzo dell'incontro con l'alterità, i personaggi, delle vere e proprie figure, talora dalla natura bozzettistica, sono statici, emergono da uno sfondo buio come campioni rappresentativi di un certo mondo per farvi subito ritorno. Nonostante siano immobili sul piano diacronico della diegesi, la loro fissità interiore è smossa talvolta da una degradazione grottesca che si avvale di una forte caratterizzazione pittorico-visiva associata a un meccanismo di animalizzazione. Si pensi alla madre «vetula et infirma» di don Trajella che, alla fine dell'episodio, con un rapido scatto inizia a muoversi come le galline che la circondano o alle

¹¹ Ivi, p. 260.

¹² Ivi, p. 262.

descrizioni iniziali dei signori del paese o alle donne presso la fontana intente a prendere l'acqua:

Stavano in gruppo, attorno alla fontana, alcune in piedi, altre sedute per terra, giovani e vecchie, tutte con una botticella di legno sul capo, e la brocca di terra di Ferrandina. Ad una ad una si avvicinavano alla fontana, e aspettavano pazienti che l'esile filo d'acqua riempisse gorgogliando la botte: l'attesa era lunga. Il vento muoveva i veli bianchi sui loro dorsi diritti, tesi con naturalezza nell'equilibrio del peso. Stavano immobili nel sole, come un gregge alla pastura; e di un gregge avevano l'odore. (CSFE p. 45)

Quello che preme sottolineare, oltre all'assenza di qualsiasi forma di analisi psicologica, risiede nella rappresentatività dei personaggi che assolvono, come ha asserito la De Donato, «a un ruolo figurale e tipico, come momenti emblemizzati dell'anima collettiva»¹³. Infatti i personaggi quali il sanaporcelle, lo zoppo, il barbiere e la stessa Giulia sono inquadrati sotto il profilo sociologico come rappresentati delle diverse categorie cui appartengono, e più in generale sono paradigmi di una comunità tradizionale contadina che fa da sfondo al loro apparire.

L'idea origina nel *Cristo* non solo da una certa propensione stilistica, ma soprattutto dalla forma stessa dei personaggi all'interno delle storie contadine. Oltre alla loro tipicità derivante dal fatto che «esprimono una condizione dell'uomo: il debole, il forte, l'astuto [...], tutti questi personaggi – conferma Levi – hanno una certa fissità poiché essi sono dei modi dell'esistenza, dei modi di una esistenza che prende per la prima volta, nel racconto, coscienza di sé, e che perciò ha bisogno di essere *fermata* perché non torni a dissolversi nella confusione»¹⁴. Non vi può essere analisi psicologica laddove il personaggio ha preso per la prima volta coscienza di sé, non vi è nessuno sviluppo, nessuna capacità di addentrarsi nella perversione dello psicologismo, ma solo il tentativo di mostrare mimeticamente gli albori dell'individualità. La tipizzazione appartiene piuttosto all'epica in cui i personaggi sono descritti secondo formule che fissano l'immagine in base a una precisa caratterizzazione. Non è tuttavia da sottovalutare

¹³ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 84. Cfr. anche G. De Donato, “*Cristo si è fermato a Eboli*”: *incrocio di culture e di stili narrativi*, in: Aa. Vv., *Carlo Levi e il Mezzogiorno*, a cura di G. De Donato e S. D'Amato, Atti della giornata nazionale di Studi, Foggia, Claudio Grenzi Editore 2003, pp. 110.

¹⁴ C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 25-26.

a questo proposito l'influenza della Bibbia, che Levi aveva con sé in Lucania, come modello di una certa fissità dei personaggi, e neppure l'origine ebraica dell'autore che poteva attingere come costante modello di riferimento ai canti dell'Haggadah¹⁵.

Se i personaggi sono delle entità fisse che appaiono e scompaiono sul palcoscenico della narrazione, assume un ruolo centrale per il dipanarsi della storia la figura del narratore, vero e proprio collante delle diverse vicende. È sempre Benjamin nel saggio già citato de *Il narratore* a tratteggiare la linea di demarcazione tra due forme distinte di narratori che corrispondono a due diverse forme di memoria e di esperienza. In seno all'*epos* il romanzo e la narrazione erano «in stato per così dire d'indifferenza», cioè la memoria non si era ancora distinta in «memoria epica» (*Gedächtnis*) e in «rammemorazione» (*Eingedenken*). Questa, ravvisabile già nell'epica nei «luoghi solenni», è «la memoria eternante del romanziere [...] [che] è dedicata a *un solo* eroe, a *una sola* traversia o a *una sola* lotta». Mentre il romanziere (Benjamin cita Flaubert dell'*Educazione sentimentale*) è intento a tessere le fila di una singola storia che «attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente», il narratore accoglie nella sua trama i «*molti* fatti dispersi» frutto del lungo sedimentarsi della saggezza popolare dell'uomo primitivo, in cui è racchiuso, nella forma immanente della morale della storia, il suo primo accostarsi alle varieguate vicende del mondo. Infatti, il filosofo apporta, come modello di questo narratore, Sheherazade che nelle *Mille e una notte* racconta al sultano, per salvarsi dalla morte, le storie della propria tradizione.

Lo stesso Levi, parlando del confino, dimostra l'influenza del modello sulla propria narrazione. Dopo aver raccontato una breve novella tratta dal repertorio lucano, rivela come questo fosse «uno degli infiniti racconti, favole, poemi, aforismi, interpretazioni della realtà naturale e storica che si ascoltano ad ogni

¹⁵ Scrive in relazione a ciò Vanna Gazzola Stacchini: «La *Haggadah* indica ciò che si deve fare in forma di narrazione: dove entra la parabola, la leggenda, il particolare storico, l'aneddoto, la predicazione morale, ma anche la distrazione, il lato piacevole della vita. [...] Mi sembra che di questa atmosfera sia restato qualcosa nel modo di narrare di Carlo Levi. [...] E se Levi non ereditò lo spirito religioso ebraico, ne accolse tuttavia quel senso etico della vita e quei modi della coscienza che si erano formati attraverso una storia religiosa: il bagaglio più sostanziale e basilare della coscienza ebraica stava "naturalmente" dentro di lui». V. Gazzola Stacchini, *Forme di coscienza ebraica in Carlo Levi*, in cit., pp. 116-117.

momento se soltanto si hanno le orecchie per intendere, se si ha quella piccola chiave che apre il segreto delle cose». E infatti avrebbe potuto «passare non un'ora, ma una notte, anzi mille una notte per raccontare analoghe novelle, ed in tutte ritrovereste la stessa capacità di fare, immediatamente, della realtà, un mito»¹⁶. Una volta conquistata la «chiave di magia» che permette di accedere 'miracolosamente' al mondo contadino, il narratore lo attraversa con la stessa avida curiosità di un collezionista che sottrae i racconti al fine di attribuirgli un valore di autenticità e unicità. L'operazione di Levi ricorda così quanto Hannah Arendt scrive di Benjamin nel suo noto saggio *Il pescatore di perle: Walter Benjamin*. Sul fondo del mare, come un «pescatore di perle» il narratore del *Cristo* raccoglie le cose che, ammaliate da un «sortilegio del mare», «sopravvivono in nuove forme cristallizzate immuni agli elementi, come se aspettassero solo il pescatore di perle che un giorno scenderà da loro per condurle al mondo dei vivi – quali “frammenti di pensiero”, cose “ricche e strane” e forse, addirittura, *Urphänomene*»¹⁷. Ecco dunque che nell'«inviolato fulgore delle origini» la realtà è «come apparsa e fissata al suo stato nascente, sospesa in una immobilità catafratta ad ogni modernistico delirio, protetta e illuminata dallo stupore di chi, “guardando per la prima volta le cose che sono altrove”, ne raccoglie l'“esperienza intera” e ne fa “pittura e poesia”»¹⁸.

L'esperienza dell'origine è racchiusa nei racconti favolosi della Lucania che narrano il primordiale rapportarsi dell'uomo nei confronti della natura e di se stessi. Lo stesso autore come ha chiaramente evidenziato la De Donato cala mimeticamente nel romanzo una realtà favolosa atta a imprimere sulla pagina il senso dell'autenticità di quei racconti. L'utilizzo di *incipit* temporali indeterminati («c'era in quel tempo; cent'anni fa; era sera; una notte» etc.), di *verba movendi* tipici «dell'andamento fiabesco», la topicità di figure e oggetti («la quercia; la notte; il buio; il diavolo» etc.), «i gruppi semantici legati alle procedure narrative della fiaba: la notte era nera; dal burrone una voce bestiale lo chiamava; gli vietava il passaggio» etc., «l'aggettivazione elementare» e «l'uso di numeri

¹⁶ C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id., Prima e dopo le parole*, cit., p. 27.

¹⁷ H. Arendt, *Il pescatore di perle: Walter Benjamin 1892-1940*, Milano, Mondadori 1993, pp. 91-92.

¹⁸ Bonifacino, p. 28.

convenzionali»¹⁹ concorrono alla creazione di una atmosfera fiabesca e magica che evoca, per dirla con Benjamin, le «prime disposizioni prese dall'umanità per scuotere l'incubo che il mito le faceva gravare sul petto»²⁰. Ed è proprio questo il ruolo cui la parola magica e il racconto orale degli *exempla* assolvono all'interno della Lucania leviana. Si deve, pur con le dovute differenze²¹, a Ernesto De Martino un'analisi più accurata di quello che lui stesso definisce, nell'opera *Sud e magia* (1959), «crisi della presenza» e «protezione magica»²². Secondo l'antropologo italiano, la presenza del negativo, nella società lucana, nasconde il rischio che «la stessa presenza individuale si smarrisca come centro di decisione e di scelta, e naufraghi in una negazione che colpisce la stessa possibilità di un qualsiasi comportamento culturale»²³. Contro la negatività opprimente del reale e della storia, i contadini oppongono la protezione della magia, delle leggende, degli *exempla* della secolare tradizione orale o delle cosiddette *historiolae*, che producono una de-storicizzazione della «negatività storica»²⁴, spostando su un piano metastorico la negatività del presente. Dal confronto con i modelli della tradizione nasce, nella formula demartiniana del «così-come», la necessità della reiterazione del gesto che negli *exempla* ha liberato l'eroe da una malattia o da una fattura, allo stesso modo per cui la riproposizione di quel rito o di quelle parole magiche potrebbero portare a risoluzione l'accadimento presente.

De Martino, a questo proposito, asserisce che «in quanto operazione stereotipa di riassorbimento del negativo nell'ordine metastorico, la magia è più propriamente rito, potenza del gesto e della parola cerimoniali, efficacia permanente di una certa definita materia sensibile» per mezzo della quale «il negativo è “per natura” sempre sospeso o annientato»²⁵. Dunque il consiglio che la fiaba dà all'ascoltatore ha il fine di superare una certa difficoltà attraverso la ripetizione, su un piano metastorico, del gesto attuato dall'eroe della favola. Da

¹⁹ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., pp. 108-109.

²⁰ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 260.

²¹ Sull'argomento si vedano C. Gallini, *Interpretazioni etnologiche di «Cristo si è fermato a Eboli»*, in Aa. Vv., *Verso il sud del mondo*, cit., pp. 77-81. Ed *Ead.*, *Etnografia e scrittura: il mondo magico di Carlo Levi ed Ernesto De Martino*, in Aa. Vv., *Carlo Levi. Il tempo e la durata*, cit., pp. 278-291.

²² E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 2010, p. 89.

²³ Ivi, p. 90.

²⁴ Ivi, p. 105.

²⁵ Ivi, pp. 96-97.

qui si origina la ritualizzazione apotropaica del gesto e la sua continua riproposizione per mezzo di un repertorio quasi schematico e fisso al fine di salvaguardare, dall'indistinto caotico, l'esistenza dell'individuo. Ne sono esempio, oltre all'episodio dei monachicchi, i pellegrinaggi a Santarcangelo nella chiesa che custodisce le ossa del drago ucciso, l'abracadabra inciso su una piastrina e appeso al collo dei malati, o più in generale «segni cabalistici, astrologici, immagini di santi, Madonne di Viggiano, monete, denti di lupo, ossi di rospo, e così via: tutto un armamentario tradizionale» (CSFE, p. 210). Il funzionamento della destoricizzazione può essere, in particolare, compreso alla luce dell'esempio riportato nel *Cristo* dell'itterizia:

L'itterizia si chiama, qui, il «male dell'arco»: la malattia dell'arcobaleno, perché per essa l'uomo cambia colore, e in lui, come nello spettro del sole, prevale il color giallo. Come si prende il male dell'arco? L'arcobaleno cammina per il cielo, e appoggia sulla terra i suoi piedi, muovendoli qua e là per la campagna. Se avviene che i piedi dell'arco calpestino dei panni posti ad asciugare, chi indosserà quei panni prenderà, attraverso la virtù che vi è stata infusa, i colori dell'arco, e si ammalerà. Si dice anche (ma la prima ipotesi patogenetica è la più diffusa e credibile) che bisogna guardarsi dall'orinare contro l'arcobaleno: il getto arcuato del liquido somigliando e riflettendo l'iride arcuata del cielo, l'uomo intero diventerà una specie d'iride gialla. Per combattere l'itterizia, il malato deve essere portato, alla prima alba, su un colle fuori del paese. Un coltello dal manico nero deve essergli appoggiato sulla fronte, dapprima verticalmente, poi orizzontalmente, in modo che ne venga una specie di croce. Nello stesso modo, appoggiando diversamente il coltello, devono farsi delle croci su tutte le giunture del corpo; mentre si pronuncia, ad ogni croce, un semplice scongiuro. L'operazione va ripetuta tre volte, senza omettere nessuna giuntura; e per tre mattine consecutive. L'arco allora si ritira, di colore in colore, e il viso del malato ritorna bianco. (CSFE, p. 211)

Levi ricama quindi una fitta rete di racconti, provenienti dalla Lucania, non solo allo scopo di illustrare gli usi e i costumi di quella terra, ma soprattutto per fissare un certo modo di fare esperienza nel mondo. Infatti i numerosi racconti sono «modi di un'esistenza [...] che [...] ha bisogno di essere *fermata* perché non torni a dissolversi nella confusione»²⁶.

Il narratore si pone così all'interno del *Cristo*, al pari di quello della narrativa leskoviana, come la figura di un giusto che attraversa il mondo infernale della

²⁶ C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 25-26.

povertà e lo redime, agli occhi della storia, perché ne mostra i valori fondamentali su cui ricostruire la società contemporanea distrutta dalla guerra e dall'astrattismo razionalistico. Se è lecito parlare di una carica messianica nella prima opera narrativa di Levi, essa risiede nel tentativo di raccogliere le storie di un mondo passato e di mostrare quanto potenziale in quel mondo vi sia per redimere gli orrori della civiltà occidentale. La forza dell'idea di giustizia messianica si condensa in modo vigoroso in un breve episodio del Cristo che appare rappresentativo dell'intero modo di rapportarsi del narratore/autore nei confronti di quella realtà e che pone la base per la ricostruzione, attraverso l'esempio di Sodoma e Gomorra, di un mondo dilaniato dall'alienazione: «- Dio mio, dottore! Che paese – mi diceva – Di persone per bene ce ne sono due sole: lei ed io». All'affermazione del brigadiere, il protagonista risponde: «- Siamo più di due, brigadiere. Del resto, due giusti soli sarebbero bastati a salvare Sodoma e Gomorra dall'ira del cielo. Ma qui ci sono molti giusti tra i contadini, li conoscerà poco a poco» (*CSFE*, p. 170).

– Capitolo 3 –

**3 *L'Orologio: la fine della Resistenza e l'inizio
della vita***

3.1 Roma: stagno della burocrazia

Durante il periodo di clandestinità a Firenze, Levi è dedito alla militanza antifascista, nello specifico come membro del Cln toscano e direttore del quotidiano a esso connesso, *La nazione del popolo*¹. In seguito alla liberazione dell'Italia dall'invasore tedesco, egli viene convocato a Roma per dirigere *L'Italia libera*², l'organo di stampa del Partito d'Azione che nel giugno del 1945 ottiene, con Ferruccio Parri, la Presidenza del Consiglio. È lo stesso Levi a menzionare nelle pagine del romanzo de *L'Orologio* (1950), dedicate alla redazione del giornale, che nonostante il successo del *Cristo* e i suoi sforzi durante il periodo della Resistenza la nomina, che copre l'arco di circa cinque mesi (dalla fine di agosto all'inizio del gennaio del 1946), discende da un compromesso politico più che da una reale volontà di cambiamento rispetto alle precedenti direzioni di Aldo Garosci e Alberto Cianca³:

Capii che la mia scelta a quel posto era dovuta in gran parte a un compromesso fra due opposte fazioni, a me ignote; che non interessava veramente a nessuno che io facessi questa o quella cosa, ma che forse era preferito dai più, per ragioni a me altrettanto ignote, che non facessi nulla; che tutto sarebbe stato indefinitamente rimandato, che legami a me incomprensibili legavano gli uomini. Sentii che ancora una volta, ero caduto in uno stagno di interessi e di intrighi di cui mi sarebbe sempre sfuggita la ragione, in un mondo chiuso e impenetrabile. (*OR*, p. 41)

Delegittimando la propria posizione politica, il protagonista (dietro al quale si cela lo stesso autore) istituisce fin dall'esordio del romanzo una sostanziale

¹ Come sottolineato da Nicola Tranfaglia, gli editoriali di Levi contenuti ne «La Nazione del Popolo» contengono principalmente due tematiche essenziali: la prima consiste nella questione dell'epurazione antifascista presto messa da parte a causa del «ritorno di una classe politica e burocratica fortemente compromessa con il regime fascista»; la seconda, invece, riguarda la tematica, assai cara a Levi, della nascita di uno Stato «fondato su basi democratiche e autonomiste». N. Tranfaglia, *Introduzione a C. Levi, Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, cit., pp. XXV-XXVI.

² Proseguendo gli interventi pubblicati sul giornale fiorentino, una volta approdato alla direzione de «L'Italia libera», Levi si dedica principalmente al perseguimento delle idee autonomistiche, alle riforme strutturali del paese cui doveva essere accostato «il processo di rinnovamento, morale e intellettuale della coscienza civile». In N. Carducci, *Tra rivoluzione e restaurazione: per una biografia intellettuale di Carlo Levi (1942-1948)*, in C. Levi, *Disegni politici 1947-1948*, a cura di G. De Donato, Catalogo della mostra Palazzo Valentini 9-20 luglio 1993, Roma, Tipografia Romana, p. 52.

³ Cfr. anche G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, cit., pp. 170-174 e L. Sacco, *L'Orologio della Repubblica. Carlo Levi e il caso Italia*, Lecce, Argo 1996, pp. 62-63.

continuità con il mondo scoperto in Lucania. Infatti, lo stagno della burocrazia e della politica romana, in cui sente di essere ricaduto, corrisponde in modo strutturale al «mondo chiuso e impenetrabile» dei signori lucani che, al contrario dei contadini, si nutrono di una passiva e parassitaria forma d'esistenza.

L'Orologio, pubblicato nel 1950 per la collana dei *Saggi*⁴ di Einaudi e scritto tra il 1947 e il 1949⁵, è dunque innanzitutto un'opera politica che mostra da una prospettiva particolareggiata, di chi cioè in prima persona ha vissuto quelle vicende storiche, la nascita e la conseguente neutralizzazione dei valori corali e vitali della Resistenza italiana, che come un grimaldello ha scardinato, scrive lo storico Giovanni De Luna, «la società civile da quei caratteri di passività e rassegnazione che sembravano pesare come una sorta di tara genetica sulla nostra identità collettiva, introducendo nel vivo del corpo sociale i germi di un attivismo febbrile, di un vitalistico slancio ricostruttivo»⁶. Nonostante il ricorso a cospicue analesi che interrompono l'unitarietà dell'intreccio innestando nel racconto, per lo più, ricordi di infanzia o frammenti del periodo resistenziale, il romanzo descrive tre giorni e tre notti (dal 24 al 26 novembre del 1945⁷) in cui il protagonista viene in contatto con la realtà sociale e politica di Roma e poi di

⁴ L'inserimento del romanzo nella collana dei *Saggi* riflette innanzitutto la natura ibrida dell'opera. E poi rimarca come Einaudi desse più rilevanza alla componente politica e saggistica dell'opera. Il testo – scrive Einaudi a Levi – doveva essere «lanciato come l'anti-Malaparte», quindi «l'anti-veleno per i lettori della Pelle (naturalmente senza esplicitamente affermarlo, ché tanto onore non merita il Curzio)». Lettera di G. Einaudi a C. Levi (9 marzo 1950) in L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, p. 669.

⁵ Aldo Natoli commentando i due anni di stesura del testo ricorda che storicamente essi «sono anni di profonde trasformazioni, di trapasso da un'epoca storica ad un'altra: sul piano internazionale, la liquidazione di ciò che rimaneva della grande alleanza antifascista della 2° guerra mondiale e l'apertura della fase più acuta della guerra fredda; sul piano interno, la rottura della alleanza di governo fra i tre partiti di massa (la base politica ancora unitaria su cui sarebbe stata elaborata la nuova Costituzione) e la successiva disfatta delle sinistre nelle elezioni del 18 aprile 1948. Caduta la stagione delle grandi speranze, parallelamente all'impetuoso rilancio delle forze capitalistiche, nel 1949 la Democrazia Cristiana celebrava i fasti della restaurazione moderata». In A. Natoli, «L'orologio» di Carlo Levi segna l'ora di crisi della democrazia italiana, in Aa. Vv., *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, cit., p. 175.

⁶ G. De Luna, *L'«Orologio» di Carlo Levi e l'Italia del dopoguerra*, in D. Ward, *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, cit., XX, a cui si rimanda anche per un approfondimento degli aspetti storici legati alle conseguenze della caduta del governo Parri.

⁷ La narrazione coinvolge prevalentemente le giornate del 24, del 25 e del 26 novembre. Tuttavia, preme ricordare come anche questa precisa indicazione temporale, non specificata direttamente nel romanzo, ma desumibile dal fatto che la conferenza stampa del primo giorno narrato avviene storicamente il 24 di novembre, è sfumata dalla presenza nell'*incipit* della descrizione della notte del 23 e nell'*explicit* della notte a cavallo tra il 26 e il 27 novembre. Il protagonista torna a Roma alle tre di mattina (*OR*, p. 311).

Napoli, e in cui, durante una conferenza stampa divenuta nota, Ferruccio Parri si dimette dalla presidenza del Consiglio, per lasciare il governo nelle mani della Democrazia cristiana e del suo leader Alcide De Gasperi.

Il testo presenta così una veste essenzialmente politica volta a dimostrare come il nuovo governo democristiano costituisca il primo compromesso verso la restaurazione dei valori precedenti al Ventennio. È noto, infatti, che Levi leggesse nel fascismo non tanto una parentesi – come voleva Croce – della storia d'Italia quanto un fenomeno di corruzione dei valori socio-culturali⁸ corroborato dalle istituzioni antidemocratiche del periodo liberale. Pertanto, la crisi aperta dalla caduta del governo Parri è il punto di svolta per la costruzione della futura identità della Repubblica italiana che lentamente si avvia a un processo storico di rimozione dei valori resistenziali, poiché Levi guarda al 1945 con il disincanto di chi ha già vissuto la sconfitta del Fronte Democratico Popolare nelle elezioni del 1948. In un episodio assai esplicito a questo proposito, il protagonista, insieme con una delegazione fiorentina, si reca al ministero per richiedere che la carica di prefetti (istituzione di stampo fascista) venisse abolita o, per lo meno, nominata su base locale. I ministri, tuttavia, non mostrano un reale interessamento nei confronti della vicenda, sebbene elogino largamente i dieci firmatari.

Gli uomini che così parlavano si dicevano degli stessi partiti di quelli a cui rispondevano: ma era evidente che il loro mondo era un altro: e che quel nome di partito aveva un senso completamente diverso a Firenze e a Roma. A Firenze esso non era che una specificazione di una realtà comune ad altri, simile a tutti: in verità i partiti non esistevano più, o non esistevano ancora.

⁸ In un articolo pubblicato sulle pagine de «La nazione del Popolo», Levi sostiene: «anche noi siamo ben consapevoli che il fascismo non è semplicemente un organismo gerarchico, ma un male profondo di tutta la compagine sociale, sempre pronto a risorgere in forme nuove, e siano pure quelle apparentemente democratiche». In C. Levi, *Una prova pratica di libertà*, in «La Nazione del Popolo», I, 2-3 settembre 1944; ora in *Id.*, *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, cit., p. 53. Anche Walter Benjamin nelle Tesi di filosofia della storia, già citate a proposito dello «stato d'eccezione», ricorda come i fascismi non siano un momento di parentesi del lineare sviluppo storico. Ricorda Gianfranco Bonola, a margine di un commento sull'VIII Tesi benjaminiana, che «supporre che il progresso sia davvero una norma della storia, cioè una legge indefettibile, pensata positivisticamente come una legge simile a quelle delle scienze naturali, ha costituito certo un elemento di grande consolazione, ma anche di enorme indebolimento. Le tesi di Benjamin sono dirette a eliminare completamente questa fede nel progresso, a togliere dalla mente dei soggetti che lavorano per la giustizia sociale l'idea che esiste un meccanismo progressivo occultato nella dinamica storica». In G. Bonola, «La porta di ogni istante». *Commento alle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, in W. Benjamin, *Testi e commenti*, in «L'ospite ingrato», a cura di G. Bonola, Macerata, Quodlibet 2013, p. 80.

Ma a Roma essi continuavano ad esistere, erano anzi la sola realtà, la sola cosa che importasse, di fronte alla quale ogni altra cosa non aveva interesse, e doveva essere sacrificata. Nulla doveva esser fatto prima che i partiti fossero così forti da determinare ogni cosa: questo era il senso di quei discorsi dilatori. Che si riformasse lo Stato in un modo o nell'altro non interessava quei capipartito: in qualunque modo sarebbe stato un male: poiché quello che premeva era soltanto la restaurazione di una struttura, di un linguaggio, di un potere che qualunque riforma avrebbe messo in pericolo. (OR, p. 190)

L'episodio di per sé poco significativo nell'economia dell'opera è altresì rappresentativo dell'immagine di una certa Roma che affiora nel testo. Infatti la capitale, in continuità con la visione gobettiana del *Cristo*, in cui si auspicava il decentramento delle funzioni di governo a favore dell'autonomia del comune, diviene il centro di quella che Levi, affidandosi alle parole di un «giudice di Novara», chiama la «teoria della continuità dello Stato»⁹ (OR, p. 184) secondo la quale un eterno immobilismo, in modo gattopardesco, 'muoverebbe' la città di Roma affinché nulla muti. «Roma – scrive Levi – significava insieme tutti gli aspetti negativi di un mondo falso e fallito: con quel nome si poteva intendere il centralismo, la burocrazia inetta e parassita, il nazionalismo, il fascismo, l'impero, la borghesia, la monarchia, il clericalismo» (OR, p. 188). In sintonia con le teorie di *Paura della libertà*, la capitale italiana assurge a centro della vuota statolatria fascista in cui l'individuo relega la propria individualità in nome di una entità superiore che lo domina e lo atterrisce. Il funzionamento di quella putrida Roma, simile a uno «stagno», in cui tutto viene accolto ma nulla viene restituito, è esemplificato dalla storia del personaggio Ferrari (alias di Augusto Frassinetti¹⁰) che si perde nello spazio sconfinato e surreale del labirinto ministeriale. «Rimasi tutto il giorno al Ministero, girando tutte le scale, salendo e scendendo i vari piani,

⁹ A distanza di molti anni, nel 1972, anche Parri, rievocando le sensazioni provate durante la faticosa conferenza, dichiara secondo le parole riportate di Aldo Natoli: «Mentre parlavo mi pareva di vedere avanzare dal fondo della sala sprezzante e ghignante l'immenso esercito parafascista l'obeso ventre della storia d'Italia, che aveva vinto e che mi aveva vinto... Il sacro testo violato era quello della *continuità dello Stato*... infatti una delle ragioni più evidenti della battaglia passata era stata proprio quella di rompere la continuità, non solo con lo stato fascista, ma anche con quello prefascista...». In A. Natoli, «L'orologio» di Carlo Levi segna l'ora di crisi della democrazia italiana, in Aa. Vv., *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, cit., pp. 177-178.

¹⁰ I nomi dei personaggi dell'opera sono di fantasia, ma celano personaggi reali della vita politica e sociale del tempo, così come ha confermato Manlio Rossi-Doria in *La crisi del governo Parri nel racconto di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, cit., pp. 181-191.

seguendo il filo di minimi indizi. Dopo ore e ore di ricerca, mandato di qua e di là, giunsi infine a una stanza, nella quale c'era un pacco di libri legato con una cordicella, e sopra, scritto su un pezzo di carta, il suo nome: Cleonte Massilli» (OR, p. 97). Tre, difatti, sono i peccati mortali che sono venerati nelle strutture 'religiose' dei ministeri romani: «la pigrizia, l'avarizia e l'invidia» (OR, p. 94)¹¹.

Nel capitolo settimo, varcata la prima metà dell'opera su cui si tornerà tra breve, Levi indulge sulla conferenza stampa di Parri, che convoca presso il Viminale i capi del Comitato di Liberazione Nazionale. Già dall'espressione degli uscieri, felici della insolita adunata, il narratore avverte la fine delle loro preoccupazioni. Degli sconosciuti «senza titolo, con facce e vestiti che parevano di un'altra razza» non sarebbero più entrati in quei misteriosi palazzi con la speranza di mutare l'ordinamento politico italiano. «Non si sarebbero più nascosti, con senso di colpa, ma avrebbero potuto tornare a godere da padroni di quel meraviglioso intrico di corridoi, di anticamere, di sale, di salette numerate e riservate, di cui solo essi conoscevano la pianta e il segreto» (OR, p. 143). La sala della conferenza, in cui il protagonista incontra il suo redattore Casorin, alter-ego di Manlio Cancogni¹², si disvela ai suoi occhi come una galleria di personaggi deformati in modo grottesco. Dalle facce «troppo note, troppo usate» (OR, p. 146) i politici che attorniano Parri, «crisantemo sopra un letamaio» (OR, p. 145) secondo la definizione di Casorin, commosso dalle parole del partigiano più volte chiamato «padre», festeggiano un «giorno di vittoria». «Il solo problema era quello di saper far durare ancora la propria lunga vita, di non morire, ora che ci sarebbe stato bisogno di loro, che ci si sarebbe rivolti alla loro supposta saggezza, frutto di così meravigliosamente lunga e ripetuta insipienza» (OR, p. 146).

¹¹ Per un intervento politico sull'argomento cfr. C. Levi, *Impiegati dello Stato e politica generale*, in «L'Italia libera», III, 17 ottobre 1945; ora in *Id.*, *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, cit., pp. 96-98.

¹² Il personaggio di Casorin è centrale nel romanzo, perché a lui sono affidate molte e rilevanti analisi: «Casorin/Cancogni, versiliese di 29 anni, - scrive Sacco che ha ricostruito con maggiore attenzione i personaggi del romanzo - ha insegnato in un liceo e poi ha vissuto la disastrosa guerra in Albania (la racconterà un ventennio dopo ne *La linea del Tomori*). Egli ha collaborato con Levi a Firenze, alla "Nazione del Popolo", dove, nel gennaio '45, un suo ironico elogio della scuola tradizionale, nozionistica, del quale il grosso pubblico non colse l'intento provocatorio, ne ha fatto un personaggio e incoraggiato l'impegno giornalistico». In L. Sacco, *L'Orologio della Repubblica*, cit., p. 67.

Oltre ai numerosi partigiani, che rimpiangono l'azione della guerra e che più volte hanno rischiato la propria vita per la libertà, spiccano le «facce ignote di impiegati o di avvocati di provincia, con qualcosa di fanatico nella banalità dei tratti», i preti «agitati sulle sedie», «la mole enorme e tonante di un napoletano, che, ascoltando, si rovesciava una palpebra con un dito», «gli occhi chiari e il viso asciutto e duro da operaio metallurgico di un capo guerriero»; c'è insomma «chi aveva passato anni nelle prigioni e nei campi di concentramento, chi aveva prudentemente goduto la vita, e chi l'aveva trascorsa nella preghiera» (OR, p. 147). Dopo aver osservato l'amico Moneta, alias di Carlo Muscetta, e Fede (Vittorio Foa) che sussurra qualcosa all'orecchio di Roselli (Altiero Spinelli)¹³, lo sguardo pittorico del narratore si volge verso il tavolo centrale in cui sono radunati i membri del Comitato, «quasi tutti ministri». All'estremità destra del tavolo, «come un tredicesimo apostolo» siede colui che ha dato vita alla crisi¹⁴. «Aveva un lungo naso, due occhi rotondi, sporgenti, che pareva dovessero uscirti dalle orbite e rotolare da un momento all'altro per terra. Rosso d'ira repressa, corrugava la fronte, alzava le spalle, sbuffava, stringeva i pugni, e poi, forse accorgendosi di questi suoi movimenti involontari, si passava la mano sui capelli, abbassava lo sguardo, e sorrideva, per tornare, poco dopo, ai suoi gesti stizzosi» (OR, p. 147).

Al centro della scena si staglia la figura di Parri che è significativamente incorniciata dai visi «teologici e cardinalizi dei due illustri capi della destra e della sinistra». Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti, di cui per contrapposizione rispetto agli astanti della sala non vengono descritti i tratti fisiognomici, sono identici pur nella diversità delle loro posizioni politiche. Attraverso un processo di de-umanizzazione, come ha rilevato la studiosa Claudia Chiappa¹⁵, i due

¹³ A Fede e a Roselli, dirigenti del Partito d'Azione, Levi dedica importanti pagine politiche del romanzo, in cui in modo imparziale critica e mostra le contraddizioni del suo stesso partito politico. «Lo scrittore, che sta seguendo la parabola del nuovo, debole partito, indica con dolente ironia in questi amici gli esemplari di un attivismo frenetico quanto inconcludente, che si presenta come "realismo", ma va inteso in senso opposto». In L. Sacco, *L'Orologio della Repubblica*, cit., p. 78.

¹⁴ Si tratta del liberale Leone Cattani.

¹⁵ C. Chiappa, *Tre ritratti politici nell'Italia postbellica: L'Orologio di Carlo Levi*, (in rete): <http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Claudia%20Chiappa%20Tre%20Oritratti%20politici%20nell'Italia%20postbellica.%20L'Orologio%20di%20Carlo%20Levi.pdf> (consultato il 12/12/2015).

assolvono, in qualità di «sacerdoti di un tempio», alla trasformazione dei valori liberi e comunitari della Resistenza in una cristallizzazione religiosa, che muta l'essenza del sacro in una vuota ritualità liturgica. Al contrario Parri, paragonato a un crisantemo, simbolo della purezza e del destino di morte (*OR*, p. 148), rappresenta (anche grazie a un'impennata stilistica in chiave tragica) «qualche cosa che non è negli schemi politici; una cosa nascosta e senza nome, uguale in tutti e indeterminata, ripetuta milioni di volte in milioni di modi eternamente uguali: i morti freddi sotto la terra, la sofferenza di ogni giorno, e il coraggio che la nasconde» (*OR*, p. 148). Egli, in altre parole, «era fatto della incorporea materia dei santi». E dei santi, come recitano i versi del poeta Giacomo Noventa¹⁶ incorporati nel testo, possiede «un fià de l'anima del servidor» che non si perdona l'amore e lo ammantava dietro una piana e burocratica voce «come un cancelliere accurato che legga il verbale di una seduta». Quella voce «che sembrava la grigia voce di uno spettro» con il «linguaggio dei morti» esprime una sentenza storica sulla caduta del proprio governo: «colpo di stato»¹⁷ (*OR*, p. 150). «Quella voce, in quella raccolta di uomini legati alle passioni, alle ambizioni e agli interessi, era un anacronismo, incomprensibile per tutti loro, e perciò irritante, in modo quasi insopportabile. Ciascuno tentava di tradurre quella voce nel proprio linguaggio¹⁸, di pesarla e confrontarla nel proprio giuoco: ma qualche cosa restava, che non

¹⁶ La scelta ricade sul poeta Noventa, non solo per il rapporto di amicizia che tra loro intercorreva, ma soprattutto per l'attenzione che nutriva insieme con Umberto Saba sia per la poesia in dialetto che per i sentimenti collettivi che essa doveva suscitare sui propri destinatari. Cfr. a questo proposito F. Fortini, *Giacomo Noventa*, in *Id.*, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza 1977, pp. 122-129. Di Noventa giova ricordare l'intenso contributo scritto nel 1950 e dedicato al romanzo *L'Orologio* di Levi. Torino è per Levi, scrive il poeta, «l'antica e unica città dell'adolescenza, il simbolo e il centro di una più grande Lucania. Ed è in questa Torino preinaudiana pregramsciana e pregobettiana, che egli dovrà accorgersi, sia pure sognando, di non aver più il suo orologio, di non avere mai posseduto saldamente e custodito fedelmente il regalo del padre. È di qui che dovranno irradiarsi tutti i suoi viaggi, nella vita degli altri e nella propria. Viaggi nel tempo, come quello di Proust, viaggi alla ricerca del tempo perduto». G. Noventa, *Discorso su Carlo Levi e la situazione spirituale italiana*, in *Id.*, «Nulla di nuovo» e altri scritti 1934-1939, a cura di F. Manfriani, Venezia, Marsilio 1987, p. 40.

¹⁷ Alle parole di Parri, «il vicino di sinistra faceva, come era suo dovere, dei gesti di assenso, perché si deve applaudire alla virtù: ma gli occhi gli brillavano di un piacere ironico: quella incomprensibile, sconosciuta virtù non era, evidentemente, un'arma pericolosa: sarebbe stato assai facile sbarazzarsene. Il vicino di destra, invece, quello che pure era già il vincitore, non seppe resistere all'irritazione, né celare, come sarebbe stato nelle regole della più elementare abilità, il suo animo» (*OR*, p. 150).

¹⁸ Interessante l'opposizione tra voce e linguaggio, che sottolinea l'impossibilità da parte dei partecipanti di decodificare correttamente la voce quasi spettrale e proveniente da un altro tempo di Parri.

entrava in nessun giuoco, che li contraddiceva, che portava il disagio di una presenza invisibile». L'unico sensibile alla voce spettrale di Parri è De Gasperi che risponde da «navigato serpente¹⁹» chiedendo che le ultime parole del presidente non vengano riportate dalla stampa estera, in quanto il suo partito avrebbe agito legittimamente. Difendendo «il terreno sodo e limitato della politica», egli restaura così, «senza accorgersene, il vecchio Stato», mentre quello rappresentato da Parri esce metaforicamente dalla sala attraverso «una porticina, senza far rumore»: la rivoluzione della Resistenza è morta, così come le speranze del protagonista in un differente, immediato e migliore futuro politico.

La scena, centrale per lo sviluppo narrativo del romanzo, fa da preludio a un importante discorso che intercorre tra il protagonista, Carmine Bianco (alias Manlio Rossi-Doria) e Andrea Valenti (Leo Valiani) nei pressi del Traforo Umberto, che collega via Nazionale a via del Tritone. I due compagni, entrambi ex comunisti, ora membri del Partito d'Azione, soffrono di zoppia. Non a caso Levi sposta ripetutamente l'attenzione su questo dettaglio fisico che indica nelle sue opere – in consonanza con le teorie di Claude Lévi-Strauss²⁰ – l'irruzione della sacralità. Infatti, il tunnel viene descritto come «una anonima caverna», che richiama quella assai più nota del mito di Platone, in cui i prigionieri si dibattono pensando che le ombre prodotte dalla luce siano la realtà. Nello spazio, dunque, della scoperta della verità «ci si sentiva come in nessun luogo, liberi dalle seduzioni degli occhi, nascosti a tutti, fuori del tempo: forse per questo i miei due compagni vi ci si erano rifugiati, come dentro all'antro di una sibilla, adatto alle parole di profezia» (*OR*, p. 158).

I contadini, sostiene Andrea (espressione²¹ del pensiero di Levi), che ha avuto modo di riflettere dall'esterno sulla situazione politica a causa dell'incidente

¹⁹ Oltre all'associazione con De Gasperi, il serpente compare più volte nel corso del romanzo, anche riferito allo stesso narratore (*OR*, 56). Come ha suggerito di recente la critica e poetessa Biancamaria Frabotta, il serpente è in Levi il «simbolo della sapienza e della tentazione diabolica», che conduce alla schiavitù dal tempo. Cfr. B. Frabotta, *Poesia e testimonianza. L'Orologio di Carlo Levi*, in Aa. VV., *L'Orologio di Carlo Levi*, a cura di F. Camilletti e F. Trentin, in «Poetiche», 17, n.42 1, p. 19.

²⁰ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Dal miele alle ceneri*, cit., pp. 501-507.

²¹ Sempre la Frabotta ha enucleato le motivazioni inerenti alla delega delle idee autoriali a diversi personaggi che pullulano il romanzo. Secondo la critica, l'opera di Levi è fondata su un patto testimoniale in cui l'autore, «testimone del non provato», «si sente rafforzato dalle opinioni collettive di una comunità di cui egli fa parte, come membro, per così dire interno ed esterno, compagno partecipe e solidale, ma anche distaccato osservatore. Anche questo è il modo di Levi di

occorsogli in guerra, «non capirebbero» perché la situazione politica attuale poggia «su nulla» e utilizza «un linguaggio convenzionale» che è l'antitesi di quello poetico e creativo proprio dei contadini. Esistono, infatti, due modi per fare arte che corrispondono a due differenti categorie di individui; uno veristico che considera la realtà come qualche cosa di già compiuto, di già dato, di esterno al soggetto di cui l'autore deve dare semplice e veridica notizia; un altro invece, l'arte contadina, che «riacquistato il senso del valore dei rapporti fa di ogni cosa un rapporto umano in modo che, per essa, le cose nascono per il fatto stesso di essere espresse»²². Ora, i contadini non capiscono più il linguaggio astratto e retorico della nuova politica: i rivoluzionari hanno la colpa, secondo Levi, di essersi accontentati. Dal voler fare la rivoluzione nel mondo sono stati confinati a salvaguardare «l'esistenza di un partito, e poi magari di un gruppo o di un gruppetto, e poi, chissà forse per le nostre stesse persone, per il nostro onore e la nostra anima» (OR, p. 159). Nulla sopravvive nella politica italiana del dopo guerra di quello spirito rivoluzionario che ha comportato la più grande partecipazione di uomini dell'intera storia nazionale: «[I politici] hanno fatto rinascere vecchi partiti, vecchie idee, vecchi pregiudizi e vecchie contese; e si agitano lì attorno, e diventano sempre più incomprensibili» (OR, p. 161). «Vaticinando» eventi futuri ed essendo «animato da spiriti profetici», Andrea divide l'Italia in due categorie: al di là di quelle «forze astrattamente antitetiche», come il comunismo e il Vaticano che diverranno al pari del Papato, dell'Impero, della Riforma e della Controriforma non altro che «scheletri fossili di animali di un tempo che è stato e che ricostruiamo attorno a loro con il semplicismo dell'immaginazione archeologica» (OR, p. 162), sopravvive una contrapposizione viva, fatta di uomini, pensieri, lotte, azioni quotidiane. «I due veri partiti che, come direbbero nel Mezzogiorno, si lottano, le due civiltà che stanno di fronte, le due Italie, sono quella dei *Contadini* e quella dei *Luigini*» (OR, p. 165).

emulare il contegno del suo popolo contadino, “che dà al giudizio quel poetico distacco di chi è più portato a subire ed a contemplare la storia che non a **farla**”. B. Frabotta, *Poesia e testimonianza. L'Orologio di Carlo Levi*, in Aa. VV., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., p. 19.

²² C. Levi, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 46.

Partendo dal presupposto che le due civiltà non sono nettamente separabili²³, in quanto costituiscono due modi di essere nel mondo connaturati a ciascun individuo, seppur con intensità differenti («Luigini puri non esistono, e neanche Contadini. Tutti hanno un po' dell'uno e un po' dell'altro, soltanto in diversa misura» (OR, p. 170), esse possono tuttavia essere distinte linguisticamente. I Contadini appartengono alla categoria del 'fare creativo', mentre i Luigini, che traggono il proprio nome dal podestà di Gagliano, Luigi Magalone, prediligono quella dello 'stare parassitario'. La categoria dei Contadini non comprende solo i contadini del Nord e del Sud, ma anche gli industriali, la «borghesia attiva e moderna», gli agrari, gli operai che hanno sostituito la natura della terra con «torni, frese, magli, presse, trapani, forni, macchine». «Sono Contadini – chiosa Andrea – tutti quelli che fanno le cose, che le creano, che le amano, che se ne contentano. Sono contadini anche gli artigiani, i medici, i matematici, i pittori, le donne [...] Insomma, per dire un'altra parola odiosa, che voi forse preferite, quelli che io definisco Contadini sarebbero i produttori» (OR, p. 166) che, al contrario dei Luigini che possiedono la maggioranza e «hanno lo Stato, la Chiesa, i Partiti, il linguaggio politico, l'esercito, la Giustizia e le parole», «non sanno neppure di esistere, di avere degli interessi comuni²⁴» (OR, p. 167). I Luigini, invece, costituiti per la maggior parte dalla «sterminata, informe, ameboide piccola borghesia» con i «suoi moralismi e immoralismi, e ambizioni sbagliate, e idolatriche paure» sono «la folla dei burocrati, degli statali, dei bancari, degli impiegati di concetto, dei militari, dei magistrati, degli avvocati, dei poliziotti, dei laureati» che vive sulle spalle dei contadini proteggendo i diritti spesso ingiustamente acquisiti. Tutta la politica appartiene al mondo dei Luigini, così –

²³ Nell'intervento più volte citato *Il contadino e l'orologio*, Levi specifica la coesistenza dei due momenti: «Questo stesso momento, questa stessa condizione iniziale poetica, è in ciascuno di noi. Quella che io chiamo la civiltà contadina non è certamente limitata nello spazio né riservata agli uomini che zappano la terra o portano i greggi sui pascoli. Ma nell'altra civiltà, nella civiltà della ragione e della storia, questo momento è presente come un ricordo, come un qualche cosa che è sospinto nel tempo al di là della nascita, e che riaffiora soltanto come un fiume sotterraneo, in momenti imprevedibili; la sicurezza della ragione, la sicurezza del tempo, copre questo fiume sotterraneo sotto il ritmo matematico dell'orologio. I fatti hanno un prima ed un poi, una prospettiva stabilita, e diventano cronaca e storia, e azione, e progresso e volontà, ma di rado essi, avvolti da troppo sicure certezze, possono risplendere, fuori del tempo, dell'ambiguo brillare dei miti». In C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in *Id., Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 27.

²⁴ Quello che manca, in sintesi, a tutti i Contadini italiani è una vera e propria coscienza di classe, che trascende la tradizionale suddivisioni in classi così come proposta dal marxismo.

profetizza il personaggio – anche il partito d’Azione, pur essendo stato un partito contadino, «o si illuiginerà del tutto o, per fuggire questa misera sorte, preferirà sfasciarsi e scomparire»²⁵ (OR, p. 168).

All’orizzonte politico mondiale esistono, secondo Andrea, due strade praticabili: da una parte sussiste il modello americano che è la via della Libertà, dall’altra quello russo che porta alla Giustizia. In Italia, invece, è nato un modello politico basato sulla Carità che viene commentato nel romanzo per mezzo di un verso di Giuseppe Gioacchino Belli: «*Prima Carita Sincipi Tabego*»²⁶: «è una carità che si rivolge a se stessa, che riguarda anzitutto e unicamente i componenti dello Stato che su di essa si fonda». Alla «Carità laica dello Stato» si è poi assommata la «Carità cristiana» che ha investito del proprio sistema luigino anche il comunismo e il socialismo, che «non si rinnova, è restato a un secolo fa, e guarda indietro, ogni volta che fa uno sforzo per proseguire, con così toccante e retorica nostalgia» (OR, p. 169).

Il critico David Ward ritiene che la scena del Traforo sia l’espressione di una volontà autocritica dell’autore nei confronti del proprio pensiero. Andrea, quindi, sarebbe sì l’autoritratto di Levi, ma sottolineerebbe al contempo i rischi di illuiginamento sottesi a una così schematica divisione del mondo. Intendendo la zoppia di Andrea come correlato fisico della sua miopia politica, Ward sostiene che, oltre a rappresentare l’«emblema del fallimento del progetto azionista», egli scambierebbe le ombre della caverna platonica con la realtà e pertanto, convinto di essere libero, risulterebbe invece «il peggiore degli schiavi»²⁷. L’incapacità predittiva del personaggio consisterebbe, infine, nell’errata profezia sulla fine dei partiti tradizionali e l’avvento del mondo contadino. Quindi, proprio in virtù del

²⁵ Nella finzione narrativa ci troviamo a due anni prima del definitivo scioglimento del Partito d’Azione (1947), che si è già consumato nel momento in cui Levi scrive queste densissime pagine.

²⁶ Belli compare più volte nel romanzo sia per il suo ritratto vivo della plebe romana e spietato della gerarchia papale dell’Ottocento, contenuto ne *I sonetti romaneschi*, sia per la sua capacità “adulta” di condensare nelle immagini la contemporaneità dei tempi. «Questo suo carattere unico non è, o non è soltanto un dato psicologico singolare: forse vi contribuisce il fatto della sua identificazione poetica con una Roma cattolica e popolare la cui natura tra l’eterno e il quotidiano ha completamente divorato il vago in sviluppo dell’infanzia. Al suo confronto l’altro grande poeta del suo secolo, Giacomo Leopardi, è un bambino o un adolescente di sogni, di speranze, di rimpianti. Il mondo di Belli ha l’incredibile peso della realtà, la massa immobile della pietra. È dunque caso estremo, dove tutto è miracolosamente espressione assoluta e significativa, al di là del quale non c’è che la morte». In C. Levi, *Il peso della realtà in Belli*, in *Id., Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 243.

²⁷ D. Ward, Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà, cit., p. 104.

fatto che Levi scrive le pagine in questione dopo la grande svolta del 1948, che decreta l'impossibilità di una immediata riscossa del popolo contadino, dinnanzi alla restaurazione dei partiti pre-fascisti, si dovrebbe concludere che il pensiero di Andrea sia poco più o poco meno di una «mezza verità», inficiata dallo stesso sviluppo storico-politico, e che questo getterebbe da parte dell'autore un'ombra di autocritica verso il proprio pensiero, lasciando «trapelare il sospetto che anche il suo ritratto di un'Italia futura basata sull'esperienza della Resistenza, e in particolar modo sull'esperienza a Firenze, e sulla possibilità di instaurare forme di autogoverno, fosse destinato a rivelarsi una illusione, come le idee di Andrea e Carmine, e che le sue profezie (o speranze) dovessero rivelarsi altrettanto vuote»²⁸.

In realtà, Levi è perfettamente consapevole che la suddivisione tra Contadini e Luigini, sfruttando un linguaggio astratto e convenzionale, è luigina per definizione²⁹. È lo stesso Andrea, all'inizio del capitoletto successivo, a mettere in guardia Carmine e il protagonista dalle sue parole: «Non vi fidate troppo, - disse Andrea, e si mise a ridere, con la sua bocchina infantile arricciata agli angoli. – Sono anch'io un po' Luigino anche molto, moltissimo, se voglio. Conosco troppo bene la loro lingua per non adoperarla all'occasione. So benissimo chi definirebbe tutto quello che vi ho detto come espressione di una teoria piccolo borghese» (*OR*, p. 171). Inoltre, essendo chiaro fin dalla conferenza stampa di Parri che il clima storico è mutato e che la rivoluzione nata con la Resistenza si è spenta nella restaurazione, non è necessario profetizzare uno stravolgimento a breve termine della politica italiana solo per mettere in evidenza la trappola, in cui sarebbe caduto il personaggio che crede di essere libero ma che in realtà è schiavo della presunta libertà del proprio pensiero. Egli è, al contrario, lucido e soprattutto consapevole sia dei limiti luigini della propria categorizzazione degli individui che dell'imperante clima politico. Pertanto, il mito platonico non è qui utilizzato

²⁸ Ivi, p. 106.

²⁹ Rosalba Galvagno ha infatti sottolineato, in relazione al passo in oggetto, come il contadino sia privo di parole nei confronti della «parola del potere (anche quello rivoluzionario e partitico)». «Esso si delinea piuttosto [...] – scrive la studiosa – come una figura mitologica (una antonomasia, un universale fantastico) di un preciso universo di linguaggio arcaico e magico, di una parola che, se è gravida di potenzialità poetiche ed etiche, rimane tuttavia muta o altra (incomprensibile) rispetto alla parola del potere e della storia». In R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 132-133.

per sottolineare le mezze verità e le ombre seguite da Andrea e il rischio in cui può incorrere lo stesso Levi, quanto il fatto che anche i politici provenienti da ambienti vicini ai contadini finiscono per seguire le ombre e le astratte passioni³⁰. Inoltre Levi, secondo la ricostruzione di Rossi-Doria, sostiene, poco prima di morire, in un'intervista rilasciata a una laureanda di Carlo Muscetta che, quando doveva svolgere una qualche considerazione, «la faceva fare all'uno o all'altro dei suoi personaggi» e «“che se si fosse voluto cercare un precedente, a questo tipo di narrativa lo si sarebbe potuto trovare nella “Divina Commedia”. Non è che voglia mettermi a livello di Dante – diceva – parlo a livello tecnico. Oderisi da Gubbio ad esempio è un personaggio come tanti altri che Dante incontra nel suo viaggio, ha un nome reale, dice cose vere ma sono le cose che Dante pensava e voleva”»³¹.

Quella di Andrea vuole, così, essere un'ultima speranza gettata verso un futuro remoto in cui (forse) i contadini avrebbero preso il sopravvento. Levi nel corso della sua battaglia intellettuale ha creduto sempre e fino in fondo, come dimostrano i suoi scritti anche successivi al 1950³², al progetto di un'Italia federale divisa in diverse autonomie locali.

Mettere insieme le forze contadine, non me lo nascondo, è difficilissimo; e la storia ce lo insegna. Non si può farlo dentro ai partiti o con dei partiti, che sono luigini per definizione, e meno ancora con la sfiducia luiginesca nei partiti: è anche difficile farlo per la scarsa capacità di esprimersi e di intendersi dei vari elementi contadini. Bisogna pensare a una infinità di organizzazioni autonome, che si occupino di problemi veri, quelli che non si usa chiamare politici, e che sono poi la sola politica reale, legate insieme da una organizzazione comune, che sia quella che parla in nome di tutti. È una impresa quasi impossibile, ma verrà presto il giorno che bisognerà mettercisi. Vedrete: quando i vecchi partiti che sono rispuntati dopo la tempesta saranno, dopo aver vinto, uno dopo l'altro falliti; quello che vi dico ora parrà chiaro e doloroso a tutti. Vincere è difficile: è successo una volta sola in tutta la storia d'Italia, e questa vittoria è finita. L'abbiamo vista, l'abbiamo vissuta: la

³⁰ Cfr. G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics*, cit., p. 59.

³¹ M. Rossi-Doria, *La crisi del governo Parri nel racconto di Carlo Levi*, in Aa. Vv., Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana, cit., p.188.

³² Nella conferenza torinese del 1951, intitolata *L'arte luigina e l'arte contadina*, dopo aver espresso in modo inequivocabile che con la fine della Resistenza e la nascita della Repubblica le vecchie forze, sintomi della crisi dell'età moderna, sono tornate a prevalere sullo spirito libertario della ribellione contadina, Levi (non ancora privo di speranze come nel passo in oggetto) invita l'ascoltatore a porre attenzione ai segnali sotterranei dell'arte contadina e della sua civiltà: «Ogni volta che leggerete in un libro o che vedrete in un film, in un quadro, qualche cosa che suona con l'inconfondibile senso della verità, di quella che annuncia la fine della crisi del nostro tempo: la possibilità di un mondo riunificato e senza terrore». In C. Levi, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 50.

Resistenza è stata una Rivoluzione contadina, la sola che ci sia stata mai. I Luigini le sono saltati sulla groppa, e ora pensano di averla addomesticata, ma qualcosa ci sarà pur rimasto, anche se le hanno messo briglie e morso. Ora siamo alla fine: anche il Presidente è caduto. [...] Bisognerà rifare tutto da capo e, questa volta, senza fretta, senza illusioni, giorno per giorno, senza eroismi, ma con le idee chiare. Del resto, Luigini puri non esistono e neanche Contadini. Tutti hanno un po' dell'uno e un po' dell'altro, soltanto in diversa misura. Bisognerà concedere al Luigino che è in tutti di sfogarsi nei partiti, e preparare, per i Contadini, un altro piano. Adesso è ancora presto. La ruota sembra ancora ferma, ma ha già girato dalla loro parte, e per qualche anno non potremo fermarla. Ne sentiremo, delle parole luigine! Ne vedremo, degli atti! Ma, a queste cose, siamo sordi e ciechi; e zapperemo la terra. (OR, pp. 169-170)

Il passo costituisce uno dei pochi momenti, a sfondo politico, in cui il pessimismo dilagante nell'opera a causa della sconfitta dei valori della Resistenza, tema chiave per accedere nell'universo de *L'orologio*, lascia brillare sullo sfondo un tipico marchio autoriale: la costante fiducia nella possibilità di un riscatto che si è intraveduta persino nelle pagine disperate di *Paura della libertà* e nell'immobilità asfittica del *Cristo*³³. Il fondo ottimistico dei romanzi di Levi lascia trasparire una positiva propensione nei confronti della vita, che scorre indisturbata nei rivi sommersi delle vaste pianure dell'astrazione e del potere.

3.2 Il tempo e l'infanzia del mondo

Gli aspetti dedicati all'ideologia politica occupano molte delle pagine della critica leviana a partire dal duro giudizio di Muscetta che considera l'opera alla stregua di una mistificazione romanzesca della condizione sociale all'indomani della guerra. «Levi – scrive il militante, particolarmente piccato dall'ideologia politica sottesa all'opera – è un artista, anche se troppo spesso per il gusto baudelairiano della mistificazione si compiace di travestirsi da dio terrestre. Spogliato della sua aureola mitologica, della sua felicità fittizia, è un uomo del vecchio mondo che va mendicando, con fierezza e con dignitosa elegia, un po' di

³³ Così anche Giovanni Falaschi: «Ha scritto V. Foa che *l'Orologio* è “un libro amaro” [...]; in realtà *l'Orologio* è un libro profondamente ottimista perché, amaro e pieno di ripulse verso la delusione della storia, vuole essere aperto verso un possibile futuro». In G. Falaschi, *Carlo Levi*, cit., p. 58.

umanità»³⁴. Il giudizio della critica marxista pesa enormemente sulla fortuna dell'opera, letta da più parti come un clamoroso insuccesso letterario³⁵, a tal punto che bisognerà attendere gli anni Novanta per una prima e integrale rilettura dell'opera³⁶.

Opera letteraria, al confine tra il documento storico e la *fiction*, *L'orologio* tuttavia non può essere ridotto al suo contenuto politico, perché la narrazione, lungi dall'essere un resoconto fedele, dilata la dimensione soggettiva della narrazione³⁷, producendo nella orizzontalità del piano della *fabula* continue fratture a favore dell'asse verticale della memoria mediante una tecnica narrativa, che la De Donato ha definito «ad incastro»³⁸. Infatti la vicenda, che si consuma

³⁴ C. Muscetta, *Leggenda e verità di Carlo Levi*, cit., p. 95.

³⁵ Levi, in una lettera inviata a Linuccia Saba del 28 giugno del 1950, lamenta il veto imposto dalla critica marxista sulla sua ultima opera, affinché gli venga negato il premio Viareggio: «Pare che i luigini comunisti mi vogliano molto male: Alicata pubblicherà una violenta stroncatura su "Rinascita" (me lo ha detto lui stesso), e, attraverso Giacomino hanno messo il veto perché non mi sia dato il premio Viareggio. Muscetta consigliava di ritirare il libro, ma io invece non lo ritirerò, per obbligarli a scoprirsi e metterli nell'imbarazzo di trovare un pretesto alla mia esclusione, tanto più difficile perché quest'anno non ci sono concorrenti di anche mediocre valore» (in C. Levi e L. Saba, *Carissimo Puck*, cit., pp. 167-168). Il Viareggio verrà poi assegnato, *ex aequo*, a *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine e a *Speranzella* di Carlo Bernari.

³⁶ Cfr. Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi e la crisi della Repubblica*, a cura di G. De Donato, Manduria, P. Laicata 1997 (atti del convegno tenutosi a Roma nel 1993 in collaborazione con la Fondazione Carlo Levi). Prima degli anni Novanta, eccetto Falaschi e la De Donato che scorgono (seppur a volte in modo improprio) l'importanza del romanzo nella produzione di Levi, uno dei pochi a sottolineare – senza eccesso nelle lodi – il valore artistico de *L'orologio* è Franco Fortini che, in un intervento sulla rivista «Comunità», così si esprime: «si può esser certi che una gran parte del libro è stato scritto senza esitazioni, con la medesima sicurezza che L. deve avere quando imposta un suo quadro. E il possesso di un simile strumento gli permette di mescolare in questo libro i toni più vari, il *pamphlet* e l'ironia politica, il ritratto di una persona o di un ambiente, l'andirivieni dei ricordi, la meditazione, l'opinione "a proposito di..."» (F. Fortini, «*La morte sta anniscosta in ne l'orloggi*», in «Comunità», a. IV, n. 8 (1950), pp. 64-65. Sull'assenza di esitazioni nella stesura del romanzo si è di recente espressa la critica Maria Antonietta Grignani che nell'unico lavoro filologico dedicato alla composizione dell'*Orologio* ha scritto: «Levi è scrittore di forma fluida, concepisce libri che nascono armati come Minerva dalla testa di Giove, non è dedito al tormento stilistico evidente nei cantieri di altri prosatori». In M. A. Grignani e F. Milone, «*Un altro tempo, che è quello della fantasia*», in «Forum Italicum», in corso di pubblicazione.

³⁷ Il collegamento tra il romanzo e la questione della temporalità, oltre a essere sottolineato dal titolo stesso del romanzo, è reso esplicito dalla sovraccoperta della prima edizione dell'opera (ora riproposta nella ristampa di Einaudi, 2015), in cui è rappresentato, nell'atmosfera serale della capitale, un gufo dinnanzi a un orologio rotto. Come è stato dimostrato in un contributo recente, il gufo (nella cui figura si intrecciano alcuni contenuti della poesia dell'amico Umberto Saba) è l'emblema di una diversa temporalità rispetto a quella lineare e storica indicata dall'orologio. Infatti, a distanza di poco tempo Levi dipinge un altro quadro in cui l'immagine del gufo è iscritta nei contorni dello stesso orologio da taschino dell'immagine della copertina, a rimarcare appunto come all'interno del romanzo coesistano diverse temporalità. Si permette di rimandare a R. Gasperina Geroni, *Il gufo Graziadio e Uccelli di Saba: la temporalità ne L'orologio di Carlo Levi*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», vol. 21 (2014), pp. 235-259.

³⁸ G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 134.

nell'arco di tre giorni e tre notti, in cui il tempo della storia è sopraffatto dal tempo del racconto, non si limita alla narrazione lineare delle tre giornate, ma viene continuamente puntellata e complicata da digressioni memoriali che producono sul testo l'effetto di una compromissione della normale temporalità lineare. È lo stesso Levi a indicare nella prefazione al *Tristram Shandy* di Sterne (Einaudi, 1958) come *L'orologio* si ispiri (a questo proposito) alla linea comico-grottesca inaugurata da Cervantes e confluita poi nello stesso Sterne³⁹: «Se mi potesse essere perdonata, malgrado avessi promesso di astenermene, una sola, e brevissima, parentesi privata, direi che mi ero, a suo tempo, ingenuamente stupito che, fra le molte e spesso strane cose che si erano dette dei miei libri, in particolare dell'*Orologio*, non fosse venuto in mente a nessuno, se non altro per ragioni del tutto estrinseche, di citare lo Sterne. Non comincia forse, il *Tristram Shandy*, con quella frase immortale: “Scusa caro, non hai dimenticato di caricare l'orologio?”»⁴⁰. Tristram, paragonato alle figure di un «maggior *Ulysses*» e di un «Don Chiosciotte della *gentry*, o della borghesia inglese [...] del Settecento»⁴¹, è immerso in un modo i cui personaggi, «categorie del comico»⁴² (come sostiene il critico Muir⁴³), sono pieni di vitalità e, come afferma Belli, sfuggono il tempo degli orologi per tuffarsi nella durata «che si sostituisce al tempo, e costringe a una vaga corsa dietro alla sfuggente realtà, e scioglie e distrugge la struttura e il tempo del romanzo, i limiti dei personaggi e la loro psicologia». Mentre parla del romanzo dell'umorista inglese, Levi sta descrivendo la natura della sua stessa opera, in cui la forma tradizionale del romanzo viene destrutturata in nome dei due principi che lo stesso Sterne attribuiva alla propria opera: la digressione e la progressione⁴⁴. Se nel *Tristram Shandy* occorrono più di duecento pagine, affinché il personaggio decida di nascere (dopo essersi nascosto nelle pieghe labirintiche delle parole per salvarsi dalla morte), ne *L'Orologio* (che potrebbe essere definito per il suo carattere frammentario e dilatatorio come un anti-

³⁹ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi 2001.

⁴⁰ C. Levi, *Il Tristram Shandy di Sterne*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 148.

⁴¹ Ivi, p. 150.

⁴² Ivi, p. 151.

⁴³ È lo stesso Levi a fare riferimento al saggio del critico E. Muir, *Lorence Sterne*, in Id., *Essays on Literature and Society*, London, Hogarth 1949, p. 56.

⁴⁴ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Torino, Einaudi 1958, p. 59.

romanzo) l'inevitabile sconfitta dei valori della Resistenza viene costantemente rimandata e dilatata come se il protagonista fosse riluttante ad accettare il corso della storia⁴⁵. Storia che, seppur presente e segnalata da alcuni precisi riferimenti cronologici, viene incardinata all'interno di una struttura narrativa che corrode il tempo lineare e lo trasforma in una forma fluida di cui anche la città di Roma diviene il palcoscenico e il correlativo oggettivo.

«La notte, a Roma, par di sentire ruggire leoni» (*OR*, p. 4) scrive Levi nell'*ouverture* del romanzo. Dai silenzi dei calanchi il lettore è ora proiettato spazialmente nel contesto urbano di Roma, in cui «nel deserto notturno delle case» il protagonista avverte anche un «rumore roco di sirene». L'immagine del ruggito dei leoni e delle sirene, provenienti forse dalle navi di un porto vicino, in partenza «per chissà quali orizzonti», dischiude una dimensione immaginaria arcaica e ancestrale che ricorda il «fondo profondo della memoria, quando fra il Tevere e i boschi, sulle pendici solitarie, si aggiravano le belve, e le lupe allattavano ancora i fanciulli abbandonati». Il rimando al mito della lupa e di Romolo e Remo connette la memoria all'infanzia (ontogenesi e filogenesi qui coincidono) trasformando il suono del ruggito dei leoni in «un'immagine infantile, spaventosa, commovente ed arcana, legata a un altro tempo». Si affaccia così, sin dall'esordio del romanzo, l'idea di una diversa temporalità rispetto a quella lineare e vettoriale rappresentata dall'orologio. Infatti, il rumore permette l'innestarsi di una catena di memorie autobiografiche secondo quella tecnica narrativa cui prima si accennava: il ruggito richiama la lontana prigionia di Levi nel carcere di Regina Coeli («pareva allora il respiro di quella libertà misteriosa che pur doveva esistere, fuori»), a cui si ricollegano i ricordi degli anni di guerra e, in particolare, le numerose camere da letto utilizzate per nascondersi o le diverse abitazioni romane in cui egli per un certo periodo vive all'inizio degli anni Trenta.

⁴⁵ Il critico Dario Stazzone rapporta correttamente anche lo statuto del protagonista alla natura del Tristram: «Nell'*Orologio*, in una cornice di vicende storiche e politiche assai difficili, è l'io del protagonista che senza prescindere dalla realtà circostante, ma anzi immergendosi completamente in essa, finisce per configurarsi come motivo principale attraverso le vicende occorse all'orologio paterno e tramite i sogni, i ricordi, le coincidenze, i vagabondaggi, le incongruenze e le stranezze che simboleggiano un disagio personale coincidente col senso di disadattamento ed estraniamento politica del Dopoguerra». In D. Stazzone, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, cit., p. 130.

«Come erano ormai lontani – commenta il narratore in conclusione – quegli ingenui orrori, quel piccolo mondo della permanenza e della noia degli anni imperiali, quelle vedove, quei facchini!» (*OR*, p. 6). Il finale del capitoletto ritorna circolarmente sull'immagine iniziale della città di Roma nel momento in cui il protagonista è affacciato alla finestra per sentirne il suono. «Ascoltavo, lontano e indistinto, il ruggito dei leoni. La camera era buia: mi pareva di non aver nulla alle spalle se non il vuoto, e di affacciarmi, altissimo, su una foresta misteriosa» (*OR*, p. 7). L'esplicito richiamo alla foresta di Vico che compare anche nel finale del romanzo (per cui è possibile parlare della presenza di una *Ringkomposition*), oltre a esaltare l'arcaica natura della città di Roma, caratterizzata da «uno sbadiglio belluino, indeterminato e terribile», contrapposto al «suono metallico dei tram di Torino, grido dolente ma fiducioso», esplicita come il romanzo accolga, nel suo «svolgimento logico – scrive la critica Martina Piperno – i discorsi a-logici/pre-logici. [...] *L'Orologio* fa sua la logica illogica dei sogni; li accoglie, li lascia parlare, si interroga sul loro significato misterioso, per poi lasciarli interrogativi. Per questo motivo, forse, il libro sembra stentare ad avviarsi, partire e fermarsi, e poi svolgersi di nuovo; così come le passeggiate del protagonista verso la redazione del giornale, tutte tese a riavviare il discorso logico, re(da)zionale delle notizie e dei giornali, che risulta invece continuamente interrotto, svuotato di ogni urgenza»⁴⁶. Tuttavia, il rimando a Vico è complicato da alcuni ricordi contenuti nel capitoletto successivo che innestano sulla filiera delle immagini vichiane uno sfondo bergsonian.

Nel momento in cui ci si corica (il tema del letto come luogo di rifugio e di perdita della razionalità è assai rimarcato nell'*incipit* del romanzo) capita talvolta, sostiene Levi, di osservare sul soffitto della camera dei «rilievi», delle «fessure» che, dopo essersi metamorfizzate in forme e immagini riconoscibili, quali un viso o un paesaggio, «come le macchie sui muri di Leonardo»⁴⁷, «si appiattiscono, si fanno aeree e indeterminate, sembrano uscire dallo spazio e dal tempo, e appartenere a un altro mondo, lontano e sfuggente, finché il sonno profondo, o il risveglio, le cancella». Quelle che in termini scientifici potrebbero essere ritenute

⁴⁶ M. Piperno, *Con Vico ne L'Orologio*, in Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., p. 74.

⁴⁷ Il riferimento è a il *Trattato della pittura* di Leonardo.

delle forme di pareidolia trasportano il soggetto percipiente in uno stato semi-onirico, in cui però il legame con la realtà non è del tutto reciso, e rendono percepibile qualche cosa, su cui ora si dovrà indagare, che sfugge alle consuete categorie scientifiche di tempo e di spazio. Infatti, il protagonista ricorda di quando, da bambino, si gettava sul letto dei propri genitori, «mare calmo» su cui «nascevano onde e tempeste», e osservava il soffitto dipinto di un «puttino nudo, con delle piccole alucce di farfalla, che portava in mano un grande mazzo di fiori di campo» (OR, p. 9).

In un giorno indeterminato che risale al «momento più remoto dell'infanzia, [a]l'origine stessa di ogni ricordo» l'attenzione dell'io narrato, allora bambino, si sposta «su un punto della gran curva dei fiori, [...] e lì si ferm[a]». Nulla di particolare sembra apparire al bambino, se non fosse che «una sensazione piena di terribile potenza» penetra in lui. L'ineffabilità assoluta del momento non è ascrivibile a nulla di sensorio o percettivo. Infatti, «non era una figura, né un'immagine, né un odore, né una musica, né nulla che appartenesse a un senso o che avesse un senso» (OR, p. 10). Tuttavia, suggerisce Levi, può essere «il senso stesso dei sensi» che viene descritto per mezzo di espressioni che indicano l'impossibilità stessa di una sua definizione: al pari di «un ritmo senza suono, un'onda immateriale oscillante, il pulsare di un sangue invisibile» esso produce sul soggetto esperiente il binomio ossimorico, già intravisto in *Paura della libertà* a proposito della definizione del concetto di sacro, di «infinita attrazione» e «infinita angoscia». Tuttavia, il riferimento a Rudolf Otto, associato a Vico, viene qui ora arricchito di una nuova suggestione che specifica lo statuto particolare del tempo nell'indistinto.

Henri Bergson ampiamente noto agli ambienti culturali parigini, frequentati da Levi negli anni Trenta e Quaranta, scrive un celebre e rivoluzionario saggio sulla distinzione tra il tempo scientifico e il tempo interiore, inteso come durata. Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*, datato 1889⁴⁸, Bergson ritiene che il pensiero occidentale abbia sempre considerato in modo erroneo il tempo come un surrogato dello spazio. «Interpretare – scrive il filosofo della scienza Vincenzo

⁴⁸ La prima traduzione italiana dell'opera risale al 1951: H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di V. Mathieu, Torino, Paravia 1951.

Cicero – come giustapposti (discreti, separati) degli enti successivi [...] significa perciò raffigurarli sotto forma di linea o catena in cui vengono localizzati *simultaneamente* un *prima* e un *poi*; in breve, vuol dire spazializzarli, e fare in definitiva dello spazio il dato fondamentale, del tempo un derivato»⁴⁹. In consonanza con le precedenti descrizioni che de-spazializzano la sensazione provata, Levi precisa che quel «ritmo senza suono» è accostabile all'immagine, nuovamente onirica, di un «enorme pendolo senza forma, che si muoveva fuori dello spazio» e che nel suo perpetuo moto curvilineo possedeva una «irregolarità, una mancanza improvvisa, una sospensione indeterminabile; e mi pareva che proprio questa sospensione fosse insieme terribile e spaventosamente beatificante. Terribile più di ogni cosa al mondo, beatificante più di ogni cosa al mondo, potere assoluto ed arcano» (*OR*, p. 10).

Levi dunque mescola l'immagine del pendolo a quella di una irregolarità che provoca una «sensazione ineffabile» e, proprio perché tale, indescrivibile. Il lessico adoperato, che afferisce a una semantica dell'indefinito, infatti, trova riscontro nell'idea bergsoniana dell'impossibilità concreta della rappresentazione della durata. Se, infatti, i sentimenti vengono estrapolati dalla loro reciproca compenetrazione, «separati gli uni dagli altri» e svolti nello spazio temporalizzato, perdono la loro «animazione» e il loro «colore». «Crediamo – conclude Bergson – di aver analizzato il nostro sentimento, e in realtà gli abbiamo sostituito una giustapposizione di stati inerti, intraducibili in parole, ognuno dei quali costituisce l'elemento comune – il residuo impersonale dunque – delle impressioni provate dalla società intera in un caso determinato»⁵⁰. L'operazione dell'autore torinese consiste proprio in quanto, poche righe dopo, afferma lo stesso Bergson. Se infatti un «ardito romanziere» provasse a descrivere l'io fondamentale⁵¹, nascosto sotto le parvenze dell'«io convenzionale», mostrerebbe al lettore «una compenetrazione infinita di mille impressioni diverse» che tuttavia «hanno già smesso di essere nel momento in cui le si nomina». Quello che sopravvive alla traduzione letteraria della durata è un'ombra che ha il privilegio di far «sospettare la natura

⁴⁹ V. Cicero, *Istante durata ritmo: il tempo nell'epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Milano, V&P 2007, p. 35.

⁵⁰ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, R. Cortina 2002, p. 12

⁵¹ Il rapporto tra l'io fondamentale e l'io convenzionale, presente in Bergson, viene in Levi filtrato attraverso la psicanalisi junghiana come si mostrerà nel proseguo dell'analisi.

straordinaria e illogica dell'oggetto che la proietta». Ed è proprio quest'ombra, nell'apparire caotico della brulicante vitalità romana, ciò a cui Levi vuole dare spessore e dimensione.

Sempre Bergson, nel saggio citato, utilizza l'immagine del pendolo come paradigma esemplificativo della differenza sostanziale che intercorre tra il tempo materiale e la durata.

Se mi rappresento queste sessanta oscillazioni in un solo colpo e grazie ad un'unica appercezione dello spirito, escludo per ipotesi l'idea di una successione: in questo caso non penso ai sessanta battiti che si succedono, ma a sessanta punti di una linea fissa, ciascuno dei quali simbolizza, per così dire, una oscillazione del pendolo. – Se invece voglio rappresentarmi queste sessanta oscillazioni in successione, senza modificare in nulla il loro modo di prodursi nello spazio, dovrò pensare a ciascuna oscillazione escludendo il ricordo della precedente, poiché lo spazio non ne ha conservato alcuna traccia [...]. E se infine conservo, insieme all'immagine dell'oscillazione presente, il ricordo dell'oscillazione che la precedeva, accadrà o che avrò giustapposto le due immagini, e allora ricadiamo nella nostra prima ipotesi; oppure che le avrò percepite l'una nell'altra, compenstrate e organizzate fra loro come le note di una melodia, in modo da formare ciò che chiameremo una molteplicità indistinta o qualitativa, [...]: avrò allora ottenuto l'immagine della durata pura, ma al tempo stesso avrò completamente abbandonato l'idea di un mezzo omogeneo o di una quantità misurabile⁵².

La durata pura può dunque essere esperita solo nella compenetrazione dinamica dei suoi elementi (la percezione dell'uno nell'altro) che smette di essere un insieme di unità distinte, divenendo un tutto percepito nel suo fluire eterno. A titolo esemplificativo, Bergson cita nuovamente il caso di un pendolo regolare il cui movimento, qualora osservato, può indurre al sonno. L'osservatore non è spinto ad addormentarsi «dall'ultimo movimento percepito» (in quanto non si capirebbe «per quale motivo il primo non abbia già agito così»), bensì è necessario «ammettere che i suoni [o il movimento del pendolo] si componevano fra loro, e che non agivano grazie alla loro quantità come tale, ma grazie alla qualità che la loro quantità presentava, grazie cioè all'organizzazione ritmica del loro insieme»⁵³. È proprio il ritmo, accentuato da una attenta e concentrata osservazione, a far intravedere nella regolarità delle oscillazioni del pendolo

⁵² H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, cit., p. 25.

⁵³ Ivi, p. 26.

leviano un'improvvisa, terribile e al contempo beatificante «irregolarità». «Quel ritmo irregolare e infinito – scrive Levi in conclusione – era una immagine pura di un fluire eterno, nell'eterna potenza, era il tempo stesso, il tempo vero, prima dei tempi». E quella «sensazione ineffabile» di un elemento arcaico, che coincide ora con il tempo «prima dei tempi», si è «forse sparsa e trasfigurata nelle cose, nascosta nei gesti, nelle frasi, nelle curve interrotte dei quadri».

Il richiamo alla «sensazione ineffabile» introduce, inoltre, una tematica che attraversa tutto il romanzo e in genere le opere di Levi. Infatti, l'autore sembra qui indirettamente richiamare, oltre all'idea del sacro come percezione dell'inesprimibile, la fondamentale dicotomia, che tra gli altri anche Bergson analizza, fra intelligenza e intuizione che in Levi corrisponde alla distinzione tra astrazione e concretezza. Nell'*Introduzione alla metafisica*⁵⁴ (1903), pubblicato in Italia per la prima volta nel 1949, Bergson definisce l'importanza gnoseologica dell'intuizione rispetto all'analisi razionale, propria dell'intelligenza. E lo fa per mezzo di una schematizzazione che semplifica la densa concettualità della materia e richiama l'esempio appena intravisto del *Saggio sui dati immediati della coscienza*: se si prendesse un personaggio di un romanzo e si moltiplicassero (grazie all'abilità del narratore) le sue caratteristiche, tuttavia non si riuscirebbe a cogliere dall'interno lo stesso sentimento che invece si potrebbe carpire se, «per un istante, coincidessi – scrive Bergson – con il personaggio medesimo. [...] Ma ciò che essa [la persona] propriamente è, e costituisce la sua essenza, non lo si può percepire dall'esterno, perché è, per definizione, interiore, né si può esprimere con simboli, perché è incommensurabile con qualsiasi altra cosa»⁵⁵. In altre parole, per comprendere la realtà dal suo interno, è necessario che simpateticamente il soggetto esperiente si trasporti «all'interno di un oggetto, in modo da coincidere con ciò che esso ha di unico e, conseguentemente, di inesprimibile». Mentre dunque l'intuizione permette concretamente di vivere all'interno dell'oggetto, l'intelligenza analitica «è una traduzione, uno sviluppo in simboli, una rappresentazione fatta da punti di vista successivi [...] Nel desiderio, eternamente insaziato, di abbracciare l'oggetto intorno a cui è condannata a girare, l'analisi

⁵⁴ H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, a cura di R. Ronchi, Salerno, Orthotes Editrice 2012.

⁵⁵ Ivi, p. 12.

moltiplica senza fine i punti di vista, per completare una rappresentazione sempre incompleta; varia senza soste i simboli, per perfezionare una traduzione sempre imperfetta». In una densa pagina, di poco successiva al romanzo, Levi trovandosi su un treno da Roma verso Torino fantastica intorno a un passo, scritto da Bergson, su «una mosca che volava sui vetri del suo vagone, grande come le lontane montagne»⁵⁶. Per quanto la pagina dedicata alla mosca non sia attribuibile a Bergson, bensì all'opera del filosofo Alain, *Les dieux*⁵⁷ (1934), che peraltro lo stesso Levi afferma di conoscere⁵⁸, l'argomentazione successiva verte proprio sulla distinzione ora estrapolata dall'*Introduzione alla Metafisica*. Il lapsus dell'autore, tuttavia, non è privo di fondamento, perché esemplifica come, in realtà, il pensiero di Alain mostri alcune zone di sovrapposibilità, agli occhi di Levi, con le riflessioni di Bergson.

Osservando il vetro del treno, Levi scorge (al posto della mosca) moltissime gocce di pioggia che assomigliano a una «società numerosa e variata di esseri dotati di volontà libera, mossi da impulsi diversi e soggetti a personali e diversi destini». Le gocce appaiono, dunque, come una «città popolosa, brulicante di persone animate da una vita animale», proprio come nelle descrizioni di Roma interne a *L'Orologio*. Tuttavia, tale considerazione sulla vita delle gocce è in realtà frutto «di una astrazione: dell'astrazione della ragione». In concomitanza con le gocce, Levi osserva il cartello, posto al contrario, con le indicazioni di partenza e di arrivo del treno (Roma-Torino, quindi amoR-oniroT). Richiamandosi al principio dell'amore e del sogno (estrapolato dalla lettura al contrario dei nomi delle due città), l'autore esprime la propria perplessità dinanzi ai processi di astrazione messi in atto in tutti e due i casi; e scrive: questi ragionamenti «erano anch'essi il frutto di un processo di astrazione, diverso e

⁵⁶ C. Levi, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi di letteratura*, cit., p. 38.

⁵⁷ Alain, *Les dieux*, Paris, Gallimard 1934, p. 1.

⁵⁸ In un breve commento all'opera di Alain, Levi scrive: «Mi riferisco soprattutto a *Les Dieux*, che resta per me forse il più magistrale in me. Ma non escluderei che qualche cosa di quel suo antico insegnamento sia filtrato anche più tardi nella mia opera, fino al mio ultimo libro *L'Orologio*, e a quella teoria dei "Luigini" e dei "Contadini", per la quale i nostri critici hanno cercato mille cervellotiche derivazioni, dimenticando la sola che potesse, almeno in parte, avere un peso: la meditazione di Alain sugli dei, l'infanzia, il mito, i mestieri, la condizione borghese dell'uomo e quella proletaria». In C. Levi, *Alain*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 167.

forse opposto a quello che mi faceva vedere le gocce come esseri viventi e che astraendo dal senso del reale delle parole Roma-Torino, pretendeva di scoprire, rovesciandole, un'altra verità riposta e arcana, un simbolo. Entrambi questi processi di astrazione mi parevano rappresentare o esemplificare gran parte dell'indirizzo dell'arte di questo secolo»⁵⁹. L'astrazione, dunque, come si è già riscontrato in *Paura della libertà*, alla cui impostazione Levi resterà fedele per tutta la vita, viene interpretata come il male dell'arte moderna, perché ha reciso di fatto i legami tra l'artista, la creazione e il mondo. Il legame con il concetto di intuizione di Bergson risiede, così, nella comprensione che la realtà può essere intesa solo laddove vi sia un legame simpatetico, intuitivo, concreto con il mondo (arte contadina), perché mentre l'intelligenza analitica astrae, riconduce all'ignoto il noto, crea simboli (e quindi per Levi mostri, come l'arte di Picasso o di Kafka), l'intuizione permette di cogliere il reale dall'interno, di viverlo nel suo accadere e di conoscerlo nel momento stesso in cui diviene.

Importa ora rilevare il motivo per cui, a questo proposito, Levi traduca nel suo pensiero il termine intuizione con quello di concretezza. E il motivo si spiega proprio attraverso la sostituzione del nome di Alain, il cui pensiero si innerva (come ha spiegato lo stesso Levi⁶⁰) nell'ossatura della distinzione tra luigini e contadini. Spiegando il *lapsus* leviano, viene a precisarsi anche il modo in cui l'autore torinese utilizzi Bergson e Alain per superare l'estetica crociana. Se da una parte Levi estrapola da Bergson il concetto di intuizione come base gnoseologica dell'esistere (lo stesso concetto risiede nella distinzione tra «intellegere» e «cogitare» nella *Scienza nuova* di Vico) e lo applica vichianamente all'infanzia (come nella scena del romanzo da cui si è partiti), apprende dalla lezione di Alain l'idea che la rappresentazione estetica del mondo, esperito per via intuitiva, deve avvenire attraverso l'antico concetto di *techne*. La tecnica non più intesa, secondo Croce, come un «insieme – scrive il critico Dino Formaggio – di regole canoniche, modulario, ricettario, di meccanica applicazione», ma come «libera trasformazione, secondo leggi che di momento in momento si vengono creando da se stesse, processo di autocreazione, dunque, che

⁵⁹ C. Levi, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in *ivi*, p. 39.

⁶⁰ C. Levi, *Alain*, in *Id.*, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 167.

si evolve costruttivamente secondo direzioni imprevedute ed imprevedibili [...] la tecnica artistica è l'azione che inventa e che inventa insieme al farsi delle cose»⁶¹. Alain, dunque, apre il mondo fisico all'arte e mostra come anche nel lavoro artigianale vi sia un presupposto creativo, con l'importante eccezione (vitale anche in Levi, perché rispecchia il suo modo estemporaneo di creare) che mentre un oggetto industriale è fatto sulla scorta di un modello, l'arte divenuta tecnica si inventa nel suo farsi. L'arte non è dunque intesa come una forma di astrazione dal reale, ma come una azione concreta rivolta al reale che si plasma delle mani dell'artista. «Il grande segreto dell'arte – scrive Alain in *Cento e un ragionamenti* –, e insieme il più nascosto, è che l'uomo inventa solo in quanto fa e in quanto vede ciò che fa»⁶². Per Alain non ci può essere distinzione tra le arti, perché arte è il punto di incontro tra la natura (il corpo, la materia) e l'idea: «Essa – specifica Formaggio – sorge dalla terra insieme al corpo della danzatrice, serpeggia già nel pastore che intaglia il suo bastone, o insegue volti, con una lama, dentro ai nodi delle radici [...] sino a che si giunge, per una serie di passaggi gradualmente, alle forme più originali e più libere delle Belle Arti»⁶³. Per l'arte contadina, scrive Levi, «nulla è un dato perché il suo carattere consiste nel creare le cose nell'atto stesso di rappresentarle per cui parole o figure vengono a fare, tutte, una sola verità»⁶⁴.

Appare ora chiaro come l'irruzione nel tempo della durata, che avviene prima nell'infanzia del protagonista e poi durante l'età adulta, risponda alla doppia logica analizzata. Bergson è il tramite attraverso il quale Levi giunge alla comprensione di un tempo interiore opposto a quello matematico, in cui la conoscenza passa attraverso l'intuizione viva e concreta e non per mezzo dell'analisi razionalizzante e astratta del magma molteplice del reale, mentre Alain è invece colui che non solo connette l'infanzia al mondo della conoscenza, ma mostra anche come l'intuizione passando attraverso la tecnica e la corporeità della materia si manifesti (nel fenomeno artistico) restituendo l'immagine dell'uomo come terrestre e immanente:

⁶¹ D. Formaggio, *L'estetica di Alain*, in Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1953, pp. 20-21.

⁶² Alain, *Cento e un ragionamenti*, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi 1975, p. 113.

⁶³ D. Formaggio, *L'estetica di Alain*, in Alain, *Venti lezioni sulle Belle Arti*, cit., pp. 24-25.

⁶⁴ C. Levi, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 48.

Non si potrebbe affermare – scrive Sergio Solmi, uno dei massimi interpreti italiani del pensiero di Alain – che l’apporto psicologico del bergsonismo, di questa *philosophie couchée*, sia del tutto estraneo ad Alain. [...] Soltanto, mentre l’intuizione bergsoniana sembra tendere indefinitamente ad una sorta d’illuminazione mistica, sconfinando finalmente su quell’«al di là» che è la durata, sorta di presupposto spirituale trascendente la coscienza stessa, l’analisi intuitiva di Alain si esaurisce in se stessa e nelle sue figure. L’uomo non è nulla più che l’uomo, vivo nel suo perenne presente, intento a risolvere nell’azione puntuale, che è la sua vera ed immanente eternità, la contraddizione di necessità e libertà insita nel fondamento stesso della sua natura. Nessuna trascendenza, dunque, nessun «al di là» anche interno all’uomo stesso: ma questo mondo reale soltanto, questo mondo di cose collegate da uno spazio e da un tempo necessari e ferrei, sempre presente a sostenere ogni nostro pensiero e ogni nostra volontà. Lo sforzo verso la verità viene così ad identificarsi per Alain con lo sforzo di elevazione morale per cui l’uomo giunge a riconoscere nella propria empirica individualità il riflesso della sua trascendentale natura⁶⁵.

Si torni ora al romanzo. Mentre il tempo eterno della durata fluisce, quello matematico concretamente rappresentato da un orologio Omega, regalato al protagonista del romanzo dal padre nel passaggio dall’adolescenza all’età adulta, «scatta in una serie di atti successivi, sempre uguali e monotoni» (*OR*, p. 11). Il simbolo dell’orologio richiama dunque l’autonomizzazione dell’individuo che abbandona l’infanzia, la «sicurezza indistinta del tepido clan familiare, per cominciare a percorrere il proprio tempo personale». Tuttavia quell’orologio, legato da una catena d’oro e riposto nel taschino, dopo un breve periodo di sudditanza nei confronti del possessore, trasforma con il proprio razionale incedere matematico, come «un cuore d’insetto»⁶⁶ o proustianamente «un cuore senza intermittenze», il giovane in un suddito senza scampo. «Così, - scrive Levi – la catena d’oro che teneva legato l’innocente orologio, diventa la catena che ci lega e ci trascina, ed è la piccola macchina del taschino che tiene ormai dal suo capo, come un padrone, la catena ben salda, e ci mena alla cavezza, come buoi da sgozzare, sempre più in fretta, sempre più in fretta, chissà dove» (*OR*, p. 12). Il

⁶⁵ S. Solmi, *Il pensiero di Alain*, Pisa, Nistri-Lischi 1976, pp.74-75

⁶⁶ Il riferimento è tratto dalla lirica *L’horloge* di Baudelaire, in cui il poeta francese analizza la tirannia del tempo che scorre impetuoso verso la fine. C. Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi 1992, p. 142.

regalo dell'orologio simboleggia dunque la soglia oltre la quale il tempo dell'infanzia, percepito come lungo ed eterno, lascia il posto a un tempo breve, rigido e schematico, che velocemente si allontana da quel primordiale «Paradiso Terrestre» («mito dell'infanzia e dell'eternità») verso le rive dell'età matura, in cui la schiavitù dal tempo dell'orologio rende la vita più veloce⁶⁷.

Per chiarire quanto asserito e introdurre una spiegazione scientifica alla teoria proposta, cioè di una proporzionale (all'invecchiamento) velocizzazione del tempo nell'età adulta, il protagonista ripensa all'amico Martino, con cui l'autore si confronta per quel principio dantesco visto prima e qui corroborato dal medesimo retroterra culturale (entrambi sono medici e sono stati compagni di classe). Dietro la figura di Martino, si cela l'intellettuale triestino e critico letterario Roberto Bazlen, così come attestato da Manlio Rossi-Doria⁶⁸. Infatti a conferma della corretta identificazione basterebbe il confronto tra un quadro di Levi in cui è raffigurato l'amico Bazlen [fig. 18] e la descrizione contenuta nel romanzo: Martino è contraddistinto da «una testa lunga lunga, una fronte e un mento interminabili e rocciosi, un grosso naso informe, che sembra una pietra, e due occhi, in mezzo a quel deserto montagnoso del suo viso, dolci, pieni di tenerezza, pendenti in basso, di un bel color nocciola, come quelli di un cane» (*OR*, p. 14). Martino introduce l'idea, appresa forse da Levi durante i suoi studi medici e poi rielaborata, di un tempo la cui percezione è legata ai processi biologici delle cellule umane. Poiché il tempo si misura sulla base della quantità di processi biologici interni all'individuo, ne discende che il bambino percepisce il tempo come lunghissimo. «Ogni suo momento è talmente pieno, ogni sua ora del suo tempo contiene una così immensa quantità di nuove creazioni, che si potrebbe dire che egli viva quasi nell'eternità». Al procedere della maturazione del bambino verso l'adolescenza e l'età adulta «i processi biologici si fanno più lenti: in un'ora poche cose si svolgono, poche cellule si dividono e si riproducono». Alla

⁶⁷ Si osservi, a tal proposito, come nelle litografie dedicate agli *Amanti* e coeve alla stesura de *L'orologio* Levi abbia raffigurato l'unione del se stesso all'alterità come minacciata, in un immaginario Paradiso terrestre, dalla biblica mela, ora rappresentata da un orologio [Fig. 19]. Alla perdita della condizione paradisiaca, associata nella poetica di Levi all'infanzia, corrisponde in *Paura della libertà* la perdita della libertà stessa, minacciata dall'astrattezza religiosa cui l'individuo si sottomette.

⁶⁸ M. Rossi-Doria, *La crisi del governo Parri nel racconto di Carlo Levi*, in *Aa. Vv.*, *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, cit., p. 188.

sopraggiunta lentezza corrisponde viceversa il senso di un tempo che «si è fatto rapido», perché viene meno la sintonia tra i processi biologici interni, ormai rallentati, e la velocità del tempo esteriore. E una volta che la vecchiaia immobilizza definitivamente l'uomo, ecco che il tempo invece scorre così veloce da sembrare fermo, immobile, quasi una seconda eternità, uguale a «quella stessa da cui eravamo partiti». Nella sua spiegazione scientifica, Martino dunque identifica il passaggio dall'infanzia all'età adulta nel momento in cui i processi cellulari rallentano e la pienezza dell'attività vitale lascia il posto alla quiete. Segue verso la fine del capitoletto un'immagine esplicativa che ricorda al protagonista una «figura, in un vecchio libro di viaggi (o forse in un dizionario illustrato, delizia dei ragazzi?)»: alcuni uomini neri su una piroga lottano contro la corrente di un fiume fintanto che, stancati dalla spinta dell'acqua, si lasciano andare e cadono sul fondo di una cascata. A guardarli vi è un uomo sulla riva, il narratore stesso, che nelle vesti di un cacciatore preferirebbe farsi cullare dal sonno non lasciandosi «sedurre a salire sulle piroghe». «Ma anche di qui – osserva brevemente – puoi essere cacciato come Oreste dalle Furie, od Orfeo dalle Baccanti» che non sono armate di tirsi, bensì «di orologi di tutte le fogge, di aste di meridiane, di pendole, di sveglie, di clessidre». Pur avendo paura di essere svegliato e ricacciato dalla tranquilla sponda onirica nelle acque del tempo lineare, il protagonista si addormenta. Gli orologi esterni segnano lo scorrere del tempo lineare, ma «noi siamo su una riva sicura, in un letto morbido, fuori del tempo, degli orologi e delle campane, e vediamo cose che non avvengono» (*OR*, p. 17). Nell'«ora invisibile», in cui il mondo esterno ritorna alla vita, «il sole già splende sulle case e sui camini fumanti», «tu forse ti guardi per la prima volta allo specchio». Dopo aver utilizzato la prima persona singolare («viaggiavo verso il mattino»), la prima plurale («dove sappiamo che il mondo...») e la terza persona plurale («vivono», «suonano» e «chiamano»), Levi inserisce, nascosta in una lunga serie di coordinate, una preziosa indicazione per mezzo di un «tu» intrapersonale, che introduce più che un ignoto destinatario o una forma impersonale il dialogo del narratore con se stesso. Sognare, sottolinea dunque Levi, corrisponde a osservarsi allo specchio, vedersi interiormente. Difatti, il

capitoletto successivo è avviato da un sogno che riguarda lo smarrimento di un orologio e che assume nello svolgimento del romanzo un'importanza decisiva.

3.3 Il sogno e il viaggio a Napoli

Il sogno, ambientato nella città natale di Levi, Torino, in un palazzo settecentesco della piazza di San Carlo, dove ha vissuto Vittorio Alfieri⁶⁹, è costruito sul modello della tragedia greca che Jung, a partire dal 1928, dopo essersi distaccato dalla psicoanalisi del maestro Freud, considera l'architettura narrativa dei sogni. La struttura drammatica, così come viene presentata all'interno dell'opera *Considerazioni generali sulla psicologia del sogno*⁷⁰, elaborata nel 1916, rivista nel 1928 e pubblicata nel 1948, è divisa in quattro fasi: l'inquadramento del luogo, dei personaggi e talvolta del tempo dell'azione; lo sviluppo della trama; la «peripeteia» o il raggiungimento del culmine dell'azione; e infine la «lisi», ovvero la soluzione che il sognatore auspica o cerca di ottenere. Alla struttura drammatica del brano è associato un tipo di narrazione che ricalca quella di un paziente che racconta all'analista il proprio sogno. Infatti, l'azione non è direttamente espressa come se il sogno fosse vissuto nel presente ma mediata dalle libere associazioni del paziente e dalla medesima incertezza che accompagna la spiegazione di un sogno («Forse era proprio una casa di piazza San Carlo [...] dove in fondo al cortile stava il libraio antiquario Bourlot, e dove io entravo, ragazzo, pieno di timida trepidazione, a spendere i miei risparmi» etc.).

Dopo un breve inquadramento spaziale (prima fase), l'autore passa alla descrizione dell'evento centrale per lo sviluppo della dinamica del sogno (seconda fase): accortosi di non possedere più l'orologio, il protagonista è convinto che gli sia stato sottratto da una donna ad Alassio, dove la famiglia Levi trascorre solitamente le vacanze estive. L'autore insiste proprio sul verbo sottrarre piuttosto che sul più consono rubare («sottratto, era la parola, di cui ero sicuro, non rubato»). La distinzione semantica rileva, dunque, che l'orologio non è

⁶⁹ La valenza del riferimento è duplice: da una parte infatti Levi richiama il negozio del libraio, Bourlot, da cui durante l'infanzia spendeva i propri risparmi; dall'altra invece rifarsi al capostipite del liberalismo piemontese significa richiamare indirettamente l'operato di Gobetti e la tradizione del liberalismo primo novecentesco.

⁷⁰ Ora in C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, in *Id., Opere*, a cura di L. Aurigemma, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri 1976, pp. 253-300.

propriamente un oggetto che possa essere rubato, ma qualche cosa che afferisce all'ambito psicologico-percettivo (il tempo, ad esempio, può essere sottratto). Con la stessa spontanea consapevolezza di prima, il personaggio del sogno sa che alcuni piani più sotto (quattro ma percepiti come lontanissimi) un tribunale, composto da numerosi giudici che «portavano le loro insegne con trasandatezza», sta valutando il caso del suo orologio. Presidente del tribunale è Benedetto Croce che viene descritto con gli appellativi usati da Dante nei confronti di Virgilio, anche se in questo caso in tono evidentemente ironico: «il Virgilio napoletano, onore, lume, duca, signore e maestro dei miei contemporanei». Il dissenso nei confronti della figura dell'idealista napoletano è ulteriormente accentuato dall'impossibilità di avvicinarsi a lui e di interpellarlo. «Era una interminabile questione giuridica: ma i giudici, uomini e donne, pareva parlassero d'altro, e non ero in grado di intendere, nella confusione generale, i loro argomenti. Soltanto sapevo che nessuno si occupava di me, e che nessuno sosteneva le mie ragioni e il mio diritto, come se io non ci fossi» (*OR*, p. 20). Segue il culmine del sogno (terza fase): impossibilitato dalla confusione a prendere una decisione, il tribunale decide di riunirsi in una commissione ridotta, costituita da quattro coppie di tre giudici con l'aggiunta del presidente («tre giovani togati e tre vestiti di grigio, tre donne alte belle e eleganti e tre piccole brutte e volgari»).

I tredici membri, dopo aver ascoltato le motivazioni del protagonista che usa la «mozione degli affetti», ricordando che l'orologio è l'ultimo ricordo del padre, decidono di attribuirgli la proprietà dell'oggetto («Il tribunale sentenziò lì per lì che l'orologio era mio, e di nessun altro. La causa era vinta» [*OR*, p. 21]). Il sogno, tuttavia, non termina con la semplice riassegnazione della paternità dell'oggetto, ma con il ritrovamento (fase della lisi) dell'orologio all'interno di una sveglia, proprio sul tavolo posto tra i giudici e il protagonista stesso:

Sì, quella rozza sveglia nascondeva il mio prezioso orologio, a cui erano stati tolti appunto il quadrante e la cassa, e sostituiti con quelli della sveglia. Ecco, il mio orologio era là, attaccato alla sveglia, e io giravo quel quadrante fittizio finché non lo svitai del tutto, ed ebbi in mano, finalmente, la cosa mia. Mancavano il quadrante e la cassa, tutta la parte anteriore dell'orologio: chissà dove erano stati buttati! Ma il meccanismo era intatto, e funzionava, e io lo tenevo nelle mani, un po' imbarazzato per la mancanza del vetro, con grande allegrezza. E in quella allegrezza mi destai.

Al risveglio il protagonista prova una profonda sensazione di felicità determinata dal finale positivo del sogno, cui fa da contraltare la rottura reale dell'orologio stesso, che «più che cadermi di mano, fece un salto, come una ranocchia che si buttasse nell'acqua, e schizzò in terra, in mezzo alla camera, sul tappeto, con la faccia in avanti» (OR, p. 22).

Partendo dal presupposto dell'impossibilità di decifrare tutti gli elementi del sogno, in quanto alcuni di carattere privato, è possibile tuttavia fornirne una coerente chiave di lettura. «Mi parve – scrive Levi – che il sogno non fosse un sogno comune, ma che avesse un senso che mi sfuggiva; che fosse, in qualche modo, un segno» (OR, p. 23). Infatti, oltre a mescolare caratteri che interessano il vissuto individuale del protagonista a impliciti richiami alla situazione politica a lui contemporanea, il sogno/segno anticipa l'architettura stessa della trama del romanzo che si avvia con la sottrazione dell'orologio, rappresentata dalla sua rottura, e si conclude con il ritrovamento di un nuovo orologio, lasciategli in eredità questa volta dallo zio Luca, appena deceduto. Se infatti si osserva la concatenazione delle varie scene del sogno (il Tribunale, la figura di Benedetto Croce, il rinvenimento dell'orologio sotto forma di sveglia) si evince come esso costituisca una parabola premonitrice di quello che accadrà durante il soggiorno a Napoli, dove il protagonista si recherà per far visita allo zio malato. Il sogno non è dunque solo una *mise en abyme* dell'intera architettura del romanzo, ma svolge anche una funzione che Jung definirebbe «prospettica», perché contiene in sé la soluzione del conflitto psichico rappresentato⁷¹.

Prima di giungere a casa dello zio Luca, il personaggio nel capitolo dodicesimo segue una lunga folla di persone che lo conducono dinnanzi «alla porta del Castello, a forma di torre quadrata, con un grande orologio, lapidi di marmo, e un'aquila tra colonne binate, su cui era scritto: "Plus Ultra". Era la Vicaria» (OR, p. 298). Castel Capuano, qui veridicamente raffigurato dall'autore, costituisce sin dalla seconda metà del Cinquecento la sede dei tribunali napoletani. Infatti, dinnanzi all'ingresso si muove una folla numerosa di persone, composta di

⁷¹ Scrive Jung sempre all'interno dell'opera *Considerazioni generali sulla psicologia del sogno*: «La funzione prospettica invece è un'anticipazione di future azioni conscie che affiora nell'inconscio, un che di analogo a un esercizio preliminare o a uno schizzo preparatorio, un progetto abbozzato in anticipo. Il suo contenuto simbolico può essere l'abbozzo di una soluzione conflittuale». In C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, cit., p. 273.

testimoni, avvocati, procuratori e accusati: «Uomini e donne inseguivano uscieri e avvocati, brandivano fogli di carta bollata, discutevano, altercavano. Giovani procuratori fendevano la calca, tirati per le falde da mani imploranti. Gruppi numerosi di parenti, di ragazzi, di donne, seguivano i litigiosi, con urla, lamenti, interiezioni e discorsi a voce spiegata, cercando forse di svegliare col frastuono la Giustizia, e di rendersela favorevole. [...] il grande cortile pareva una gabbia di galline schiamazzanti». L'atmosfera generale, non lontana dalla precedente raffigurazione onirica, culmina con l'arrivo di un potente e noto penalista napoletano (chiamato non a caso «Don Luigino») cui la folla si prostra con la preghiera di una benedizione: «- Il Salvatore! Don Luigino! Il Salvatore nostro! – Il grande penalista lasciava che gli baciassero le mani, che lo toccassero piangendo come una reliquia, mentre incedeva solenne e lento, tutto sorriso, saluto e benedizione. Tra applausi, lacrime e baci fece, a piccoli passi, il suo ingresso nel Tribunale» (*OR*, pp. 298-299).

In seguito all'episodio del mercato in cui il protagonista si sente immerso nel ventre di un animale, su cui si tornerà tra breve, egli giunge seguendo la strada verso l'abitazione dello zio dinnanzi alla casa di Vico, dove ora, pur non venendo nominato, risiede invece Benedetto Croce. «In queste pagine – scrive David Ward – si affaccia l'idea anche se solo accennata, che Croce abbia occupato una casa, un posto, che seppure provvisoriamente, era stato o poteva essere occupato da Vico, lo sfrattato del pensiero italiano»⁷². Croce diviene dunque il bersaglio⁷³ di Levi non solo perché a capo del Partito Liberale che ha dato vita alla crisi e alla conseguente caduta del governo Parri, ma anche perché, sul piano filosofico, l'ideologia crociana di un progressivo e costante sviluppo del pensiero razionale – dopo la seconda guerra mondiale – si è consumata, senza rinascere, nelle tragedie dei lager nazisti. Pur accogliendo numerosi aspetti del pensiero crociano, Levi sin dalla fine degli anni Trenta rompe con l'idealismo e la figura di Croce per

⁷² D. Ward, Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà, cit., pp. 113-114.

⁷³ Di tutt'altro avviso è Sacco che definisce l'omaggio a Croce «toccante». Travisando l'ironia di Levi e la distanza che ormai separa l'autore dalle posizioni dell'idealismo, lo storico sostiene: «Croce viene amorevolmente indicato come “il Virgilio napoletano, onore, lume, duca, signore e maestro dei miei contemporanei”. [...] È un omaggio che Levi rende al maggior esponente del liberalismo italiano, ora che si è stemperata la polemica politica, nel corso della quale egli aveva criticato il “giolittismo ideale” al quale Croce gli sembrava essere tornato, in contraddizione col suo stesso pensiero di storico, e con il suo teorico liberalesimo». In L. Sacco, *L'Orologio della Repubblica*, cit., pp. 162-163.

abbracciare sempre più pervicacemente la filosofia di Vico, come dimostra il fascino suscitato in Levi dalla teoria dei corsi e dei ricorsi che viene riproposta nella struttura stessa del romanzo in oggetto⁷⁴.

«Qui – scrive Levi – il Vico aveva insegnato a un nobile fanciullo, e calpestava questi gradini di pietra, e il pavimento delle grandi stanze disadorne. Qui, per la sapienza del caso, abitava ora il maestro dei nostri saggi, il vecchio arguto filosofo che mi era apparso in sogno, a presiedere un tribunale immaginario» (*OR*, p. 301). A conferma della contiguità tra il sogno e gli avvenimenti napoletani, la descrizione che Levi dà di Croce all'interno del sogno è comprensibile solo quando la si pone in confronto con questo passo. Infatti, mentre nel sogno il protagonista descrive Croce come «un piccolo vecchio, dalla pelle coperta di scaglie minute come quelle di un pesce», ora, mosso da «curiosità e rispetto», osserva dinnanzi alla sua abitazione «un tondo nel quale era raffigurato un uomo nudo ricoperto in tutto il corpo insieme di pelo e di squame». Si tratta dell'essere mitologico Cola Pesce «che vive nel fondo del mare, coi mostri marini, scaglioso egli stesso come un pesce; una sirena maschio, che richiama gli altri marinai negli abissi, e li divora». Sovrapponendo l'immagine di Croce a quella di Cola Pesce, con cui Croce stesso si è identificato durante la sua vita, Levi accosta il filosofare del maestro napoletano al canto della sirena che attira nel mare, per divorarli, i marinai. «Forse – chiarisce Levi – non senza ragione il signore del luogo lo teneva sulla porta, al posto della targa col nome, egli che con così soave canto sapeva sedurre i giovani che si avventuravano sul mare della dialettica, che affondava nei vortici delle distinzioni i vascelli coperti di vele degli pseudoconcetti, e vi afferrava con le mani squamose gli improvvidi marinai, i capitani e i mozzi, per divorarli» (*OR*, pp. 301-302).

Come ha efficacemente sottolineato Luisella Mesiano, Croce si occupa a più riprese della figura di Cola Pesce, cui è legato dal ricordo infantile delle leggende

⁷⁴ La critica Martina Piperno asserisce, a questo proposito, che l'immagine della storia di Levi non recupera la ciclicità vichiana, ma si basa unicamente sulla compresenza e sulla contemporaneità dei tempi. In realtà, la critica non tiene conto della doppia lettura che Levi fa della storia. Come verrà dimostrato nell'ultimo paragrafo del capitolo, l'idea di una storia fondata sulla compresenza dinamica di tempi storici differenti è fondamentale e costituisce, di sicuro, l'aspetto più significativo della lettura leviana della storia. Tuttavia, non si deve dimenticare come, secondo Levi, il presente sia inserito all'interno di una dimensione temporale più ampia che segue proprio l'indicazione di Vico dei corsi e dei ricorsi storici. Cfr. M. Piperno, *Con Vico ne L'orologio*, in Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., p. 68.

narrate dalla madre. Levi, dal canto suo, non aderisce a una precisa versione di Croce ma mescola il riferimento al bassorilievo, contenuto nell'opera *Storie e leggende di Napoli*⁷⁵, a una precedente fonte, sempre di Croce, in cui il filosofo sintetizza la versione spagnola della leggenda contenuta in un testo seicentesco chiamato *Relación*. Mentre dalla prima desume l'esistenza del bassorilievo posto dinnanzi a una casa napoletana, in cui Cola è ritratto come un essere «velloso» dotato di un pugnale per sventrare la pancia degli animali marini, dall'articolo intitolato *La storia popolare spagnuola di Niccolò Pesce* che recupera la *Relación* Levi accoglie la definizione di Pesce come una «sirena maschio» divoratrice di marinai che non possiede più i tratti bonari della leggenda napoletana, ma quelli spaventosi della versione spagnola. «Cola – scrive la Mesiano – è invecchiato insieme a Croce, non è più un fanciullo o un giovane palombaro che, semplicemente, partecipa della natura dei pesci: la lunga frequentazione dei fondali marini ne ha fatto un mutante, è ormai “scaglioso egli stesso come un pesce”»⁷⁶.

Non a caso poco prima di incontrare la casa di Vico, ora sostituita dall'indesiderato inquilino Croce, il protagonista del romanzo si imbatte in un mercato dove

erano esposti animali squartati, pecore, agnelli, capre, dal corpo aperto e spalancato; interiora d'ogni genere, cuori, polmoni, fegati, coratelle; e anche pesci, polipi, conchiglie; ma soprattutto trippe d'ogni specie [...] ventricoli, intestini, stomaci, budella: e insieme pezzi di cotenna, musi schiacciati di bestie: l'acqua gocciolava fra queste interiore sciorinate, i limoni le rinfrescavano con la loro luce odorosa, tutta la strada ne era coperta e tappezzata.

In questo mercato che richiama la definizione di «mercato coperto» utilizzata per metaforizzare il caos del tribunale nel sogno, al protagonista sembra di entrare, come fa Cola Pesce, «nell'interno di un enorme animale [...] un gigantesco budello carnoso, lo stomaco di un grande pesce, pronto a discendere alle radici dei monti» (*OR*, p. 301). Tuttavia, al contrario di Cola che apre il ventre degli animali marini con il suo coltello, il personaggio si identifica con la figura biblica di

⁷⁵ B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza 1919, pp. 266-273.

⁷⁶ L. Mesiano, Identificazione infantile, adulta e senile di Benedetto Croce nella figura di Cola Pesce, in «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 17 (2010), p. 136.

Giona che per tre giorni e tre notti (proprio come la durata effettiva dell'azione narrativa de *L'orologio*) percorre l'interno di un grosso animale marino. Anche se arrivato all'abisso del mondo il protagonista non avrebbe richiesto a dio, come in realtà fa Giona, di essere «sputato fuori sulla terra asciutta» e tanto meno si sarebbe «lagnato, come nel racconto biblico, se la città, e le migliaia e migliaia di uomini che non sanno distinguere la mano destra dalla sinistra, e le loro greggi, non fossero stati distrutti». Pur identificandosi con la figura di Giona, contrapposta a quella di Croce come Cola Pesce, il protagonista avrebbe desiderato permanere tra quelle migliaia di uomini che «sapevano, essi, distinguere [la mano destra da quella sinistra, al contrario di quanto accade nella città di Ninive in cui predica Giona], ed erano già stati, chissà quante volte, distrutti e resuscitati. Sentivo che ero in un luogo vero: in uno dei luoghi veri del mondo». Mentre Croce divora i marinai richiamati nel mare dal canto della dialettica, il personaggio del romanzo, qui fortemente identificato con l'autore, desidera permanere in contatto con il suo amato popolo contadino che scorre vivo tra le strade del budello napoletano. La distanza culturale che divide Levi da Croce e che viene rimarcata dall'impossibilità comunicativa del sogno risiede dunque in ultima istanza nella differente concezione della storia e del popolo.

Secondo David Ward, che forse più di tutti ha analizzato in modo esaustivo il rapporto tra Croce e Levi, si consuma a partire dalla fine degli anni Trenta una netta presa di distanza nei confronti del filosofo napoletano. Infatti, pur essendo stato guida spirituale indiscussa dell'antifascismo italiano, Croce si arrocca, in seguito alla caduta del fascismo, in posizioni sempre più cristallizzate, tendenti – come già sottolineato – a ripristinare le forme di governo liberali precedenti al Ventennio⁷⁷. In un articolo pubblicato su «L'Italia libera» e intitolato *Giolittismo ideale*⁷⁸, Levi rimarca come il pensiero di Croce, terrorizzato dalla libertà che lui stesso ha teorizzato, non colga il centro della teoria vichiana «secondo la quale nessun corso storico, malgrado il suo successo per un periodo di tempo più o meno breve, è o può essere l'essenza della storia»⁷⁹. L'esperienza legata al

⁷⁷ D. Ward, Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà, cit., pp. 114-117.

⁷⁸ C. Levi, *Giolittismo ideale*, in «L'Italia libera», III, 1° dicembre 1945; ora in C. Levi, *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, cit., pp. 110-111.

⁷⁹ D. Ward, Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà, cit., pp. 115.

governo liberale, in cui confluisce la precedente politica risorgimentale, diviene motivo di «una politica eterna» che non prevede (fatto invece avvenuto con la Resistenza) l'ingresso nell'agone politico delle forze popolari. Chiuso in una posizione di *Giolittismo ideale*, Croce «ritorna – scrive Levi – a parlarci, con una voce che ci pare giungere da un altro mondo, perduto e dimenticato», e «giudica la nostra storia di oggi; storia, secondo lui, di continua decadenza a mano a mano che le reali forze popolari si affacciano sulla scena e prendono parte attiva al governo del paese»⁸⁰. Come ricorda Ward, la cristallizzazione di paradigmi dell'epoca prefascista, adattati alla nuova situazione italiana, produce la sedimentazione di un pensiero che non possiede più quella capacità mitopoietica che lega le cose nella loro attualità politica e sociale e le rende piene di significato. Levi accoglie così il pensiero dei corsi e dei ricorsi storici di Vico che Croce non ha mai accettato e propone, influenzato dalla spinta popolare succedente alla Resistenza, un modello politico capace di cogliere «la stagnazione della creatività e di rigenerarla man mano che i paradigmi di ciascuna fase si rivelano esauriti, costruendo così una diga contro la cristallizzazione del pensiero»⁸¹.

Ecco dunque il punto di rottura tra Croce e Levi che spiega l'esitazione dinnanzi alla porta del filosofo, l'ironia degli appellativi e l'associazione con Cola Pesce contrapposta a quella Levi/Giona. Nel popolo di Napoli come nel quartiere della Garbatella di Roma, in cui il protagonista si reca spinto dall'amico Marco (alias Mario Soldati) alla ricerca dell'amata Fanny, Levi riconosce finalmente quanto teorizzato in *Paura della libertà* e intravisto già nelle lande desolate della Lucania: una forza cioè nuova che per la prima volta si affaccia alla Storia per prendere consapevolezza di sé, apportando allo sviluppo dinamico delle forze politiche e storiche una nuova carica rivoluzionaria, descritta anche nella profezia contenuta alla fine della distinzione tra Contadini e Luigini.

Dopo essersi lasciato alle spalle la casa di Croce, Carlo giunge alla dimora dello zio dove Mariona gli annuncia la sua morte, avvenuta durante la notte. «Un'altra cosa – racconta la donna – mi raccomandò, questa notte, suo zio. Mi

⁸⁰ C. Levi, *Giolittismo ideale*, cit., pp. 110-111.

⁸¹ D. Ward, Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà, cit., p. 117.

disse allora: “Se fossi morto, vorrei che tu gli dessi, per mio ricordo, il mio orologio”. Ora glielo vo a prendere, - e me lo portò. Era un orologio d’oro, da medico, col contasecondi; uno splendido Omega, in tutto simile a quello che mi aveva regalato mio padre. – Lo tenga caro, - mi disse Mariona mentre io lo guardavo, tenendolo in mano, - l’aveva fin da giovane, suo zio, gliel’ho sempre visto, e non ha mai perso un secondo» (*OR*, pp. 303-304). La profezia inaugurata dal sogno si chiude ora con la riacquisizione di un nuovo orologio che sostituisce quello paterno. Prima tuttavia di analizzare la funzione del nuovo orologio nell’economia del romanzo occorre tornare all’inizio, cercando dunque di seguire criticamente i corsi e i ricorsi contenuti nell’opera, e soffermarsi sugli accadimenti seguenti al risveglio del protagonista e alla contestuale rottura dell’orologio che inaugura uno sviluppo narrativo fondato su una nuova temporalità, estranea a quella segnata dagli orologi.

Dopo aver cercato un orologiaio capace di riparare la cassa dell’orologio e aver discusso con uno di essi della vita autonoma e «bizzarra» di questi oggetti, il protagonista incontra Teresa, la venditrice di sigarette, che esemplifica i numerosi personaggi poveri della Roma post-bellica, caduti in disgrazia a causa della guerra, ma ciononostante combattivi e felici. Sebbene sia malata di tumore, la donna vive un tempo nuovo «in un mondo ostile, pieno di imboscate e di terrori» (*OR*, p. 28). «Teresa si sentiva un essere vivente, vivente e miserabile, lanciato nel gran mondo, in quel turbine di forze oscure e meravigliose che avvolgono le cose e le muovono e le trascinano. Non era più addormentata, sulla riva, ma dentro il fiume, nel pieno delle sue acque e dei suoi vortici, ben sveglia, e rabbriviva di felicità nei grandi occhi brillanti». L’episodio di Teresa, seppur breve, riveste un ruolo importante nella struttura del romanzo, perché mostra il passaggio da una dimensione dominata dal tempo scientifico a una permeata dal tempo della durata e del molteplice. Infatti, la descrizione che il narratore fa della donna ribalta in modo oppositivo l’immagine dei neri sulla piroga, descritti prima del sogno dell’orologio. Mentre i neri si affaticano per restare fermi ed evitare di cadere nella cascata, equivalente della morte, Teresa viene qui raffigurata nel mezzo di vortici e correnti d’acqua fredda che, trascinandola, la fanno rabbrivire di felicità.

3.4 Tolstoj e l'epica della realtà

Il tema della felicità ricorre nel romanzo all'interno del terzo capitolo durante un acceso dibattito tra Casorin e Moneta, sotto gli occhi del protagonista e dell'amico Martino. Secondo una tipica tecnica leviana, i duellanti sono introdotti da una descrizione degli aspetti fisico-esteriori a cui segue una conseguente trattazione delle loro caratteristiche morali e psicologiche. Incontrato nell'androne della redazione, Martino è il primo personaggio a essere tratteggiato. Di lui il narratore evidenzia il sotterraneo malessere esistenziale mascherato da alcuni superlativi positivi in risposta alla domanda: «Come va?» (*OR*, p. 43). «Le sue esclamazioni ottimistiche – spiega il narratore – non erano che l'applicazione personale di quel sistema di cura che fa dire ai malati: “Io sto bene, io sto bene, io sto bene...”». Esperto di yoga e psicanalisi, Martino è incapace di vivere le cose reali chiudendosi nel mondo dell'intelligenza e dei simboli. «Avveniva a lui, come a tanti altri, di essere, senza rimedio, sordo alla parola diretta delle cose, al senso dei colori, delle forme, dei suoni, dei sentimenti». Egli è dunque un interprete dei simboli, dei sogni – spetta a lui infatti indicare l'interpretazione del sogno iniziale del protagonista – che, al pari di un Mercurio, trasporta le anime altrui, in particolare quelle femminili⁸², «in un suo limbo simbolico». Dietro dunque la facciata serena del «Benissimo» si nasconde un animo inquieto che intravede alle spalle della realtà un mondo di verità celate «che non si poteva conoscere, ma soltanto interpretare». La sua figura è commovente, come lo sono quelle di Montale e Picasso, cui assomiglia pur non essendo un poeta né un pittore. Martino «non può creare neppure degli idoli o dei mostri, ma soltanto dei discorsi fuggevoli, che il vento porta con sé. Più perfetto, a suo modo, di quelli, egli osserva e interpreta, e null'altro. O forse c'è qualcos'altro, poiché non c'è uomo che, in qualche modo, non agisca: l'azione di Martino è la sola che gli sia consentita dall'arida perfezione della sua natura: egli è un accompagnatore di anime» (*OR*, p. 45).

⁸² Il richiamo alle figure femminili potrebbe essere inteso come un commento sarcastico nei confronti dell'amico che è stato l'amante della compagna di Levi, ovvero Linuccia Saba.

Seguente alla descrizione solitaria di Martino, dipinto dunque come un simbolista, Levi intarsia la scena con la coppia complementare e opposta di Casorin e Moneta. Mentre il primo è un politico, proveniente dal Nord, identificato come un concreto empirista, al pari di Sancho, confluito nel Partito d’Azione dopo una militanza nel Partito Socialista, il secondo è invece un critico letterario del Sud, spinto da un idealismo simile a quello di Don Chisciotte, partecipe della gioventù fascista, poi divenuto liberale e crociano e infine anche lui membro del Partito d’Azione. «Così erano, in quel tempo, Casorin e Moneta – precisa il narratore –; e, comunque essi fossero, il modo come io ne parlo, mostra, mi pare, chiaramente, che io li amavo». Essi sono dunque ritratti in un momento determinato della loro esistenza in cui, vite parallele, si incrociano e si affrontano come duellanti su una questione vivissima, e assai spinosa e complessa, che investe metaletterariamente lo stesso romanzo. Le scene che seguono e quelle che coinvolgono la stessa descrizione dei personaggi, i quali – avvisa il narratore – sono solo un «soggetto di novella» sottratto all’«onda sconfinata del reale, di una persona che, come noi stessi, e identica a noi, non ha limiti», costituiscono una riflessione sulla possibilità di scrivere ancora romanzi dopo Auschwitz e Buchenwald. I tre personaggi, Casorin, Moneta e Martino, sono tre modi diversi, talora contraddittori, di considerare la letteratura e l’esistenza. Proiezioni oggettivate delle stesse contraddizioni insite nell’animo dell’autore, il simbolista Martino, l’empirista Casorin e l’ideologo Moneta concorrono, per mezzo della mediazione del narratore presente sulla scena, a legittimare la struttura stessa de *L’orologio*, offrendone un supporto teorico-poetico.

Rifiutando l’idea di considerare gli uomini come «elementi», «tessere di mosaico» di un progetto superiore che l’idealista crociano Moneta riconduce «*ad maiorem Dei gloriam*» (OR, p. 52), Casorin si scaglia contro Antonio, un personaggio appartenente alla sinistra non ancora identificato dalla critica, che dopo aver avuto un passato da misogino e aver compiuto numerose nefandezze è «guarito», trasformandosi secondo una perfetta «*bohème* romantica» in un uomo tradizionale: «ora pretenderebbe che si fosse tutti come lui, con una donnetta fedele al fianco, e un piccino che batte le manine. Che bei sentimenti! Ci scriverò un libro, su un tipo come Antonio». Il conformismo di Antonio, tuttavia, non

sembrerebbe costituire il vero centro dell'attenzione dell'ira di Casorin. Infatti, il narratore sottolinea come spesso egli si accendesse d'ira contro «una specie di falso scopo [...] per colpire chissà quale altro punto, più in là». È grazie alla risposta di Moneta («Così finiscono tutti i romanzi, Casorin. O, almeno, molti. È classico») che Levi può spostare l'attenzione sui personaggi dei romanzi, dopo aver mostrato una essenziale contiguità tra il reale e l'immaginario. «La biografia di Antonio – scrive Rosalba Galvagno – assomiglia a quella di un personaggio romanzesco e quest'ultima può assomigliare alla biografia di un personaggio reale»⁸³. Viene così introdotta una lunga riflessione sui personaggi dei romanzi di Tolstoj, autore cui Levi dedica moltissime pagine, a più riprese, nel corso della sua vita.

Sono dei mostri – afferma con veemenza Casorin –, peggio di Antonio, i tuoi Besuchoff e i tuoi Levine, con tutte le loro Katie e Natalie, che dopo mille crisi di coscienza si decidono alla fine a ingrassare e a far figli, e a coltivare i poderi, qualche migliaio di ettari, naturalmente. Perché loro arrivino a questi bei risultati deve venire la guerra, l'incendio di Mosca, Napoleone, devono crepare milioni di persone, o le donne belle devono buttarsi sotto al treno, per loro, per il loro trionfo finale. Veramente sono dei mostri, e non hanno senso. Non hanno senso neanche come personaggi: cascano da tutte le parti. Figurati nella vita, quando li copia. Ma neppure nei romanzi: non esistono, e non esistono neppure i romanzi. Arbitrio e falsità. (OR, p. 53)

La discussione oltre a vertere sui personaggi di *Guerra e pace* e *Anna Karenina*, richiamati nel passo citato, introduce un tema, assai caro allo stesso Levi, relativo cioè al rapporto tra la realtà e la finzione letteraria. Così come i personaggi di Tolstoj, secondo Casorin, non hanno senso nei romanzi, in quanto inverisimili, essi non possono essere reali neppure quando la vita li copia. Sono pertanto «arbitrio e falsità», «tuonava Casorin con un tono da predicatore fanatico, come un Savonarola ritto in mezzo alla piazza della Signoria». Moneta, punto su uno dei suoi autori più cari, svolge una lunga critica alle idee di Casorin fondando il proprio discorso su principi crociani e su «alcuni elementi di estetica marxista». La spiegazione storicistica di Moneta che identifica «quei personaggi come momenti necessari dell'evoluzione storica della borghesia, sotto la spinta delle masse che prendevano, nella lotta, coscienza di sé» trova in Martino un attento

⁸³ R. Galvagno, Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà, cit., p. 183.

ascoltatore che ha «l'espressione di chi inghiotta un grosso boccone pieno di sugo» (*OR*, p. 54) e di chi provi un intenso piacere «ogni volta che qualcosa gli pareva rientrare in uno dei suoi schemi, e arricchirlo». L'opposizione di Casorin alle argomentazioni storicistiche di Moneta che, secondo il personaggio, potrebbero spiegare con i termini astratti e generali di proletariato e di borghesia la letteratura italiana «da Petrarca a Gatto» introduce una confusa schermaglia, durante la quale i tre personaggi compiono tre distinte azioni: «Moneta si difendeva, saggio generale, che abbandona, ritirandosi senza troppe perdite, una posizione dopo l'altra; Martino interveniva con frasi ellittiche, di cui forse egli solo intendeva pienamente il senso; Casorin, come uno schermitore da palcoscenico, si buttava in una serie ininterrotta di futili "a fondo", inseguendo Moneta fin dietro le quinte» (*OR*, p. 54). Le tre diverse posizioni divengono lo spunto per uno sviluppo ulteriore del discorso a opera del narratore.

I «periodi confusi» come il duello in atto sono presenti nella «conversazione», nella «musica», «nella vita di tutti», nella «storia», «soprattutto nei quadri, che, qualunque cosa rappresentino, sono sempre mitici paesaggi dell'anima, e non possono essere privi di questi boschi intricati e senza strade, di queste paludi, di questo tedio ozioso e notturno». Secondo il narratore, in contrapposizione alla critica marxista e crociana di Moneta, bisogna diffidare «delle pitture troppo belle, dove non c'è rottura alcuna, né alcun punto vuoto, e uno stile uguale si sparge dappertutto come la nafta iridescente dei bastimenti nell'acqua cheta dei porti; e dei critici che esaltano questa compitezza grammaticale, questa unità di stile, come il sommo, unico bene». La critica Rosalba Galvagno, che analizza puntualmente le scene in oggetto, sostiene che per mezzo delle affermazioni del narratore, «*unicum* nell'opera di Levi, un artista così nostalgico dell'unità classica», vengono invece riconosciuti e assunti «la confusione, la frattura, lo smarrimento, il punto vuoto da cui e attorno a cui la vita si compone, come pure l'arte»⁸⁴. In realtà il passo, in sintonia con le idee vichiane, richiama quanto teorizzato in materia poetica all'interno di *Paura della libertà*. Essendo l'arte e la vita in stretta comunione, come dimostrano le stesse argomentazioni in merito al romanzo e alla vita di Antonio, il punto di rottura che vivifica l'esistenza, così

⁸⁴ Ivi, p. 186.

come le opere d'arte, consiste nel richiamo all'indifferenziato che attraverso la sua carica eversiva produce una pienezza che è unità di spirito e di carne. Non a caso infatti, dopo aver accusato i critici, «commissari di pubblica sicurezza davanti agli imputati» (*OR*, p. 55), di non comprendere i «punti vuoti» delle opere d'arte, il narratore riporta, condividendole, alcune riflessioni di Casorin che si oppongono al ricorso alle *auctoritates* di Moneta. «Egli supponeva che Casorin, bagnato da questa pioggia di erudizione, si sarebbe irritato, oppure, più probabilmente, che, come era solito in casi analoghi, avrebbe contrapposto ai nomi (veri) dei suoi autori, altri nomi di autori immaginari e rabelaisiani, volgendo ogni cosa in gioco». Preferendo la serietà al gioco rabelaisiano, che caratterizza non di meno lo spazio polifonico, aperto e multiforme del romanzo, così come suggerisce anche il richiamo precedente a Cervantes, Casorin nega il valore delle argomentazioni retoriche di Moneta, asserendo che la forza di Tolstoj non risiede nella corsa verso una fine che «è sempre non solo un perdersi umano, ma anche un perdersi artistico». Tolstoj è piuttosto il poeta di poesie scritte da un treno in cui ciò che conta non è la distanza raggiunta, ma lo spaccato di vita rappresentato in quel preciso attimo. In definitiva, Tolstoj «è il poeta di un istante unico, che non può durare, né ripetersi, né mutare»: egli scolpisce «il senso immediato di una estrema pienezza di vita, di giovinezza, di totale felicità. Felicità, beata giovinezza, bellezza fiorente, amore: momenti fuori del tempo, fuori di ogni romanzo e di ogni storia, fermi ed eterni» (*OR*, p. 56).

Dopo l'apparente negazione dell'unità che viene in realtà ricomposta attraverso la pienezza della felicità, Levi ricorre a un'idea formulata già nel 1935, nel carcere di Regina Coeli, e riguardante i personaggi di Tolstoj in relazione all'arte impressionista di Renoir. Il testo, intitolato *Tolstoj e Renoir* e scritto il 16 luglio del 1935, anticipa alcune delle riflessioni contenute nel passo in oggetto che riporta, oltre alle medesime argomentazioni, seppur complicate da ulteriori argomenti, alcuni lacerti di autocitazioni. Iniziando dal romanzo *Felicità domestica* (1859) di Tolstoj, Levi compie alcune importanti osservazioni sul percorso (dalla nascita alla decadenza) dell'amore tra i due protagonisti, Mascenka e Sergio. «Tutti i suoi romanzi sono dei grandi viaggi verso un termine inutile: ché solo il punto di partenza, istantanea apparizione, è vivo e sentito – se

fosse lecito, si potrebbe usare il brutto aggettivo “frammentario” se questi momenti, anziché frammenti o parti di una realtà non fossero invece una completa realtà, sufficiente a se stessa, padrona del mondo e trasfiguratrice»⁸⁵. A Levi interessa il punto incipitario dell’apparizione dei personaggi, il momento sorgivo della loro costruzione poetica, l’attimo in cui la potenza dell’origine prorompe e si irradia per le strettoie del romanzo. Non a caso, Levi inserisce una breve citazione in cui descrive il risveglio della protagonista:

Avrei voluto non uscire mai da quella cameretta, che non venisse il mattino [...] Mi pareva che i miei sogni, i miei pensieri, le mie preghiere fossero esseri viventi, che abitassero là nell’oscurità, con me, che aleggiassero intorno al mio letto, che fossero sospesi sopra di me. E ogni mio pensiero era un pensiero di lui, e ogni sentimento un suo sentimento. Io non sapevo allora che quello era l’amore; credevo che così potesse durare sempre e che quella sensazione venisse elargita così, per nulla⁸⁶.

La felicità, derivante dalla spazializzazione nell’esteriorità buia della camera di sentimenti e pensieri (possibile nucleo poetico dell’ispirazione leviana della scena dell’infante, nel letto, mentre osserva i putti dipinti sul soffitto), colma i personaggi di Tolstoj, calandoli nella pienezza dell’essere e rendendoli bastevoli a se stessi. Al contrario dei personaggi manzoniani, che non partecipano mai alla vita, i protagonisti delle sue vicende – così come quelli dei quadri di Renoir – giungono al culmine massimo della loro rappresentazione artistica, allorché vengono ritratti nel loro primo fiorire, dove anche l’oscura presenza della guerra si dirada nelle forme estetizzanti di una felice bellezza: «Natalia sosta nel mezzo della stanza, prova la sua voce là dove meglio risuona, e si bea nell’ascoltarla; davanti a questa sua vita senza legge se non l’interno prepotente germogliare, tacciano la Guerra e la Pace, e ogni altro interesse svanisce»⁸⁷.

Accostando Tolstoj all’impressionismo, ultimo movimento pittorico capace di far librare l’unità dell’uomo sulla tela, prima che l’unità fosse distrutta dall’astrattismo contemporaneo da Cezanne in avanti, Levi suggerisce la discendenza dei propri personaggi da una specifica tradizione pittorico-letteraria,

⁸⁵ C. Levi, Tolstoj e Renoir, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., p. 155.

⁸⁶ Ivi, pp. 155-156.

⁸⁷ Ivi, pp. 156-157.

con la significativa eccezione che questi non sono felici. «“- Che colpa ho io se sono felice?”⁸⁸ – andava ripetendo, fiero della citazione, Casorin, che sapeva a memoria pagine intere dei suoi autori: e sosteneva che questa era la più perfetta epigrafe dell’impressionismo. - È vero, hai ragione, - rispondeva Moneta, - ma che cosa vuoi concludere? *Io* non sono felice: e tu nemmeno, Casorin» (*OR*, p. 56). Come tutte le affermazioni di Moneta anche questa ha la funzione di far evolvere il discorso verso il punto successivo dell’argomentazione. Quanto affermato dall’ideologo permette all’empirista di far progredire lo svolgersi delle riflessioni dell’autore, come se il pensiero, per formarsi, avesse – necessario contraltare – la realtà concreta. Infatti, Casorin avvia una lunga digressione intorno all’impossibilità in quegli anni di essere felici. Mentre nell’epoca degli impressionisti e di Tolstoj «le ombre sono colori come tutti gli altri, non sono nere, ma azzurre e verdi e rosa», gli uomini vivono «fuori del tempo», interi nel «Paradiso Terrestre», e possono «dire *io*, perché dicendo *io* intendevano tutte le cose», all’indomani della seconda guerra mondiale, di Auschwitz e di Buchenwald l’uomo è chiuso in una astratta soggettività. Soggettività che non comprende l’alterità ma si arrocca in un bieco individualismo (senza un collante comune) che corrisponde al polo dell’«azione» nella teorizzazione di *Paura della libertà*: «Il male è venuto dopo, quando dicendo *io* non si è più inteso altro che la propria piccola persona, sola al mondo, e divisa in mille pezzi, e astratta, e morta, e senza niente attorno; e si è scritto e dipinto il romanzo astratto in un tempo astratto che comincia e finisce, tagliato ad arbitrio dal mondo». In sintonia con le teorizzazioni di Adorno⁸⁹, relative all’impossibilità di scrivere dopo i campi di sterminio nazisti, Casorin mostra come il romanzo abbia smarrito il senso della contemporaneità dei tempi a favore di una ragione astratta che costringe l’uomo, secondo un’«azione faustiana», ad agire influenzato dal tempo segnato sugli orologi. In realtà, Levi aggiunge alle parole di Casorin un pensiero che chiude di nuovo in modo circolare, rispetto all’*incipit*, il capitoletto. Infatti dopo aver ribadito che la «*tranche de vie*», colta nei romanzi di Tolstoj, si è ridotta alle immagini delle madri che seppelliscono i propri cari trasformati in pezzi di

⁸⁸ La citazione è tratta da *La felicità familiare* (1859) di Tolstoj.

⁸⁹ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi 1975, pp. 330-331.

sapone, Casorin ribalta l'idea dell'impossibilità di scrittura (legittimando così la stessa operazione di Levi): «Ma noi siamo invece nella contemporaneità. Non c'è un filo d'erba solo in un prato. Non c'è un albero, ma c'è il bosco, dove tutti gli alberi stanno insieme, non prima e poi, ma insieme, grandi e piccoli, con i funghi e i cespugli e le rocce e le foglie secche e le fragole e i mirtilli e gli uccelli e gli animali selvatici, e magari anche le fate e le ninfe e i cinghiali, e i cacciatori di frodo e i viandanti smarriti, e chissà quante altre cose ancora. C'è la foresta» (*OR*, pp. 57-58). L'indistinto, rappresentato dal richiamo alla foresta vichiana⁹⁰, costituisce l'unico motore attraverso il quale può ancora darsi una forma di narrazione. Non più dunque il romanzo in senso tradizionale, ma un racconto testimoniale – così lo definisce la critica Frabotto⁹¹ – in cui l'indistinto assolve al compito di fondale oscuro da cui partono i personaggi e la loro memoria collettiva. «La felicità – aggiunge la Galvagno – pertanto può darsi, sempre per momenti puntuali e irripetibili, solo nella struttura aperta e precaria di quella che egli ha definito a più riprese “epica moderna”, di cui un esempio emblematico è il romanzo stesso che l'eroe, avvertito della crisi ma non per questo disincantato, costruisce per un lettore disposto a seguirlo in quei “boschi intricati e senza strade” che sono “i mitici paesaggi dell'anima”»⁹².

Nel romanzo, l'autore inventa numerosi personaggi, come potrebbe accadere all'interno dei romanzi moderni, definiti «astratti» da Casorin, ma tuttavia li manipola in modo tale che la loro parcellizzazione sia colmata e quindi rivitalizzata dal fondo oscuro del sacro che li lega in un tutto organico e vivente e li pone in relazione tra loro. È chiaro come, richiamando la nota distinzione di Benjamin tra epica e romanzo⁹³, sia possibile intravedere anche nelle pagine de *L'Orologio*, così come è avvenuto all'interno di quelle del *Cristo*, una costruzione del personaggio in chiave epica, dove la componente psicologica (tipica della

⁹⁰ Interessante è l'applicazione del concetto di cronotopo alla foresta vichiana del romanzo: «The image of the forest, – scrive la Faleschini Lerner – presented as the synthetic embodiment of concept of contemporaneità, functions thus as a veritable chronotope, to adopt Bakhtin's productive notion: in the chronotope “time, as it were, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history”». In G. Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics. The Writer as Painter*, cit., p. 67.

⁹¹ B. Frabotto, Poesia e testimonianza. L'Orologio di Carlo Levi, in Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., pp. 13-23.

⁹² R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 194.

⁹³ Cfr. il già citato W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*.

modernità) viene scalzata dalla partecipazione del personaggio a una dimensione cosmica, in cui l'individualizzazione si dissolve nel tutto per riaffermare la propria forza.

3.5 L'interpretazione del sogno: la sveglia della rinascita

Il discorso, interrotto in un primo momento da una sirena che ricorda quelle della guerra, viene poi chiuso dall'unico intervento di Martino che ricorda agli astanti che è mezzogiorno, motivo per cui suona la sirena. L'intervento di Martino ha un duplice obiettivo: innanzitutto mostra come il personaggio svolga il ruolo di attribuire il significato agli eventi (infatti la sirena suona perché è mezzogiorno); e secondariamente perché è il protagonista della scena successiva, in cui viene chiarita l'interpretazione del sogno del protagonista.

Mentre Martino si mostra, sin da subito, interessato alla vicenda del sogno, materia di cui è altamente competente, Moneta «nella sua già vacillante ortodossia idealistica» ripugna «da questo mondo misterioso dei sogni, del subcosciente, della magia e della psicanalisi» e Casorin predilige le cose semplici e vere («non c'è bisogno di Freud: è falso, è snobistico, è inutile» [OR, 60]). Tuttavia nonostante il loro rifiuto nei confronti della psicanalisi, attendono con curiosità le sue riflessioni, perché nessuno può sottrarsi al fascino antico e legato «alla memoria del mondo» dell'arte di interpretare i sogni. In sintonia, dunque, con la visione della foresta che chiude il dialogo precedente, è chiaro che Levi voglia qui risintonizzare la matrice vichiana su quella junghiana assumendo come tramite proprio l'idea, presente in entrambe, di un rapporto arcaico tra la vita e l'infanzia del mondo.

Il passo contenente l'interpretazione di Martino subisce, se analizzato dal punto di vista filologico, alcune essenziali modifiche nel passaggio dal manoscritto al testo a stampa. Questo dato è rilevante non solo perché il manoscritto non presenta, in generale, moltissimi apporti correttorii interni alla prima stesura, ma anche perché svela l'*iter* attraverso il quale Levi giunge alla formulazione finale dell'interpretazione del sogno:

Ma che io – recita il passo del ms. – non mi fermassi (certamente lo sapevo) alle elementari interpretazioni freudiane, e al loro significato sessuale. Queste cose erano ormai sorpassate. Io conoscevo di sicuro i punti di vista più recenti, della scuola di Jung. L’orologio, era ormai scientificamente assodato, e sicuro senza possibilità di dubbio, era l’~~InZeit~~ [cassato e sostituito da «Selbst»], il Tempo interno, il Tempo vero e assoluto: o, in altri termini era l’Io reale, il ~~Super-Io~~, la natura profonda della Persona. Perdere l’orologio voleva dire ~~perdere se stessi~~ essere fuori del proprio Tempo vero, perdere sé stessi. Lo perdevo, nel sogno, e poi lo ritrovavo, ma dentro un altro orologio, una sveglia, e rotto: bisognava analizzare tutti i particolari. ~~Ma~~, Ricordando il senso simbolico dell’orologio, avrei potuto io stesso rendermi conto di tutti i significati del sogno, anche dei più minuti, e privati e riposti.

Già all’interno di questa prima interpretazione risulta come il simbolo dell’orologio assuma una seconda, e più vitale, valenza. Se finora infatti esso è stato l’emblema del tempo matematico e vettoriale, l’interpretazione di Martino introduce ora una valenza ‘positiva’ che intende l’orologio come simbolo dell’«InZeit», o più propriamente del *Selbst*. Secondo un esplicito riferimento alla «scuola di Jung», che verrà poi nel testo a stampa leggermente ridimensionato, Levi ricorre ad alcune analisi psicanalitiche per sottolineare come l’orologio sia il correlato simbolico della parte più vera e interna della persona e come esso coincida con l’Io reale. Tuttavia, nel manoscritto sono assenti richiami più precisi alle opere di Jung e a una sommaria interpretazione (presente nel testo a stampa), legata alla sveglia consegnata al protagonista nel finale del sogno. Fa da mediazione tra il manoscritto e il testo a stampa una paginetta vergata in *lapis* in cui l’autore riassume i punti da svolgere poi nella versione finale.

Non simboli principi / morfologia psicologica / la sessualità è essa stessa un simbolo / Freud non se ne era accorto. / la realtà è come tanti strati (uccelli) / infilati su uno spiedo. / Orologio – rotondo – *Mandala* / oggetto astrologico – diviso in 12 – 12 / segni zodiacali (Il 13 porta male solo / ai popoli senza sviluppo) – gioiello, oggetto / prezioso. Significa Unità. *selbst* / (punto d’incontro dell’io cosciente e dell’io subcosciente, che non sono più tali) / La perdita è sempre segno di / perdita dell’unità della vita. / cambiamenti, ecc. – Le donne varie – / La sveglia è un altro *selbst*, ma più rozzo, popolare – Il populismo / il socialismo mi nascondono a / me stesso: bisogna che abbandoni / queste esperienze se voglio ritrovare / l’orologio. Sogno antipopulista⁹⁴.

⁹⁴ Il passo estrapolato dal ms. e le note, poste nella pagina di sinistra, sono tratti dal 2° quaderno manoscritto de *L’orologio*, custodito presso il Fondo Carlo Levi del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell’Università di Pavia.

Così, infine, l'opera a stampa:

Ma che io non mi fermassi (certamente lo sapevo) – afferma il narratore – alle elementari interpretazioni freudiane e ai loro significati sessuali. Queste cose erano ormai sorpassate. Non si tratta di simboli, ma di principi: la sessualità è essa stessa un simbolo: ma Freud non se ne era accorto. La realtà è fatta di infiniti strati sovrapposti senza fine; è come fatta di uccelli, di uccelli infilati su uno spiedo. Ma perché starmi a dire queste cose ovvie? Io conoscevo di sicuro i punti di vista più recenti, dopo Jung e gli altri. Quanto all'orologio poteva rappresentare molte cose. Anzitutto era un oggetto rotondo, curvo, chiuso, come i *Mandala*: e anche un oggetto astrologico, diviso in dodici parti, come sono dodici i segni zodiacali. Tra parentesi, il numero 13, che non c'è nell'orologio ed è considerato nefasto, porta male (certamente lo sapevo) soltanto nei paesi abitati da popoli senza sviluppo. Inoltre era un gioiello, una cosa preziosa. Essenzialmente l'orologio, era ormai scientificamente assodato, e sicuro senza possibilità di dubbio, era l'Unità, o meglio il *Selbst*, cioè il punto di incontro dell'Io cosciente e dell'Io subcosciente, che ormai non sono più tali; il Tempo interno, il tempo vero e assoluto; o, in altri termini, era l'Io reale, la natura profonda della persona. Perdere l'orologio voleva dire essere fuori del proprio tempo vero, perdere se stessi. Lo perdevo, nel sogno, e poi lo ritrovavo, ma dentro un altro orologio, una sveglia, e rotto: bisognava analizzare tutti i particolari. Per esempio, la sveglia è un altro *Selbst*, ma più rozzo popolare. Si poteva pensare che le esperienze sociali, il populismo, l'attività politica mi nascondevano a me stesso, erano destinate a fallire; o forse tutto il contrario. Non c'erano ancora abbastanza dati. Bisognava riflettere con pazienza. Ricordando i valori dell'immagine dell'orologio, avrei potuto io stesso rendermi conto di tutti i significati del sogno, anche dei più minuti, e privati e riposti⁹⁵. (OR, pp. 61-62)

Per quanto l'autore faccia uso di una certa ironia, che assolve alla funzione di affermare negando l'importanza dell'interpretazione, è criticamente rilevante,

⁹⁵ Già altri commentatori hanno messo in evidenza l'importanza del passo in analisi. Soprattutto Rosalba Galvagno, in *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della verità*, ha intravisto in esso un importante spunto di riflessione per la comprensione del romanzo stesso: «[...] preme qui sottolineare l'inquietudine profondamente nevrotica di Martino, anch'egli, come Antonio, in grosse difficoltà con le donne ma che si difende dai conflitti della vita rifugiandosi nell'«intelligenza». Inoltre Martino è definito come l'interprete per eccellenza e, non a caso, sarà il primo e forse il solo interprete del 'sogno dell'orologio' fatto dal protagonista all'inizio del romanzo e la cui interpretazione viene riferita proprio nell'ultima parte del terzo capitolo» (p. 185). In modo meno preciso e approfondito della Galvagno si è occupato del passo Giovanni Falaschi. Egli scrive in riferimento al passo citato: «Un tale inizio capovolge subito l'inizio del *Cristo* il quale portava alla scoperta del mondo meridionale partendo da una situazione concreta, il fascismo e l'esilio; c'era insomma una continuità tra le due esperienze della (crocianamente) antistoria fascista e della preistoria, ma storia possibile, del mondo contadino lucano. Nell'*Orologio*, invece, la "finzione" che introduce a tutto il libro è un elemento nuovo che si riproduce automaticamente alla fine, dove il distacco dall'esperienza vissuta è passaggio dal sogno alla realtà, dalla poesia alla prosa» in: G. Falaschi, *Carlo Levi*, cit., pp. 55-56.

innanzitutto, l'innegabile sdoppiamento della simbologia legata all'orologio (ad opera, non a caso, di colui che svolge la parte dell'interprete di simboli). Da oggetto rappresentativo di una certa cultura, vicina al progresso tecnologico e all'idea di sviluppo come motore inarrestabile della storia, l'orologio assurge invece a modello dell'equilibrio psichico concesso dalla conciliazione della parte conscia con quella inconscia. Dopo aver negato la preminenza delle teorie freudiane, incentrate unicamente su una lettura sessual-pulsionale del reale a favore della innovativa interpretazione junghiana, Martino attraverso una similitudine comico-grottesca definisce il reale come la sovrapposizione di «uccelli infilati su uno spiedo». Tale definizione, che trova un correlato oggettivo nella stessa strutturazione della città di Roma, come verrà analizzato nel successivo paragrafo, indica come la realtà psichica sia costruita (secondo Jung) per mezzo di una sovrapposizione di strati temporali differenti che identificano nell'uomo il punto di incrocio della coscienza individuale e del passato collettivo.

Non pare un dato insignificante il fatto che all'epoca della stesura del romanzo, l'autore – così come attestato dalla corrispondenza privata con Linuccia Saba – sia in contatto con Roberto Bazlen che sta traducendo per Astrolabio *L'interpretazione dei sogni* (1949) di Freud e *Psicologia e alchimia* (1949) di Jung. È in particolare a quest'ultima opera, così come è rilevabile per mezzo dello schema interposto tra il manoscritto e il testo a stampa, che Levi guarda con attenzione dal 1948 in avanti. Nel saggio *Introduzione alla psicologia religiosa e problematica dell'alchimia*, Jung definisce il concetto di *Selbst*⁹⁶ come l'unione di indeterminato e determinato: esso «da un lato è sufficientemente determinato per poter rendere l'idea della totalità umana; dall'altro è sufficientemente indeterminato per esprimere l'indescrivibilità e l'indeterminabilità della totalità»⁹⁷. Queste qualità del concetto di *Selbst* discendono dal fatto che «la totalità è composta da un lato dell'uomo cosciente, dall'altro dell'uomo inconscio»⁹⁸. Dunque si chiarisce che il *Selbst* è l'insieme di una parte differenziata e una indifferenziata, di una parte razionale e di una irrazionale. «Il

⁹⁶ Per un'analisi più articolata del concetto di *Selbst* si veda: C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, Boringhieri 1968.

⁹⁷ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, tr. italiana di R. Bazlen, Roma, Astrolabio 1949, p. 29.

⁹⁸ Ibidem.

«Selbst» - continua Jung – è una unione dei contrari»⁹⁹. È l'archetipo dell'unione, in cui la parte inconscia o irrazionale si unisce a quella razionale o conscia.

Il *Selbst* è dunque nelle parole di Jung il centro della personalità, l'unione della coscienza e dell'inconscio, al pari dell'*avvenimento* di Levi, inteso come capacità dell'individuo di tenere insieme la parte inconscia, irrazionale, collettiva con quella individuale, razionale e conscia. Il *Selbst* contiene entrambi i poli e ne è da essi costituito. «Il “Selbst” [...] – scrive Jung – è un paradosso assoluto, poiché esso rappresenta sotto ogni riguardo tesi e antitesi, e contemporaneamente sintesi»¹⁰⁰. La coesistenza di differenziato e indifferenziato, come elemento centrale della consistenza del *Selbst*, è l'elemento di vicinanza tra le due visioni e soprattutto ciò che probabilmente ha attirato l'attenzione di Levi. Il *Selbst*, inteso dunque come baricentro unitario della psiche dell'individuo, come spiega lo stesso Jung nel capitolo *Il simbolismo dei Mandala*, è associabile al simbolo orientale del *mandala* che compare nel testo de *L'orologio*.

Simboli onirici – scrive Jung – del processo di individuazione sono immagini di natura archetipa che si presentano in sogno, e che descrivono il processo di centrazione, e la formazione di un nuovo centro della personalità. [...] Il “Selbst” – continua Jung – non è soltanto il punto centrale, ma anche l'estensione che comprende il conscio e l'inconscio; è il centro di questa totalità, come l'Io è il centro della coscienza.¹⁰¹

Le immagini dei sogni si «riferiscono esclusivamente e direttamente alla presa di coscienza di questo nuovo centro» e «appartengono a una determinata categoria, che io designo come *simbolismo dei mandala*»¹⁰² o simbolismo dell'«orologio universale»¹⁰³. L'orologio, presente anche nei sogni del paziente analizzato da Jung, è dunque simbolo onirico della stabilità psichica, di una rinnovata esperienza di sé in cui indifferenziazione e differenziazione, astratto e concreto, inconscio e conscio concorrono, incontrandosi, a formare un nuovo Sé e

⁹⁹ Ivi, p. 30.

¹⁰⁰ C. G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 31.

¹⁰¹ Ivi, p. 55.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ivi, p. 236.

una nuova dimensione psichica del soggetto. Simbolo onirico dell'unità, l'orologio, perduto all'interno del sogno, equivale simbolicamente allo smarrimento del proprio centro della personalità: in altre parole il sogno significa «essere fuori del proprio tempo vero, perdere se stessi» (OR, p. 62). A definire l'importanza del simbolismo mandalico dell'orologio concorre, inoltre, un elemento para-testuale di efficace valore simbolico e grafico. Il romanzo, infatti, è diviso, per mezzo di una numerazione romana, in dodici capitoli¹⁰⁴, presenti sin dalla prima edizione del 1950 ed evidenziati da un indice che nelle nuove edizioni è stato per motivi non noti rimosso. Anche l'apparato para-testuale, dunque, benché minimo, permette la formazione di un orologio, scandito dai dodici capitoli/ore che ricreano la circolarità dell'orologio inteso sia come oggetto che come opera.

Si è già osservato come il sogno sia costruito sul modello junghiano e come esso costituisca, nel suo sviluppo narrativo, l'anticipazione degli eventi essenziali della vicenda del protagonista. Alla narrazione del sogno, che ha i caratteri del racconto di un paziente sul lettino dello psicanalista, segue una prima interpretazione in cui vengono spiegati dallo psicanalista Martino i contenuti manifesti del sogno (l'orologio come simbolo del sé e la sveglia come legame alle esperienze sociali, all'attività politica e al populismo). Si aggiunge, tuttavia, ai due piani interni al romanzo, una terza via interpretativa, ad opera del critico, che tenta di cogliere nel sogno il contenuto latente, caratterizzato secondo Jung, nei sogni di individuazione (la presenza dell'orologio rende tale questo sogno), dai «così detti “motivi mitologici” o “mitologemi” che io ho definito col termine “archetipi”»¹⁰⁵. Sempre secondo Jung, all'approccio causalistico freudiano nella interpretazione dei sogni è preferibile un approccio di tipo finalistico: «La considerazione finalistica del sogno che io contrappongono alla concezione freudiana significa [...] non una negazione delle cause del sogno, ma una diversa interpretazione dei materiali raccolti in riferimento al sogno. [...] La questione

¹⁰⁴ L'importanza della numerazione dei capitoli intesi come le 12 ore di un orologio è sottolineata anche dal lavoro di correzione delle bozze di stampa. Infatti, dalle bozze possedute dal Fondo Carlo Levi di Alassio emerge come l'autore evidenzi la necessità di mostrare visivamente le ore delle lancette. La scritta para-testuale «Capitolo primo» viene sbarrata dall'autore e modificata con il numero «I», scritto in caratteri romani al centro della parte superiore della prima pagina delle bozze. In: FCL (Alassio), LETT 3,1, Bozze di Carlo Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi 1950.

¹⁰⁵ C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, cit., p. 313.

può essere enunciata semplicemente così: a che serve questo sogno? Che effetto vuole ottenere?»¹⁰⁶. Capire l'effetto del sogno, analizzandone i «principi» (come scrive Levi stesso), significa compiere un'operazione, in cui l'interpretazione critica (che finalità ha il sogno all'interno della struttura del romanzo?) si sovrappone a quella psicodinamica (che finalità ha il sogno per il soggetto narrante?).

Secondo dunque un'ottica prettamente psicodinamica, il sogno è ritenuto da Jung come il luogo della rappresentazione di vasti conflitti esistenziali che riguardano la vita del sognante. Se è vero che il romanzo è un solenne canto del cigno degli ideali della Resistenza in cui l'autore ha intravisto la rinascita del popolo italiano, è lecito allora supporre che il contenuto del sogno riguardi il rapporto del protagonista con la sua personale esperienza del disincanto politico e sociale. E la presenza nel sogno di Croce, in quanto responsabile di quella decadenza, costituisce di certo la prova più fedele. Ma Croce è anche il presidente del tribunale, che rappresenta simbolicamente la figura della legge e quindi della paternità. Infatti, al padre appartiene l'orologio¹⁰⁷, sulla cui paternità è sempre il tribunale a dover decidere. Tuttavia, il tribunale, simile a un «mercato coperto», a causa del suo caos interno (che anticipa il pullulare molteplice e vivo delle strade di Napoli e che diviene così il simbolo variegato della vita) è impossibilitato a decidere sulla paternità dell'orologio, simbolo a sua volta del tempo relativo/individuale del protagonista che gli viene sottratto da una donna molto bella che presto lo rivende e lo fa passare di mano in mano. Alla privata delusione d'amore, di cui la donna è espressione¹⁰⁸, si mescola il disincanto sul piano storico della fine del tempo della rivolta a causa dell'istanza paterna e maschile del tribunale che determina attraverso la propria sentenza la nascita obbligata di un nuovo tempo individuale, ma anche politico-sociale.

¹⁰⁶ Ivi, p. 261.

¹⁰⁷ «L'ingresso nel tempo del Padre, del pensiero logico-razionale, - scrive il critico Camilletti - viene dunque narratizzato come una scena d'esilio, - esilio dal corpo della Madre, da quel "Paradiso Terrestre", che è insieme un mito dell'infanzia e dell'eternità». In F. Camilletti, *Tempo del calendario, tempo del flâneur: Leopardi, Benjamin, Levi*, in Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., p. 39.

¹⁰⁸ È lo stesso Martino, in conclusione dell'interpretazione, a sottolineare come il sogno sia costellato anche di eventi privati, cui certamente questo appartiene.

Il riferimento, interno all'interpretazione e relativo alle dodici parti in cui è diviso l'orologio (accostato ai dodici segni zodiacali), rimanda in modo chiaro alla suddivisione stessa del romanzo in cui – come suggerisce Martino – il numero tredici non compare «ed è considerato nefasto, porta male (certamente lo sapevo) soltanto nei paesi abitati da popoli senza sviluppo». Il numero tredici, secondo la tradizione popolare, «porta male», perché allude all'Ultima cena di Cristo e al tredicesimo invitato, l'apostolo Giuda. Ma il numero è anche simbolo della fine di un ciclo e l'inizio di un nuovo corso (12+1); e rappresenta, infine, nella smorfia napoletana Sant'Antonio che viene lungamente elogiato dallo stesso Levi nel tragitto del protagonista verso Napoli («il Sant'Antonio dei contadini, è più che un santo; è una antica divinità della terra, piena di un potente e ambiguo mistero» [OR, pp. 277-279]). Tuttavia, non è vero che il numero tredici non è presente ne *L'Orologio*, come scrive il narratore, perché (come si è già visto) il tribunale “ridotto” è composto da dodici giudici più la figura del presidente Croce (che assurge, in qualità di tredicesimo, a simbolo del tradimento nei confronti dei valori della Resistenza, così come la stessa numerologia suggerirebbe¹⁰⁹). Al pari del tradimento perpetrato da Giuda che conduce Cristo in croce, il Tribunale sancisce, attraverso la restaurazione delle istituzioni paterne e astratte, la fine di un'epoca e assegna a Levi un nuovo orologio che possiede tuttavia una «doppia natura»: è infatti una sveglia al cui interno è collocato l'orologio del padre. Il simbolo della sveglia costituisce il finale del sogno, ma anche il finale del romanzo; infatti, dopo aver ricevuto dal tribunale la sveglia contenente un orologio dalla cassa ammaccata, Levi si sveglia, così come dopo aver ottenuto in eredità l'orologio dallo zio termina il racconto. Il fatto che l'orologio sia ammaccato permette l'avvio del racconto (perché al risveglio si rompe l'orologio del protagonista), ma esemplifica anche la diversità dell'orologio ottenuto dallo zio. La sveglia, infatti, è lo strumento attraverso cui i sogni finiscono e l'individuo ritorna alla vita, e quindi in modo metaforico il simbolo della rinascita dopo la morte del sonno. L'imposizione da parte del tribunale, e quindi dall'istanza paterna, dell'acquisizione di un nuovo orologio, tuttavia non è interpretabile come

¹⁰⁹ Ciò è avvalorato dal fatto che il numero tredici compare nel testo una seconda volta, riferito al liberale Cattani che ha dato vita alla crisi del governo Parri: «come un tredicesimo apostolo» (OR, 147).

una sconfitta del personaggio dinnanzi agli eventi, sia perché il numero tredici è anche il simbolo di una divinità terrestre e contadina, come quella di Sant'Antonio¹¹⁰, sia perché la sveglia, intesa come principio di rinascita, racchiude una forte componente materna, che è ravvisabile anche, come si vedrà tra breve, nella figura dello zio. Quando il narratore sostiene che «la sveglia è un altro *Selbst*, ma più rozzo, popolare. Si poteva pensare che le esperienze sociali, il populismo, l'attività politica mi nascondevano a me stesso erano destinate a fallire; o forse tutto il contrario» sta spiegando la funzione risolutiva della sveglia, come accade, di norma, nella lisi della struttura drammatica onirica, in cui peraltro Jung identifica la funzione psichica di compensazione¹¹¹ della vita cosciente. La sveglia è dunque segno che l'attività politica stia nascondendo a Levi una parte di se stesso e che essa sia destinata a fallire per dare vita a un nuovo corso? O tutto il contrario? Levi conclude l'interpretazione, dunque, con un punto interrogativo e lascia che sia il finale dell'opera a svelare come l'orologio rinvenuto nella sveglia sia entrambe le cose: sia, cioè, il segno della fine di una certa esperienza politica e l'inizio di un nuovo percorso di vita, ma sia anche una continua e illimitata fiducia nella forza rigenerativa del popolo. La stessa scrittura del romanzo de *L'Orologio* potrebbe essere ritenuta la risoluzione del sogno, perché attraverso la scrittura sublimante dell'opera Levi viene a comprensione della necessità di abbandonare (almeno per ora) l'agone politico per dedicarsi interamente a quel principio femminile, espresso dalla sveglia, che è l'arte.

Tutto *L'orologio* rappresenta una ricerca, proprio come quella di Tristram Shandy di una rinascita che sia frutto dell'esperienza e della conoscenza di un altro tempo e modo di pensare la temporalità, la storia e quindi la realtà. Un presente-passato, in cui il già vissuto collettivo sopravvive e rivive nella coscienza individuale, è l'unica strada indicata da Levi per contrapporsi a una realtà storica, in cui il ricordo e i valori della Resistenza italiana stanno rapidamente esaurendosi e cadendo nell'oblio. Ritrovare l'orologio è dunque non solo un'esigenza

¹¹⁰ Sull'importanza di Sant'Antonio nel romanzo cfr. G. Battista Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe Stendhaliano a guerriero birmano*, cit., pp. 231-234.

¹¹¹ «Sono giunto – scrive Jung – alla persuasione che la concezione freudiana, secondo la quale i sogni avrebbero una funzione essenzialmente volta ad appagare desideri e a conservare il sonno, è troppo angusta, anche se l'idea fondamentale – quella di una funzione biologica compensatrice – è sicuramente esatta [...] I sogni si comportano in maniera da compensare la situazione cosciente di volta in volta presente». C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, cit., p. 270.

personale per l'autore che con questo testo conclude la sua attuale esperienza politica, ma anche collettiva a causa di una politica che si sta adagiando su una rapida restaurazione delle vuote istituzioni politiche vigenti prima del regime. Ritrovare un nuovo orologio è necessario per la riconfigurazione dell'identità personale, per una nuova nascita e per la scoperta di un nuovo tempo per l'Italia, in cui il passato resistenziale diviene un ricordo vivo che dovrebbe germogliare nella nuova compagine statale. Non a caso, nel passaggio di consegne tra l'orologio paterno e quello dello zio, definito «quasi un padre» (*OR*, p. 236), si intravede il parricidio evocato dallo stesso Levi nella prefazione al *Tristram*. «Se il parricidio – scrive – è il modo più ovvio di rifiuto del tempo, il Tristram Shandy non è che un costante parricidio. [...] Il padre è il tempo: la sua legge è rifiutata»¹¹². Levi rifiuta la legge dei Padri e ricerca, a partire dalla perdita dell'orologio paterno, una temporalità matura che racchiuda in sé la materna «contemporaneità dei tempi»¹¹³, cioè quel rapporto di unione tra razionale e irrazionale, passato e presente, interno ed esterno, tempo lineare e «contemporaneità dei tempi» che è insito nell'immagine mandalica del *Selbst*, come centro di unione e di conciliazione degli opposti. L'acquisizione di questo nuovo tempo e la maturazione del narratore passano attraverso il viaggio verso la città di Napoli, la città stessa, la figura dello zio morto e la rievocazione di un ricordo d'infanzia importante, come lo sono tutti i ricordi di infanzia nell'opera di Levi.

Nell'analisi delle prime pagine del romanzo si è evidenziato come Levi attribuisca la nascita di alcuni elementi della sua pittura all'episodio d'infanzia del letto materno, da cui osserva il soffitto e il moto pendolare del mazzo dei fiori. «Quella sensazione ineffabile era, forse, pura potenza, riunita in un punto immateriale, e si è forse sparsa e trasfigurata nelle cose, nascosta nei gesti, nelle frasi, nelle curve interrotte dei quadri» (*OR*, p. 10). Ed è proprio all'insegna della pittura e della scoperta di una vocazione artistica che si delinea il rapporto con lo

¹¹² C. Levi, *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., p. 153.

¹¹³ «Passavo in strade strette e piccole piazze, in vicoli, tra mura continuamente variate di archi, di colonne, di cornici, di ornamenti, di arcani rapporti di spazi, come un linguaggio sensibile della contemporaneità dei tempi, in un passato armoniosamente presente, fra scale, botteghe, campanili, terrazze, finestre abitate da figure silenziose, e il passaggio continuo della gente, dei loro visi brillantinella penombra, dei loro occhi neri, del bianco acceso delle carni, fra l'onda delle voci, dei sussurri dei richiami». In: C. Levi, *L'orologio*, cit., p. 140.

zio ¹¹⁴. Medico, dunque figura che potrebbe relazionarsi a quella dello psicanalista, è dedito alla «capacità straordinaria di guarire, di calmare i furiosi, di persuadere gli indemoniati, di dare un ordine ai deliri, di sciogliere i nodi serrati delle idee ossessive» (OR, p. 237). Durante la sua lunga carriera, lo zio elabora una teoria, chiamata “Teorica”, in cui divide il mondo in due principi essenziali: il primo femminile, l’isteria, e il secondo maschile, l’epilessia. «Illuminato da quel lume, – scrive Levi – vero o falso che fosse, imparò, ogni giorno, a guardare le cose; se le appropriò ad una ad una, si perse nella contemplazione di un universo fatto di ritmo, di pulsazione, di alternativa infinita fra quei due poli eternamente coincidenti nel bene, e separati soltanto nell’errore e nel peccato» (OR, p. 238). Il rapporto con lo zio non si esaurisce nell’ammirazione intellettuale del narratore che lo omaggia definendolo «più che uno zio, amico, maestro e padre». Infatti «[...] c’era, lo sapevo, sotto queste più recenti ragioni, qualche cosa di più antico e profondo, che si confondeva con i primi segni della vita e della coscienza» (OR, p. 239). Il narratore riallaccia il proprio discorso affettivo nei confronti della figura dello zio a un’occasione accaduta nell’infanzia in cui egli scopre l’essenza del mondo. Da piccolo, mentre gioca nel salone, in silenzio, cercando di non disturbare lo zio dottore che accoglie i pazienti poche stanze più in là, il fanciullo riceve in prestito una scatola di pastelli colorati dello zio, per disegnare su alcuni fogli di carta. «Credo che non ne avessi mai prima visto altri, che fossero, quelli, i primi colori per disegnare e dipingere della mia vita. Ero rapito guardandoli, maneggiandoli, contemplando le tracce verdi rosse e gialle che lasciavano sulla

¹¹⁴ Dietro la figura dello zio si cela quella dello zio materno, Claudio Treves, esempio di libertà e appassionata, «feconda, intelligenza d’amore». A suggerire la coincidenza delle due figure è lo stesso Levi che in un articolo su «La Nuova Stampa» del 1957 descrive così la visione del corpo morto dello zio: «Era *bellissimo*, la testa appena reclinata sulla spalla, coi suoi rossi capelli, l’alta fronte, le palpebre sottili, quasi azzurre, la *bontà del viso ritornato così giovanile*, di una vaga gioventù, superba e serena, e quella bianchezza della pelle che non impallidiva per la morte ma pareva piuttosto, anche in lui vivo, venire dall’interno dalla profondità di un *candore*, simile a quello dell’incorruttibile sostanza dei santi. *Era il colore di mia Madre*, le sue stesse fattezze: come fossero fratelli gemelli. Tutto, in quel volto, esprimeva la grandezza; e l’energia appassionata dell’amore, chiaro anche nello sguardo degli estranei [...]» [corsivo mio]. In: C. Levi, *I Morti di Giugno*, in: *Id., Le tracce della memoria*, cit., pp. 77-79. Si legga, ora, la descrizione interna a *L’orologio* del corpo morto dello zio: «[...] il viso di Luca, così pieno di comunicativa potenza in vita, *era davvero bellissimo*. Privo ormai della luce intollerabile dello sguardo, e insieme di ogni segno di sofferenza, di ogni riflesso momentaneo di cose presenti, stava, sul cuscino, [...] commovente come una statua. Affioravano nei tratti *elementi giovanili*, che non gli conoscevo, e *somiglianze familiari* [...]» [corsivo mio]. In: C. Levi, *L’orologio*, cit., pp. 302-303.

carta» (*OR*, p. 241). A causa di una eccessiva pressione sul foglio, uno dei pastelli si rompe a metà e lascia nell'animo del bambino un'impressione di peccato «inespiabile», «la più terribile tragedia». Aspetta con paura e terrore la punizione dello zio: «ero ancora così piccolo, che vivevo tutto nel mondo dell'autorità assoluta, degli dèi saturniani; e avrei potuto forse anche essere, giustamente, divorato». La reazione dello zio è, tuttavia, contraria a quella attesa. «Ne hai rotto uno? Ebbene, tienli tutti. Sono tuoi» (*OR*, p. 242). La bontà e la tenerezza dimostrate dallo zio fanno crollare nell'animo del giovane «i vecchi dei della giustizia». «Seppi, nello stesso giorno, che cos'era la pittura; e che cos'era la bontà [...] Anche un pastello rotto può essere la ragione o l'occasione per cui il mondo s'apre: e certo, in quell'attimo, si aperse, passai in un istante da un'epoca a un'altra, imparai a adoperare le mani e a riconoscere una libertà fatta di amore, per cui non esiste il peccato».

Il critico Fabio Camilletti, che ha intelligentemente collegato la rottura dell'orologio all'avvio del tempo della festa nell'ottica degli studi di Furio Jesi, intende tuttavia intravedere nella figura dello zio solo una figura paterna che ripristina la temporalità perduta all'inizio del romanzo. Per quanto sia lecito intravedere nella figura dello zio un'istanza paterna, pare più convincente sul piano critico leggere nel personaggio di Luca una costruzione a più strati in cui convivono diverse istanze legate tra loro. Innanzitutto, lo zio – al pari del padre Ercole nella realtà – insegna (seppur nella finzione letteraria) la pittura al nipote attraverso il dono dei colori e il mancato rimprovero. Ma la pittura per Levi ha sempre significato un legame strettissimo con la figura materna che appare in numerose sue opere e si trasfigura infine nella linea curva, così come attestato all'interno dei suoi scritti teorici¹¹⁵. La madre, inoltre, è la sorella dello zio dietro al quale si cela – come detto – Claudio Treves, politico antifascista che ha costruito la propria vita intorno al concetto di libertà che la stessa pittura leviana e i suoi scritti intendono rivelare. Infine, opera dello zio è la complicata struttura della Teorica, che intende scorgere nel reale la fusione costante del principio maschile con quello femminile. Mentre parla dell'imponente teoria, cui lo zio (noto accademico) dedica la vita, dopo aver abbandonato l'università, Levi

¹¹⁵ Cfr. C. Levi, *Lo specchio*, cit. e *Id.*, *Paura della pittura*, cit.

utilizza alcune espressioni che per chi conosce il lessico dell'autore sono inequivocabili spie semantiche del concetto di libertà¹¹⁶. Infatti, non solo lo zio si perde «nella contemplazione di un universo fatto di ritmo, di pulsazione, di alternativa infinita [...] di onde oscillanti» (OR, pp. 238-239) (così come ha scritto a proposito dei ricordi d'infanzia iniziali), ma anche in una teoria che non ha il sapore di validità scientifica bensì di mitologia: «Ma, scienza o visione, c'era in essa una intensità, una energia infinite, e la vera vita di un vero uomo». E infatti le ultime parole di Luca, prima di morire, costituiscono uno dei modi in cui Levi definisce la libertà:

avvicinandoci alla morte, si impara a discernere, nella contemporaneità dei tempi, nel bosco del mondo, la comune natura; e il gran cerchio che lega e circonda gli infiniti fenomeni, le infinite sorti individuali. Il pensiero, anziché stringersi in un punto, su un oggetto singolo, parte dall'oggetto e si espande in onde senza limiti. È come se si salisse su un monte, e l'orizzonte, a ogni passo, si allargasse sotto di noi. Forse quando si arriva in cima, l'orizzonte sarà così vasto e lontano che si confonderà in tutto col cielo; e forse questa è la morte. (OR, pp. 287-288)

Lo zio, in altre parole, incarna i valori del polo dell'«avvenimento». Non solo egli instaura un rapporto reale con le cose molteplici del mondo, come infatti dimostra la sua straordinaria attenzione nei confronti dell'umano dettata dalla Teorica, ma rappresenta anche un «dio più umano» che attraverso un gesto di bontà insegna al nipote che cosa sono l'amore, la pittura e la libertà. Elementi questi che in Levi sono sinonimi della libertà poetica, intesa nel senso etimologico del verbo *poiéin*, che permette di creare un rapporto autentico e reale con il mondo; questo accade solo quando l'arte, che l'individuo o la collettività esprimono, si libera dai vincoli degli dei saturnini, cui è soggetta, per creare un rapporto d'amore con il mondo e soprattutto di riconoscimento di ciò che si è

¹¹⁶ La medesima idea è racchiusa in una poesia risalente al 3-4 ottobre del 1949, in cui Levi ripercorre l'importanza della balena e della figura dello zio: «Non sempre scende un Dio dalla sua stella / (o, se pur scende, di rado egli è scorto) / ironico e bonario, a mostrar quale sia vano affetto, dopo le budella / della balena, ogni cosa mortale. / Non sempre scende ad arrestare il gesto / o a serrare una bocca; allor seguiamo / il batter matematico del cuore / che segna un tempo ad ogni ora più corto / quanto è più presso al termine del testo. / Ma se tu esci dal triste richiamo / dell'orologio dal cuore d'insetto, / se ti rifiuti al seducente errore / d'una vicenda, se respingi l'amo / d'un solo senso delle cose, presto / ti apparirà che in ogni tempo stiamo / insieme, e quel che fu tuttavia resta / presente, anche nel vicolo, nel muro / diroccato alla luna, anche nel mesto / sguardo pieno di lacrime, nel ramo / spezzato in terra, come un senso oscuro: / lasciò l'amico che tu piangi morto / l'orme dei passi in vergine foresta». C. Levi, *Versi*, cit., pp. 128-129.

creato. E spesso tale liberazione accade quando si incontra un «dio più umano» che indica la strada della libertà.

Così, – commenta il narratore – in un momento, guadagnai centinaia e migliaia di secoli, se è vero, come mi andava dicendo, molti anni dopo, lo zio Luca, che *ontogenesis recapitulatio philogeneseos*, o piuttosto che la storia si svolge intera in ogni vita individuale. Quando si svolge, naturalmente, perché può anche fermarsi, e tornare indietro, o girare a vuoto su se stessa, come una trottola.

Il narratore richiama tra gli insegnamenti dello zio il rapporto ontogenesi/filogenesi, cruciale per la comprensione del pensiero di Jung e la pittura e l'opera di Levi. La figura dello zio che assomma in sé anche quella dello psicanalista/medico, forse alter-ego dello stesso Jung, e colui che inizia il protagonista alla pittura e alla libertà, è dunque centrale nell'evoluzione del testo de *L'orologio*. Egli, regalando l'orologio al nipote, ristabilisce una nuova temporalità, mostrando, attraverso la Teorica, i rapporti infiniti che vi sono tra le cose e, attraverso la bontà e l'amore, l'esperienza della pittura e della realtà e dunque la costituzione di un nuovo *Selbst*. Tempo della madre e tempo del padre (per utilizzare il lessico di Camilletti), mondo maschile e mondo femminile si fondono nella figura dello zio, di cui il nuovo orologio è messaggio e veicolo.

È comunque il finale a segnare la purificazione definitiva del protagonista che si monda dai mali della Roma luigina attraverso un viaggio liberatorio nella Napoli “contemporanea”, vitale e viscerale dei contadini. Prima la casa di Vico, ora appartenente a Croce, poi le vie che portano a casa dello zio Luca: tutto assomiglia a un cammino verso il ritrovamento di una nuova unità. La catarsi, che avviene anche nell'episodio del *Pantano*¹¹⁷ del *Cristo*, accade ora con il dono del nuovo orologio. Nelle ultime pagine del romanzo che abbandonano la carica grottesca, digressiva e temporalmente dilatatoria presente in tutto il romanzo, Levi, dopo aver ricevuto in dono l'orologio dello zio, ripercorre a ritroso il viaggio verso Roma, questa volta a bordo di una rapida macchina che trasforma il lunghissimo viaggio dell'andata in un brevissimo viaggio di ritorno¹¹⁸. La

¹¹⁷ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi 2011, pp. 195-199.

¹¹⁸ Il viaggio di ritorno a Roma avviene su una macchina scortata al cui interno, insieme con Levi, posto al centro, siedono due importanti autorità politiche. Da una parte c'è il ministro Tempesti

differenza temporale è sicuramente voluta e l'effetto che produce sul lettore assomiglia a quello di un veloce riavvolgersi di un nastro, segno della fine di un'epoca e la nascita di una nuova. Il protagonista ritorna così nel tempo della ragione, della fine dei sogni e dell'azione, tuttavia con la consapevolezza che il nuovo orologio/sveglia segna il tempo dell'arte e non più della politica¹¹⁹.

Mi pareva – scrive Levi in chiusura del testo – che tutto il mondo, le persone, le cose, fossero per sempre scomparse in quel sonno, e che io solo ne serbassi l'esistenza, ne portassi in me la memoria. Tutto si era inabissato in quell'ombra immobile, quello che avevo lasciato dietro di me, quello che non avrei più trovato davanti a me: il viso fermo di Luca, [...] il presidente solitario, i Luigini e i Contadini, il giornale, Fede e Roselli, Giacinto e Teresa; il morto sulle scale e il suo cane; e il brillare del sole e il cadere lento delle piogge, e gli arcani rapporti delle cose, e l'amore, e il coraggio di vivere sul volto degli uomini. Ma già la notte si apriva ai primi lumi sulla strada, a luoghi conosciuti, ai capannoni contorti di Centocelle, e il cielo si illuminava del riverbero della prossima città. Mi ricordai dell'orologio, nel mio taschino, e guardai l'ora. (OR, p. 311)

3.6 Tempo spazializzato e spazio temporalizzato: *Roma fuggitiva*

(alias di Emilio Sereni, afferente al Partito comunista e vivace sostenitore della collaborazione con la Democrazia cristiana); dall'altra, invece, siede Colombi (cioè Attilio Piccioni, democristiano). La scena del ritorno è l'emblema della fine dei valori comunitari della Resistenza a favore della restaurazione dello Stato. «Entrambi ministri – scrive Leonardo Sacco – di un governo dimissionario. Esprimono la certezza che l'intesa fra i partiti di massa prevarrà al di sopra delle velleità delle formazioni minori, ancorché più attente alle questioni importanti del rinnovamento delle strutture statali. La crisi non preoccupava, né l'uno né l'altro: pareva che entrambi già sapessero perfettamente come si sarebbe risolta: «Purché fosse continuata e la cosa non lasciava dubbi, l'unità dei grandi partiti di massa, tutto si sarebbe risolto nel migliore dei modi. In fondo, e su questo si dicevano del tutto d'accordo, non c'era ora che un problema: restaurare l'autorità dello Stato. Bisognava liberarsi di certi residui anacronistici della Resistenza, sfrondare quello che non corrispondeva più alla congiuntura internazionale, e serbare a tutti i costi l'unità, per realizzare quella necessaria Restaurazione»». In L. Sacco, *L'Orologio della Repubblica. Carlo Levi e il caso Italia con 37 disegni politici di Carlo Levi*, cit., p. 165.

¹¹⁹ Su una diversa posizione si colloca il pensiero della critica Faleschini Lerner che in un recente contributo commenta così il finale del libro: «Il protagonista del romanzo di Levi conclude il suo viaggio iniziatico attraverso i labirinti cittadini di Roma con il ritrovamento dell'orologio e dunque con un ritorno alla storia e alla responsabilità civile e politica. In questo senso, nonostante il fallimento del Partito d'Azione e del governo Parri e il riemergere di forze conservatrici con il primo governo De Gasperi, Levi riafferma la sua fiducia nella possibilità di un cambiamento politico e sociale nell'Italia del primo dopoguerra». In G. Faleschini Lerner, *Sogno, memoria e storia: la Roma di Carlo Levi e Federico Fellini*, in Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., pp. 135-136

Nella prefazione del 1960 a *Roma, Napoli e Firenze*¹²⁰ di Stendhal, Levi descrive il viaggio in Italia del romanziere francese da una prospettiva evidentemente molto personale, che ricorda il suo stesso approccio nei confronti della realtà urbana della capitale. Firenze, Roma e Napoli, descritte con lo spirito della ricerca della felicità e con la propensione di un animo volto alla scoperta del nuovo, sono innanzitutto le stesse città che compaiono all'interno de *L'Orologio*: Firenze rappresenta lo spirito della Resistenza, Roma è un Giano bifronte (luigina e contadina insieme) e Napoli, infine, simboleggia la rinascita e l'immersione nel budello contadino. «L'Italia di Stendhal è, in questo senso, inventata, e perciò assolutamente vera: vera, allora, come la vide a ventisei anni l'autore, e vera, oggi, e sempre»¹²¹. Il romanzo specifica, sempre Levi, è dunque uno specchio in cui l'autore si osserva e attraverso il quale proietta sulla realtà circostante quanto percepisce. Anche la Roma di Levi è inventata e proprio per questo vera: egli proietta la felicità scorta nei romanzi di Tolstoj sul tessuto urbano della città e, al pari di Stendhal, è «disposto a intendere ogni cosa insieme, così ricettivo a tutto, con la mente, i sentimenti, e i sensi, che vi si immerge come in un fiume di continua delizia intellettuale, avido di attenzione piena e illuminante. Guarda, ragiona, osserva, e soprattutto ascolta. È un orecchio curioso e finissimo, appoggiato a tutte le serrature, e pare che ogni cosa convenga alla sua scelta, perché egli l'ha già fatta prima delle cose». Nel suo viaggio in Italia, Stendhal apprende con molti anni in anticipo l'importanza del molteplice, dell'interrotto, del sincopato, del particolare, di quella rottura improvvisa nelle opere d'arte (come ricorda Casorin nel romanzo) che sembra apparentemente distruggere l'unità, ma che in realtà nella sua frammentarietà sintetizza un'immagine unica (seppur multipla) della città in cui il respiro della foresta soffia nelle cose, mettendone in risalto la vitalità¹²². In una poesia dedicata all'orologio¹²³ e alla

¹²⁰ C. Levi, *Prefazione a Stendhal, Roma, Napoli e Firenze*, Roma, Parenti 1960 (secondo l'edizione del 1826). Ora in C. Levi, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, cit., pp. 133-145.

¹²¹ Ivi, p. 133.

¹²² Ivi, p. 136.

¹²³ Dopo la pubblicazione del romanzo, Levi pubblica per «Botteghe oscure» una breve silloge di poesie compendiarie al romanzo, dal titolo *Poesie dell'Orologio*. Ora in C. Levi, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Roma, Donzelli 2008, pp. 280-284.

struttura stessa de romanzo, Levi sottolinea come la sua lettura della città sia volta alla riscoperta del molteplice:

I

Ruggito di leoni nella notte
del profondo del tempo alla memoria
gufi, Madonne, simboli, interrotte
vicende senza tempo e senza storia

selve di case, uccelli, rami, grotte,
corti dei topi e di disfatta gloria,
ed occhi, e voci, e gesti, ed oro, e scoria,
verde ritorno delle età corrotte,

briganti al bosco, serpi alla mammella,
re veri e finti, ministeri e pezzenti,
contadini alla vanga e vermi in sella,

compianto antico e funerario elogio,
coraggio, e fame, ed uomini pazienti,
e Roma, e l'Italia: questo è l'Orologio¹²⁴.

Elencando vari elementi sparsi, introdotti dal «ruggito di leoni nella notte», l'autore raccoglie frammenti apparentemente contraddittori come i ministri, i «re veri e finti» e i contadini con la vanga, le Madonne con i gufi, i topi e gli uccelli. Si tratta dunque di un elenco di ricordi, di schegge di memoria che si collocano sul foglio senza un ordine logico e/o cronologico. Richiamano nel loro flusso spontaneo e incontrollabile una caleidoscopica scrittura analogica, un crogiuolo di riferimenti precisi all'Italia nel suo immediato dopoguerra. Tuttavia, la materia incandescente e liquida di questa poesia non fa deflagrare l'impianto formale, anzi è proprio la struttura del sonetto a stringere in una forte unità il suo contenuto così eterogeneo. L'autore rappresenta, dunque, in modo visivo il principio del molteplice nell'unità, intravisto nelle pagine dell'opera di Stendhal e presente anche nel romanzo de *L'Orologio*. Non a caso, infatti, in un testo dedicato a Roma e incentrato sulla fugacità del tempo esterno nell'epoca democristiana, Levi scrive

¹²⁴ Ivi, p. 280.

che il sonetto «è 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»¹²⁵.

Roma si trasforma nell'immaginario leviano nel luogo in cui il tempo si spazializza, diviene materia e attraverso la sua molteplicità barocca di strutture architettoniche, legate a tempi storici tra loro distinti, ostende la compresenza o la «contemporaneità dei tempi»¹²⁶, concetto che, seppur in forma di abbozzo, si è già intravisto nelle pieghe del *Cristo*. Numerose sono le pagine che potrebbero essere scelte come paradigma esemplificativo, a partire dalle descrizioni di Piazza di Spagna con il mercato illegale¹²⁷ (*OR*, pp. 74-76) o di Piazza Margana¹²⁸ (*OR*, pp. 140-1451); tra tutte però quelle dedicate al barocco Palazzo Altieri, in cui dimora il protagonista, offrono di certo un ottimo spunto per mostrare come attraverso la visività Levi affronti, in un conchiuso microcosmo, sia la strutturazione di Roma che la diversa umanità che ci vive.

Statue sorgevano qua e là, vecchi abitatori di quella solenne cavità di pietra. Alla prima svolta due torsi femminili, due dee stavano ai lati della vetrata che dava sul secondo cortile, dove vedevo delle donne lavare i panni alla fontana, e degli operai, piccoli nella distanza, limare un loro pezzo di

¹²⁵ C. Levi, *Roma fuggitiva. Scritti fuggitivi 1951-1963*, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli 2011, p. 21. «Questi scritti sembrano inseguire – scrive il critico Giulio Ferroni, autore della prefazione al testo – Roma, la Roma di quegli anni, nel suo splendore fuggitivo, nelle mosse in cui la sua bellezza pare come espandersi, aprirsi a un nuovo possibile sviluppo civile, a una autentica democrazia sostenuta dal vigore e dalla passione di un “popolo” concreto: vediamo come la città degli imperatori e dei papi, la città del fascismo e del clericalismo, sta lottando di dominio e di ingiustizia in un nuovo orizzonte umano, in uno spazio di civiltà libera e aperta, in cui le antiche pietre dei monumenti e delle chiese vengono a sciogliere la loro austera fissità in un'aria molle e calda, che ha la dolcezza comunicativa, il respiro vibrante di una promessa di bene (se non di quella “felicità” attesa da Stendhal, scrittore a Levi tanto caro)». In *ivi*, p. XII.

¹²⁶ Cfr. F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil 2012.

¹²⁷ La descrizione della piazza mette in scena una delle più potenti metafore di rinascita interne al testo. Infatti, seguendo la fiumana di gente presente sul luogo, il protagonista infine giunge a contemplare all'interno della fontana dei bambini rannicchiati in posizione fetale «che parevano tornati a celarsi là, seminudi, nel ventre materno. Li guardavo, pigiato tra molti altri, chinandomi, come se dovessi specchiarmi nell'acqua assente della fontana, stupito della sua metamorfosi» (*OR*, p. 74). La scena è stata analizzata da R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 33-36.

¹²⁸ «Passavo – scrive Levi – in strade strette e piccole piazze, in vicoli, tra mura continuamente variate di archi, di colonne, di cornici, di ornamenti, di arcani rapporti di spazi, come un linguaggio sensibile della contemporaneità dei tempi, in un passato armoniosamente presente, fra scale, botteghe, campanili, terrazze, finestre abitate da figure silenziose, e il passaggio continuo della gente, dei loro visi brillanti nella penombra, dei loro occhi neri, del bianco acceso delle carni, fra l'onda delle voci, dei sussurri, dei richiami. L'ultimo sole batteva sulla cima delle facciate, e le tingeva di un color di rosa, umano come quello delle nuvole, contro il verde e il violetto del cielo» (*OR*, p. 140).

ferro davanti alla porta di un'officina. Qualcuno, ahimè, aveva dipinto col rossetto le labbra marmoree delle dee; e tinto di nero, col carbone, le pupille degli occhi; e le aveva fatte, cosa repulsiva in quei sereni visi classici, strabiche. Più in alto incrociai gente che scendeva, vidi altri fermi, appoggiati alla balaustra, e una vecchia seduta da una parte, su un gradino. Erano tutti vestiti miseramente: il colore grigio dei loro cenci e dei loro visi si confondeva con le pietre, e, piccoli in quel grande vano, li rendeva quasi invisibili. Giunsi così al primo ripiano, una specie di enorme salone, sparso di statue, che avrebbe potuto contenere una casa intera, in mezzo al quale, sul piedistallo di un rocchio di colonna, era posto un vaso istoriato di marmo antico. Sui muri, torno torno apparivano grandi porte, alcune finte, altre chiuse, incorniciate da cornici di pietra, ricoperte di sfingi e di mostri decorativi. Il grande pianerottolo era vuoto: soltanto, in un angolo, era accovacciata una donna ancora giovane, vestita da contadina, con un fazzoletto in capo e una bambino in braccio; appoggiata al muro, dalla parte opposta, una bicicletta. Quello spazio, quei muri, quell'aria di luogo antico e celato, la naturalezza con la quale la donna stava, chissà da quanto tempo, nel suo angolo, mi fece immaginare che quello fosse il luogo più adatto per una Corte dei Miracoli; e mi parve per un momento, mentre appoggiavo in terra la valigia, e mi fermavo a prendere fiato, di essere circondato da una folla di mendicanti, di zoppi, di storpi, di ciechi, di paralitici. E mi chiesi come mai Teresa, e Elena, e la Viterbese, e le altre mille donne degli angoli delle strade non avessero scelto questo spazio coperto e nascosto per i loro mercati, la loro miseria e le loro avventure. (*OR*, pp. 126-127)

Strutture barocche poste vicino a un vaso istoriato, divinità antiche dipinte col rossetto, donne arcaiche e immobili come statue che ricordano una Corte dei Miracoli. Il variegato mondo del palazzo, che un tempo conteneva anche un tribunale, è l'affresco barocco di un mondo celato, nascosto che vive furtivamente nell'ombra in cui anche eventi antichi possono ritornare sotto vesti moderne (la discesa dei gradini a cavallo da parte di un americano, ricordo dell'infanzia del portiere Teo, rivissuta ora grazie a una jeep che scendendo rovina gli antichi gradini [*OR*, pp. 138-139]).

Nell'*incipit* di *Roma fuggitiva*, Levi associa il popolo romano, chiamato da Belli un «populusque», a un «mollusco che sta dentro la meravigliosa conchiglia barocca di Roma: quelle volute, quel colore, quella madreperla preziosa è la sua casa, il suo guscio: egli vede solo di dentro, la tratta con familiarità, se la porta addosso come un vestito vecchio e comodo, ed è dunque il solo che non

vedendola di fuori, è inattaccabile dalla retorica di Roma»¹²⁹. Il paragone di Roma a una conchiglia che rimanda junghianamente all'origine materna e al caos primordiale compare anche nel finale de *L'Orologio*, in cui il protagonista, tornato nell'abitazione sita in palazzo Altieri, dopo il viaggio in macchina con i due ministri, si affaccia alla finestra e, circolarmente rispetto all'avvio dell'opera, sente il ruggito dei leoni e osserva la città di notte: «Rimasi a ascoltare, con l'orecchio teso, quel silenzio appena mormorante, e sentii venire di lontano, dalle strade o dal fondo della memoria? l'arcano rumore della notte, il ruggito dei leoni, come l'eco del mare in una conchiglia abbandonata» (*OR*, p. 312). Mentre nel testo del 1960, la conchiglia tornerà a essere abitata da un mollusco, ora essa è vuota, segno inesorabile della fine del ciclo descritto nell'opera.

Su questi concetti dell'opera di Levi, in particolare su quello della «contemporaneità dei tempi», la critica ha a lungo dibattuto e, di recente, ha legato il divagare del protagonista nei vicoli di Roma, e poi di Napoli, alla figura del flâneur baudelairiano. Attraverso i suoi tragitti che lo congiungono ai punti nevralgici della vicenda (in particolare la sede del giornale, della tipografia e del Viminale), Levi ricrea, per mezzo di uno sguardo volutamente pittorico, la topografia di Roma. Teatro della forza indefinita dell'inconscio, in cui convivono (senza contraddizione) temporalità differenti, Roma diviene l'occasione per una critica nei confronti della modernità e della moderna concezione di massa. Così come suggeriva Benjamin ad Adorno¹³⁰, la flânerie grazie al suo carattere divagatorio e senza meta suggerisce una potente forma di opposizione al razionalismo, al progresso e all'idea stessa di tempo lineare. Nella ritrovata orizzontalità del piano della storia, contrapposto a quello verticale di matrice idealistica, sopravvivono (in senso warburghiano¹³¹) e convivono elementi

¹²⁹ C. Levi, *Roma fuggitiva*, cit., p. 4.

¹³⁰ «For Benjamin – whose views of the mass in modern society present many parallels with Levi's own analysis in *Paura della libertà* – the mass is the result of the homogenization generated by rationalism, characterized by the positivistic obsession with progress that underlies the development of capitalist societies. Adopting the position of the flâneur, in his urban writings Benjamin explores the city as a labyrinthine structure, a space in which lost dreams, hopes, illusions, and remnants of the past coexist alongside new fashions and artifacts. In this way, he proposes a powerful critique of narrative, problematizing its linear account of historical progress, which for him is a manifestation of the contemporary enslavement to reason». In G. Faleschini Lerner,

¹³¹ Cfr. F. Camilletti e F. Trentin, *Introduzione* a Aa. Vv., *L'Orologio di Carlo Levi*, cit., pp. 10-11.

arcaici, di diversa natura, che creano strutturalmente il terreno più fecondo per la microstoria¹³² degli umili, dei diversi e degli esclusi (dalla storia ufficiale di Roma) che Levi ha definito per tutta la vita Contadini.

¹³² Per il concetto di microstoria cfr. C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 86 (1994), pp. 511-39; e il concetto a essa collegato di «paradigma indiziario» cfr. Id., *Spie: radici di un paradigma indiziario*, in Aa. Vv., *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi 1979, pp. 59-106.

– Capitolo 4 –

4 *Quaderno a cancelli: l'ultimo Levi*

4.1 La cecità e la presunta «appendice segreta»

Dopo nove intensi anni di attività politica come senatore indipendente del Partito Comunista Italiano¹, nel 1972 Carlo Levi a causa della mancata riconferma elettorale si richiude progressivamente nella dimensione privata degli affetti ed è costretto nel 1973 a una lunga degenza ospedaliera provocata dall'improvviso distacco della retina dell'occhio destro.

Dall'ultima opera analizzata, *L'Orologio*, molte lancette si sono avvicinate e la creatività artistica di Levi, sia in campo letterario che figurativo, non si è certo affievolita. Gli anni Cinquanta e Sessanta sono, infatti, segnati da un'intensa produzione letteraria che si concretizza nella forma narrativa del *reportage*² di viaggio ed è contraddistinta da una particolare attenzione verso la struttura sociale e politica dei numerosi paesi visitati. Non solo per il carattere specifico di queste opere che possono essere ascritte alla letteratura di viaggio, ma anche per una certa ricorsività delle tematiche e dei contenuti rispetto al nucleo più attivo e fervido della produzione e dell'immaginazione leviana (che – per chi scrive – culminano con il capolavoro de *L'Orologio* e con la significativa eccezione de *Le parole sono pietre*³ per riaprirsi poi nell'ultima stagione, quella de *Il quaderno a cancelli*) si preferisce rimandare ad alcuni (seppur pochi) studi esistenti⁴ e a demandare il compito di una completa ed esauriente analisi a futuri studiosi.

¹ Si rimanda per quanto riguarda la biografia di Levi negli anni Cinquanta e Sessanta a G. De Donato e S. D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, cit., pp. 213-318.

² Le opere nate da un'occasione di viaggio sono le seguenti (alcune sono già state citate nel corso del lavoro in relazione a specifici passi): *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia* (1955), pref. di V. Consolo, Torino, Einaudi 2010; *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Torino, Einaudi (1956¹); (Germania dell'Ovest) *La doppia notte dei tigli* (1959), Torino, Einaudi 1975; (Sardegna) *Tutto il miele è finito*, Torino, Einaudi 1964 (dal 2003 presso Ilisso, Nuoro). Di recente, Donzelli ha pubblicato in un unico volume, secondo un'operazione di dubbio valore filologico (non è presente neppure il nome del curatore), i viaggi in India (1957) e in Cina (1960), precedentemente comparsi sulle pagine de «La Stampa». Cfr. C. Levi, *Buongiorno, Oriente. Reportages dall'India e dalla Cina*, pref. di M. Calabresi, Roma, Donzelli 2014.

³ È soprattutto grazie alla rilettura di Vincenzo Consolo che si è tornato a parlare di questa opera leviana, in cui l'autore affronta i temi legati alla mafia (nello specifico la morte di Salvatore Carnevale) e al lavoro bracciantile contadino.

⁴ Oltre alle monografie finora citate, in particolare, di De Donato, Bronzini, Galvagno, Stazzone, Faleschini Lerner, che contengono alcune analisi della narrativa di viaggio, si rimanda a G. De Marco, «dal fondo buio del pozzo della memoria», *un viaggio che si eleva a scrittura. Tutto il miele è finito di Carlo Levi*, in «Italica», n. 2-3 (2008), pp. 151-172; E. Guagnini, *Carlo Levi nella letteratura di viaggio del Novecento. Alcuni appunti*, in «Italies», n. 17/18 (2013/2014), pp. 221-235; D. Bini, *Women of the South and the Art of Carlo Levi*, cit.

Assistito dall'allievo pittore Gian Paolo Berto, dall'amata Linuccia Saba e da alcune suore, Levi viene sottoposto, tra il febbraio e l'aprile del 1973, a due operazioni chirurgiche volte a curare la vista danneggiata da un doppio distacco di retina⁵, che si è manifestato (come ricorda lo stesso autore in un breve componimento poetico⁶) con un'improvvisa percezione di nevicata. Nonostante il ricovero e l'impossibilità di vedere l'amato mondo del reale, nel buio della camera della clinica Levi crea circa 145 disegni e, grazie a «uno speciale telaio fatto di cordicelle metalliche, per guidare la punta della matita sul foglio»⁷, scrive 941 pagine che costituiscono il nucleo centrale della sua ultima opera, *Quaderno a cancelli*, pubblicata postuma per i *Saggi* di Einaudi nel 1979 grazie alle cure di Linuccia Saba e Aldo Marcovecchio. Le pagine manoscritte, spesso di difficile lettura per una sovrapposizione di più righe «in disperanti tracciati di enigmatici segni» (*QC*, p. 231), presentano sotto il profilo filologico alcune lacune parziali che i curatori in sede di pubblicazione non sono stati in grado di sciogliere e alcune integrazioni congetturali – come riporta Marcovecchio nella *Nota* conclusiva all'opera – filologicamente fondate e volte «a determinare la leggibilità del passo»⁸ (*QC*, p. 232). Sempre nella *Nota* il curatore avverte dell'esistenza di un'appendice dell'opera «di indubbio interesse, ma sostanzialmente allotria alla struttura del libro» (*QC*, p. 231). I termini cronologici entro cui si dipana l'irra scrittura dell'opera a stampa sono dunque collocabili tra il febbraio del 1973 e la fine di maggio dello stesso anno (31.05.73 [*QC*, p. 227]), così come indicato dalle date apposte ai singoli brani del *Quaderno* a partire dal 25 febbraio (*QC*, p. 72). Tuttavia, di recente il critico Donato Sperduto (che cita a sua volta la Galvagno⁹) ha preso visione, oltre che dei numerosi disegni e quadri della cecità, pubblicati poi in un importante volume¹⁰, anche dell'allotria appendice e ha stabilito in un

⁵ Il primo distacco avviene verso la fine del dicembre del 1972, mentre il secondo nell'aprile del 1973.

⁶ «Se vedi scendere nevischio/ lucente, o ombre bianche e nere / e il pensiero del rischio / di non poter più vedere / un mondo pulito, uno sguardo / felice, intatto, neonato / pensa che forse il peccato / non è che un ritorno, un ritardo, / un passato che copre il presente, / dell'ombra opaca del suo niente». C. Levi, *Poesie*, cit., p. 245.

⁷ G. De Donato e S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, cit., p. 325.

⁸ Solo le prime 170 pagine dattiloscritte sono state rilette e parzialmente rivedute dall'autore (*QC*, p. 232).

⁹ R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 60.

¹⁰ Aa. Vv., *Carlo Levi inedito: con 40 disegni della cecità*, a cura di D. Sperduto, Milazzo, Spes 2002.

breve intervento¹¹, richiamato anche dalle pagine culturali del «Corriere della Sera»¹², la sostanziale contiguità tra i fogli manoscritti del periodo del ricovero e quelli successivi, scritti dal primo giugno sino al 22 agosto del 1973. Inoltre, ha evidenziato come i disegni prodotti in clinica costituiscano l'apparato visivo e simbolico dell'opera¹³, così da ritenere necessaria una nuova edizione in cui far dialogare la parte figurativa con quella verbale a cui andrebbe aggiunta l'appendice volutamente espunta dai curatori della prima edizione con il silenzioso assenso di Italo Calvino.

La questione filologica appare, in realtà, più complessa. Benché non sia questa la sede scientifica in cui discutere della legittimità di tale operazione editoriale, giova ricordare che la presenza del lessema «cancelli» e dei suoi derivati nelle poesie e nelle prose successive alle dimissioni dalla clinica (così come sostengono Galvagno e Sperduto) non costituisce prova filologica sicura che attesti l'effettiva volontà autoriale di estendere il primo nucleo pubblicato. Inoltre, l'assenza di un abbozzo del progetto autoriale scoraggia, rispetto alle probabili indicazioni date a Linuccia Saba dallo stesso Levi in vita, la creazione di una edizione che integri l'appendice inserendola ufficialmente nel corpo del testo pubblicato. In via del tutto provvisoria, in attesa di prove filologiche che confermino o smentiscano l'ipotesi critica che con (forse) troppa enfasi Giovanni Russo ha avvallato dalle colonne del «Corriere della Sera», è possibile confrontare i pochi dati a disposizione.

Innanzitutto, il titolo *Quaderno a cancelli*, scelto dallo stesso Levi così come suggerisce una frase contenuta nella *Nota* di Marcovecchio¹⁴, è interpretabile sia in senso letterale che metaforico. Esso richiama la forma di un quaderno, e dunque non un libro ma un diario, una confessione (precisa la Saba nella *Testimonianza* dell'opera), e inoltre la struttura dello strumento utilizzato dall'autore per scrivere e di cui si è avvalso fintanto che non ha recuperato la vista

¹¹ D. Sperduto, *L'Appendice "segreta" di Quaderno a cancelli*, in *Id.*, *Armonie lontane*, cit., pp. 75-82.

¹² G. Russo, Le pagine mancanti del diario di Levi. Un saggio critico rivela che i disegni e certi giudizi furono espunti dall'edizione Einaudi, in «Corriere della Sera», 28 agosto 2013, p. 33.

¹³ D. Sperduto, *L'Appendice "segreta" di Quaderno a cancelli*, in *Id.*, *Armonie lontane*, cit., p. 76.

¹⁴ Scrive Marcovecchio: «Di qui, il titolo dell'opera nel duplice significato (tipico polisensu leviano) letterale e metaforico; probabilmente in sotterraneo richiamo al *Quaderno di prigioniero*, scritto nel 1935 nel carcere romano di Regina Coeli» (*QC*, p. 231).

ed è uscito dalla clinica di San Domenico. A conferma del significato letterale concorre il fatto che il titolo è diretta citazione di una poesia di Scotellaro del 1952 (*Dedica a una bambina*) e del titolo della sezione finale della raccolta di poesie curata dallo stesso Levi, *È fatto giorno* (1954), in cui con «quaderno a cancelli» si intendono i quaderni delle scuole elementari: «cancelli – scrive Sperduto – in prima elementare con barre orizzontali e verticali, da cui, classe dopo classe scomparivano le barre verticali e restavano quelle orizzontali, come binari sempre più stretti, per guidare la scrittura degli alunni»¹⁵). Da qui discende il significato metaforico del titolo. Non solo è un chiaro riferimento al tempo e alla dimensione del ricordo, simboleggiati dal quaderno della scuola, ma anche all'isolamento dettato dalla temporanea cecità e dall'impressione di osservare il mondo, nei momenti di luce concessi da uno speciale occhialino posto sull'occhio, come un prigioniero può guardare la vita attraverso i cancelli di una galera. «Perché – si chiede Levi in un brano datato 13 marzo del 1973 – continuo a scrivere a cancelli fra le sbarre delle finestre della prigione della pagina [...]? È perché queste ore, questi cancelli, corrispondono allo stato reale della visione, ancora così incerta, così piena di un continuo impaccio» (*QC*, p. 107). Come il titolo evoca un'esperienza in sé conclusa, sancita dalla quasi totale guarigione dell'autore nel momento delle dimissioni dalla clinica, anche l'esile struttura dell'azione narrativa (per quanto appaia secondaria alla ampia, onirica e immaginifica trama in cui domina la dimensione del sogno e della memoria) risponde a una logica definita e coerente. Infatti, l'opera, ridotta alla sua struttura minima, può così essere riassunta: ingresso e operazione (primo febbraio 1973) del protagonista in clinica (*QC*, p. 7), dimissioni e ritorno a Villa Strohl-Fern (5 marzo [*QC*, p. 96]), secondo distacco di retina (16 aprile [*QC*, p. 129]) e conseguente operazione (24 aprile [*QC*, p. 133]), definitivo congedo dalla clinica (31 maggio [*QC*, p. 227]). La struttura concorre, dunque, a definire un'esperienza circoscritta nel tempo e riconducibile alla precisa motivazione di una scrittura come riscatto esistenziale nei confronti della malattia, tematica questa che costituisce uno dei nuclei centrali dell'opera, così come conferma la stessa Linuccia Saba nella *Testimonianza* iniziale.

¹⁵ D. Sperduto, *L'Appendice "segreta" di Quaderno a cancelli*, in *Id.*, *Armonie lontane*, cit., p. 78.

Pagina dopo pagina, riga dopo riga, con un fluire continuo di intuizioni, di immagini, di ricordi, di conclusioni e di invenzioni cresce il *Quaderno a cancelli* (quaderno, non libro), e cresce, e continua a crescere finché finisce, ma non perché vi è stata messa la parola fine, e tutto è stato detto, ma perché, tolta la medicazione, il tempo buio scompare e ritornano la luce e la vista. E con la luce e con la vista si dilegua quello stretto rapporto con se stesso quando scriveva ricordando e dipingeva guardando dentro e non fuori di sé. (QC, pp. IX-X)

Pertanto, l'appendice che pur riprende temi scaturiti dalla cecità e ne prosegue alcuni già tracciati prima non può essere di diritto inserita nel *corpus* stabilito da Marcovecchio e Saba. Neppure appare ricevibile la proposta di Sperduto di creare un'edizione integrata dai disegni e dai quadri del periodo sia perché manca una precisa indicazione dell'autore sia perché Levi era solito scegliere un solo dipinto e porlo come copertina dell'opera, proprio come è accaduto per l'edizione in oggetto e per quelle precedenti in cui peraltro saldissimo era il legame tra opera letteraria e pittorica (come nel caso del *Cristo*).

Al di là della questione filologica che resta pertanto insoluta, si intende ora indagare come *Quaderno a cancelli* costituisca una *summa* dell'esperienza artistica di Levi, all'interno della quale, proprio in virtù dello scarto memoriale concesso dalla cecità, egli recuperi i fili (a volte discontinui, altre volte contigui) dei temi avviati, soprattutto, nelle sue tre opere analizzate e li riattualizzi in una dimensione nuova segnata dalla malattia e dall'assenza di quello spirito fondamentalmente ottimista che pervade, nel fondo, le sue opere, anche nei momenti di maggiore contrazione drammatica¹⁶. Un'efficace sintesi dell'opera è offerta dallo stesso Levi in un passo del *Quaderno* in cui enuclea gli elementi essenziali che nel corso di questa trattazione verranno presi in esame:

Incontrate, nelle vicende e sul palcoscenico di questo psicodramma, ogni sorta di figure simboliche e immaginarie, e dei e suore emigranti e ombre, e trovate mani felici, e volontà soccorritrici, e apparizioni reali della Lucania, del passato, delle già fatte esperienze, delle già note

¹⁶ Anche Faleschini Lerner intende così l'opera: «As *Quaderno a cancelli*'s intertexts include virtually all Levi's book, from *Cristo si è fermato a Eboli* to his later travel reportages, so I suggest that the images that appear in his drawings and paintings from the period virtually represent a summa of the most significant symbols explored in the course of his lifelong artistic quest». In G. F. Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics. The Painter as Writer*, cit., p. 126.

strade, delle stelle infantili, della Madre, e, più in là ancora della Madre, del rovescio della sfera, del muro e della siepe e del guerriero, e la polvere senza forma della Futilità, quale filo, quale mano, quale strada nuova e ritrovata porterà alla luce, alla superficie amorosa, alle stelle? (*QC*, p. 121)

4.2 La Futilità: da eroe birmano a feto.

In seguito alla prima operazione alla retina, Levi permane in uno stato di oscurità ambientale¹ volto a salvaguardare l'occhio dalla luce del sole che avrebbe potuto danneggiarlo. Nonostante la scrittura del testo avvenga nel buio della stanza d'ospedale, l'opera è pervasa dalla luce dei sogni e della memoria² (talvolta lo scarto è impercettibile) che filtra radente, nell'ombra grigia della futilità, per tentare di dare sostanza corporea e fisica a una dimensione 'altra' che può essere definita solo *ex contrario*. È una lunga riflessione posta nella prima sezione del libro a definire il confronto tra la grigia oscurità della retina/luna (*QC*, p. 4), sporcata dai detriti dell'uomo che ha varcato le soglie dello spazio, e la forza luminosa e razionale (e apollinea) della divinità febea, che in quanto «sfolgorante e schiacciante apoteosi di sprezzante potenza» (*QC*, p. 36) potrebbe far ritirare la marea nera della futilità, precludendo (seppur solo nell'immaginazione) «all'ancorarsi o formarsi di isole o isolette e canali e correnti che il nero informe ancora cela del tutto né rivela come movimento impercettibile» (*QC*, p. 38). La forza illuministica, illuminante e razionale della divinità, detenendo la «smodatezza [...] degli Dei e dei Re», può inaridire, disseccare e bruciare le cose; tuttavia, non può spiegare e chiarificare con la forza della ragione ciò che non sta nel tempo e nello spazio, al pari del lume dei viandanti notturni che mentre scaccia i lupi e i leoni richiama gli insetti e le mosche:

Al confronto della permanenza, della pura probabilità che sta in tutte le cose e le cose delle cose e i fatti e gli atti e i non fatti e i non atti, trasparente, invisibile, inesistente, senza peso né forma, senza poter escludere peraltro il contrario di tutto questo e di qualunque altra condizione pensabile o non pensabile, il potere cenerificante ardente, distruttore spaventoso o ossigenante

¹ È inutile sottolineare come la situazione occorsa a Levi ricordi l'esperienza del *Notturmo* di d'Annunzio con cui tuttavia l'opera non offre tangibili riscontri se non sul piano prettamente legato alla condizione della scrittura in un momento di cecità. Sull'argomento cfr. comunque D. Sperduto, *La "lontananza di d'Annunzio e Carlo Levi"*, in *Id.*, *Armonie lontane*, cit., pp. 19-34.

² Sull'importanza dei sogni all'interno del *Quaderno* si è a lungo e con profitto espressa la Galvagno che scrive: «i sogni (ma anche, con qualche differenza, i ricordi) figurano e garantiscono, per il Soggetto che si trova catapultato nel mondo della Futilità, cioè del Reale più brutale senza immagine e senza parola, senza vita (non è casuale nel *Quaderno*, il ricorso analogico all'orrore di Auschwitz), i sogni figurano, dicevamo, lo spazio e il tempo della Realtà o della Forma perduta, della Storia, dell'Infanzia, della Pittura, conservando per questa via la loro più fondamentale significazione: l'appagamento di un desiderio indistruttibile». In R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., p. 68.

e salutare degli Dei astrali è un nulla, un meraviglioso battere d'ali di una effimera farfalla. (*QC*, pp. 38-39)

La complessa categoria filosofica della Futilità che fa la sua prima e unica apparizione nell'ultima opera leviana discende, innanzitutto, dalla contingente condizione dell'autore che, a causa del distacco della retina, si sente chiuso in una solida prigione «nella sua apparente irrealtà» (*QC*, p. 9) e osserva dall'occhio malato una imponente varietà di fenomeni visivi che richiamano – in un paesaggio da oltretomba post-moderno – detriti grigi, siepi, liane e boscaglie masticate, sminuzzate e digerite «nello stomaco di qualche essere preistorico o poststorico». Anche il tempo sacro del mito è decaduto: le Gorgoni sono invecchiate e appesantite, le Sirene boccheggiano, le Medee si sono calmate, i Paladini non intraprendono più le Crociate, così come gli Ercoli sono rimasti senza forza fisica. La radicalità del nuovo stato, descritto dall'autore attraverso costanti negazioni, come se stesse adoperando il metodo della *via negationis* proprio della teologia negativa («né solido né colorato né lucente né mobile né mutevole né soffice né caldo né prospettico né penetrabile né acceso né sensibile né e nessuno dei possibili contrari o distinti di queste qualificazioni» [*QC*, p. 10]), suggerisce che Levi si trovi dinnanzi all'«immagine del luogo vero e casuale dove si svolge (o non si svolge) tutto». L'impossibilità di una definizione positiva della nuova condizione esistenziale, che rimanda alla lirica montaliana *Non chiederci la parola*, in cui le anaforiche negazioni precludono la possibilità di una benché minima conoscenza, viene ora rappresentata seguendo l'«aria di vetro» di una altrettanto nota poesia degli *Ossi di seppia*³. Infatti, un viandante, possibilmente lo stesso Levi, mentre attraversa un sobborgo di cui ha dimenticato il nome, si ferma all'improvviso e scopre che «in quel luogo senza faccia, come in tutti quelli di prima o di poi, avvengono cose enormi e indifferenti, spirali di acidi ribonucleici, formazioni di nuove realtà chimiche e vitali, condizioni di vita e respiro o preludio e preparazione di morte» (*QC*, p. 10). A quel viandante si rivela, al pari del miracolo caro a Montale, il «luogo [...] dove le cose senza avvenire avvengono»:

³ E. Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, in *Id., Gli ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori 2003.

«Questa è dunque l'austera assoluta impudica svergognata innocente, nulla facente tutto facente, covante, grigia spiaggia della assoluta Futilità» (*QC*, p. 11).

Il richiamo alla raccolta d'esordio di Montale (pubblicata per la prima volta nel 1925 nell'edizione gobettiana) non è estemporaneo; risponde, infatti, alla precisa volontà dell'autore di far assurgere a simbolo della nuova condizione della futilità l'aridità dell'osso di seppia: («“quel che non siamo” di Montale, vorrebbe forse dire questo? O anche questo? E l'aridità degli ossi di seppia sarebbe forse un simbolo reale della irreale Futilità? È possibile, e lo spererei...») (*QC*, p. 109). È un lapidario commento del critico Gianfranco Contini, risalente al 1975, a mostrare seppur in modo involontario lo stretto legame tra l'opera di Levi e quella di Montale: «Gli *Ossi di seppia* sono il relitto di un'appercezione futile, vana, fallita, di un esame sterile del mondo: dopo averlo contemplato restano soltanto inutili macerie del suo abisso, dell'anima umana»⁴. Il significato che assume l'aridità nell'opera di Levi è espresso da una efficace metafora, secondo la quale arido è quanto perde la propria elasticità, trasformandosi sotto una pressione eccessiva in «polvere, eterna, universale, comune polvere» (*QC*, p. 117).

Nella stessa condizione esistenziale si pone l'animo dell'autore, ora che si concretizza quella prigionia fisica e psicologica che nel corso degli ardui anni Trenta aveva più volte vissuto nel carcere di Regina Coeli, a causa del suo apporto al movimento antifascista di *Giustizia e Libertà*; e che aveva efficacemente superato in virtù di una fiera consapevolezza intellettuale, fondata sulla convinzione della giustizia del proprio desiderio di libertà dalla dittatura fascista. Tuttavia, lontano dall'energia fisica della giovinezza, sprofonda, nella sua ultima opera, in una crisi personale in cui la visionarietà della scrittura è volta all'esorcizzazione di quella che la De Donato ha in modo esatto definito «malattia dell'“assenza”»⁵; dell'assenza cioè del reale, dei rapporti tra l'individuo e le cose che rendono piena di senso l'esistenza. La futilità, dunque, che in senso etimologico indica ciò «che lascia scorrere», è il luogo per antonomasia dell'assenza, è il negativo del reale in cui si esprime la pura possibilità

⁴ G. Contini, *La personalità e l'arte di Montale (1975)*, in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi 1998, p. 135. Sugli *Ossi di seppia* cfr. il recente studio A. Bertoni, *Montale, in conclusione. Insegnare un modello di poesia*, Ro Ferrarese, Book Editore 2014.

⁵ G. De Donato, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, cit., p. 204.

dell'esistere, come dei «batteri aderenti al muro [...], così pazienti da poter aspettare immobili miliardi di miliardi di millenni perché in un certo istante necessario soltanto come probabilità, e perciò neppure necessario, si svolga un evento che è indifferente si svolga o non si svolga» (QC, p. 13).

Per spiegare la natura della futilità, Levi introduce, preceduto da un a capo, un breve titolo in corsivo: «Discesa alle Madri» (QC, p. 15), che rievoca l'atto primo della seconda sezione del *Faust* di Goethe, riedito per gli Oscar Mondadori nel 1970 in un'impeccabile traduzione di Franco Fortini. Su richiesta dell'imperatore, Faust è costretto a evocare dal regno dei morti la coppia di Elena e Paride, la cui apparizione può avvenire – spiega Mefistofele – solo per mezzo di un infuocato tripode collocato nel mondo delle Madri. I versi che svelano «mistero così alto» (v. 6212)⁶ sono capitali nella comprensione della lettura che Levi dà della Lucania, come assoluta alterità rispetto alla civiltà a lui contemporanea. La definizione di «luogo non luogo/ tempo non tempo»⁷, frutto delle letture giovanili dell'opera di Goethe⁸, viene poi utilizzata dall'autore per indicare tutti quei luoghi protetti dal mondo occidentale in cui sopravvive un elemento di sorgiva e arcaica sacralità e in cui la normale dimensione spazio-temporale sembra essersi annullata a favore di una rigenerante energia cosmica. «Dèe – scrive Goethe – dominano altere in solitudine. / Non luogo intorno ad esse e meno ancora tempo. / Parlarne è arduo. / Sono le Madri»⁹. Il regno delle madri è un'invenzione di Goethe, anche se l'ispirazione – come confessa lui stesso in un colloquio con Eckermann – proviene dalla *Vita di Marcello* di Plutarco in cui si narra di un tempio cretese all'interno del quale apparivano antiche divinità, le Madri appunto, depositarie

⁶ J. W. Goethe, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori 2012, p. 549.

⁷ Oltre a comparire in una nota poesia, la definizione ritorna anche nel *Quaderno a cancelli* e indica la possibilità di scoprire al di là della futilità un luogo vero in cui non domina solamente il buio della notte: «Quel nulla che hai creduto scoprire / dietro quel muro grigio e quella siepe / informe, e che non è nulle, né qualcosa / che abbia forma o sostanza o nome o luogo / come cercarlo se nera è la notte? / E pur soltanto nella buia notte / di là del muro, di là della siepe / saltando e non vedendo se qualcosa / vi si celi che tu possa scoprire / potrai trovarti in un luogo – non luogo / e scoprire qualcosa nel non luogo / e la non siepe che non sia la notte» (QC, p. 97).

⁸ In due lettere scritte dal carcere alla sorella Luisa e alla madre, Levi esprime la propria passione e il proprio fervore verso le opere di Goethe: «Ho comprato *Il Guglielmo Meister di Goethe*, che è veramente bellissimo se anche non abbia la perfezione assoluta delle *Affinità Elettive*» (4 maggio 1934); «Ecco, qui il Faust, nella vecchia traduzione di Giovita Scalvini (che deve, se non erro, essere stata scritta nelle prigioni di Milano nel 1821), e che è pur sempre migliore di altre più recenti, come quella del Manacorda» (18 maggio 1935). C. Levi, *È questo il "carcer tetro"?* *Lettere dal carcere 1934-1935*, cit., pp. 76 e 83.

⁹ J. W. Goethe, *Faust*, cit., p. 549.

delle forme originarie di quanto è esistito ed esisterà. In altre parole, scrive sempre Fortini: Goethe «vede nelle Madri le custodi delle essenze immutabili ed eterne da cui traggono origine le esistenze particolari»¹⁰. Mentre le Madri goethiane generatrici delle cose sensibili del mondo possiedono una profonda consonanza con l'idea leviana della Lucania, come madre terra generatrice di infiniti rapporti possibili, meno si attagliano al concetto della futilità. Infatti, l'intertestualità del passo viene costruita in modo contrastivo, attraverso lo scomponimento dei singoli lessemi della «Discesa alle Madri», al fine di sottolineare l'opposizione tra Lucania/Regno delle madri e la futilità. «Perché, anzitutto, discesa? – ribatte Levi – Che terreno è quello oscuro che scende? Perché scende? Quale è il basso e quale l'alto? Quale abisso sta sotto? Quale cultura o luce o storia o volontà o passione sta sopra? E di dove parte il movimento di discesa? Le polveri della Futilità non stanno in nessun luogo. Né sopra né sotto né prima né dopo, né fuori né dentro, né vi si può salire né vi si può scendere» (*QC*, pp. 15-16). Lo stesso vale per il moto a luogo indicato dalla preposizione complessa «alle»: «nessun avverbio di moto, di direzione, di tendenza o neppure, se fosse possibile, di simpatia, di essere nello stesso fluire».

La futilità è, pertanto, la negazione di qualsiasi elemento femminile, materno e vitale, della capacità «prensiva», «comprensiva» ed «erotica»: «non fonti oscure di vita o di natura o di coscienza, o generatrici di categorie, derubanti futuro drammaticamente nascondendolo nel grembo». Essa ricorda, invece, più da vicino l'atto sterile e onanistico di Faust nel momento in cui serra nel pugno della mano la chiave/pene con cui dovrà toccare il tripode delle madri¹¹. Infatti, la futilità è piuttosto «copulativa ma fra elementi identici e indifferenti, disposti a attendere la propria trasformazione da uno stimolo indifferente, a cui sarà risposto, qualunque esso sia, nello stesso modo, che è piuttosto l'improvviso voltarsi e subito formarsi

¹⁰ Ivi, p. 1088.

¹¹ È idea del critico Harold Bloom che nell'opera *Il canone occidentale* così analizza la scena in oggetto (vv. 6260 ss.): «Evidentemente questa discesa implica un incontro quasi incestuoso, nebuloso, molteplice con le proprie antenate. [...] La "grande impresa" della discesa mitica è chiaramente una masturbazione, eroica nella sua durata e altamente poetica in termini di risultati, la visione dello stupro iniziale di Elena da parte di Paride. Il geloso Faust, a sua volta pazzo di desiderio per l'incantatrice classica, grida che la sua mano stringe ancora la chiave, punta quest'ultima verso Paride fino a toccare l'apparizione e si impadronisce di Elena. Ha luogo un'esplosione orgasmica, Faust sviene e i fantasmi si dissolvono come vampiri». In H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, intr. di A. Cortellessa, Milano, BUR 2008, p. 15.

di un elemento piatto e grigio, in un punto qualunque tra i miliardi del muro fronzuto». Nella futilità (luogo contrario e opposto alla fecondità della Lucania [QC, p. 82]) la bipolarità sessuale non è data e non è neppure pensabile. Le Madri difatti sono forme «prive di ogni specificazione sessuale» e non possiedono alcun elemento che sia riconducibile al rapporto di identità e separazione su cui si fonda per Levi il principio dell'amore (QC, p. 17).

Così come la futilità non è materna, essa non presenta elementi paterni sebbene la sua indescrivibilità ricordi il «*silence eternel*» di Dio. Tuttavia, Dio «per quanto privo di attributi sensibili» è contraddistinto dalla caratteristica di aver generato, all'inizio dei tempi, le cose e di esserne dunque diventato il Padre/possessore, così come indicato dal nome della divinità medio-orientale, Baal. I suoi derivati, baalizzare e baalizzazione, tornano più volte nell'opera, per indicare, sulla scia di quanto anche proposto in *Paura della libertà*, i pericoli della proprietà e del possesso, come strumenti di dominio e schiavitù. Infatti, recuperando il meccanismo di formazione degli idoli religiosi nell'uomo, nel quale l'incommensurabilità della divinità (vorace di «universalità e di proprietà invisibile e simbolica, come il danaro ipotetico delle Banche» [QC, p. 18]) sprigiona un senso di impotenza e di assoluta sottomissione ai riti e alle formule che hanno la funzione apotropaica di mantenere favorevole il corso del destino, Levi nega l'essenza maschile della futilità che non conosce storia, possesso, dio, distinzione, appropriazione: «sta come una grigia spiaggia dove nessun piede si è posato né si poserà mai, e nessun vento soffia a muovere la sabbia, né alcuna onda a inumidirla, asciutta, arida, intatta» (QC, pp. 18-19). La futilità, immune dalle rappresentazioni mondane dietro cui si cerca di nasconderla, tuttavia esiste e si configura come irrimediabilmente altra rispetto alla Storia, che è sempre «Storia di proprietà, di appropriamenti, di appropriazioni» (QC, 21), e rispetto alla cultura, strumento di baalizzazione delle idee con il fine di imporle «agli altri come le sole cose vere». Solo la lingua Ronga dell'Africa meridionale, priva dei pronomi e degli aggettivi possessivi, che sono responsabili della distruzione della futilità delle cose (in quanto le renderebbero utili e quindi strumenti di potere), possiede in sé un elemento futile: «Mia madre, mio figlio, il mio occhio o naso o bocca o lingua non esistono, o non possono, come idee, essere espresse: che si

cadrebbe subito nell'altro mondo dei dominatori portoghesi, che sono fuori della realtà, semplici poteri negativi di insensata violenza». Infatti, il vero reale (si intenda l'aggettivo nel senso espresso da Vico) si fonda sui rapporti tra le cose che non sono «di possesso, di appartenenza, di influsso e di potere magico», bensì «di luogo, di somiglianza, di colore, di forma» (*QC*, p. 22).

Nel *Quaderno di prigionia*¹², scritto nel carcere di Regina Coeli nel 1935, cui il titolo di quest'opera si richiama neanche troppo indirettamente, il giovane Levi identifica nei primi contatti del bambino con la madre la scoperta di un'immagine, definita la «forma delle forme», che è la condizione determinante per lo sviluppo futuro dei rapporti del bambino con il reale e per la formazione del se stesso in rapporto all'alterità. Anche di questo bagliore primordiale, che Levi riconduce nel 1968 a tutta la sua produzione pittorica, viene negata la comparabilità con la categoria della futilità: questa «deve essere (pare) – confessa Levi – più remota insieme e forse più vicina di ogni altra cosa, che non è la prima forma delle forme, quella che dà alla persona il suo ritmo e la sua condizione di realtà; 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, perché non è privazione di nulla che sia stato prima né come realtà né come esperienza e neppure come immaginazione o intuizione» (*QC*, p. 25).

Nonostante l'impossibilità di una definizione della Futilità, Levi ricorre alla descrizione di due immagini di derivazione letteraria che attraversano la prima parte dell'opera come paradigmi dell'esperienza della cecità. La prima di queste immagini identifica la futilità con un grigio e impenetrabile muro che non concede all'osservatore di vedere altro se non se stesso. Mentre la seconda corrisponde a una grigia siepe che, al pari della prima, ha la funzione di impedire al reale di essere scorto. Pur discendendo dallo stato di malattia dell'autore, le due immagini vengono attinte dal repertorio classico di Montale e Leopardi. Se nella lirica degli *Ossi di seppia*, *Meriggiare pallido e assorto*, il poeta, durante la canicola meridiana, avvertendo il peso e il travaglio della vita, segnati dal «seguire una

¹² In particolare, si richiama qui il testo *I ritratti* contenuto nel volume C. Levi, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, cit., pp. 9-21.

muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia»¹³, introduce il tema del muro come dimensione metafisica dell'impossibilità della conoscenza da parte dell'uomo, ne *L'infinito* di Leopardi la funzione della siepe si declina, seguendo le indicazioni contenute nello *Zibaldone* e inerenti alla poetica dell'indefinito, in modo opposto. Infatti, la siepe impedendo la vista favorisce con l'ausilio dell'immaginazione il disvelamento dell'infinito. Per Levi, tuttavia, entrambe le immagini sono funzionali alla rappresentazione di un impedimento fisico che diviene (per lui così innamorato della luce del reale e della sua funzione gnoseologica) limite psicologico e intellettuale. È lo stesso autore a chiarire la distanza che intercorre, pur nella similitudine, tra la verde siepe di Leopardi e quella grigia della futilità. «Questa non è la verde siepe, ma la grigia siepe: e la verde la sospiri, la desideri, la sogni, nella prigione, nella abolizione del tempo e dello spazio, nella loro violenta chiusura: la grigia non la sospiri; c'è, e non la cerchi, né puoi evitarla, nasconderla o nascondertene» (*QC*, p. 45). Al contrario della siepe grigia, la verde cela un «infinito del sentimento» (*QC*, p. 46) che diviene vero solo per l'esistenza stessa della siepe, così come è accaduto quando Levi anelava alla libertà durante l'esperienza della prigionia: «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». La siepe grigia, invece, cela un «infinito probabile che non si lega al sentimento ma alla inalienabile, intoccabile [...] Futilità», che è un infinito impensabile, costituito da «tutti gli im-in, tutti i sì di tutte le doppie negazioni pensabili e impensabili e inimpensabili. Nulla può essere più Reale di questo Irreale inirreale».

Il legame che intercorre tra la futilità e la probabilità è la chiave di accesso per comprendere il significato filosofico della categoria introdotta nell'opera. In uno dei brani di maggiore chiarezza teorica, l'autore distingue tra una probabilità spuria (ciò che, come «sua componente dialettica» [*QC*, p. 110], può manifestarsi nel reale) e una Probabilità pura che «non postula la Realtà come suo contrario». Mentre la prima sottolinea che qualcosa può o non può accadere nel reale, la seconda «non-è» e, insieme, «non-non è»: «essa si esaurisce e scompare nella

¹³ E. Montale, *Gli ossi di seppia*, cit., p. 54.

realtà, in quella parte di realtà che si realizza, e che perciò esce dalla Probabilità, e tuttavia immediatamente vi rientra, rinascondendosi per un tempo non determinabile». Differenziando il presente (il luogo reale in cui la probabilità esce da se stessa per concretizzarsi) dalla pura forma della probabilità (che «non-non è»), Levi recupera una lunga filiera filosofica di non agevole comprensione, complicata dall'assenza di una sistematica teorizzazione all'interno dell'opera. Sotto il profilo strettamente filosofico, la dicotomia tra la Futilità e il Reale (in cui la prima si inverte) evoca e chiama in causa tutta la tradizione della teologia negativa¹⁴ e del neoplatonismo¹⁵, si riconduce, poi, ad autori moderni (si pensi all'infinito schellinghiano¹⁶, la cui esistenza è negazione della sua essenza) e si connette infine ai contemporanei Martin Heidegger¹⁷ e Giovanni Gentile¹⁸ (per il primo la differenza ontologica tra il *Sein*, l'Essere, e il *Seiendes*, l'Ente; per il secondo la differenza tra pensare e pensato). Nell'impossibilità di identificare con certezza un'unica fonte filosofica da cui Levi attinge (prevale infatti, come in tutti i suoi saggi, l'aspetto asistemico e deduttivo per suggestione più che per studio pedissequo delle fonti), giova riferirsi a un ulteriore brano leviano, in cui la Futilità viene associata, in continuità con il passo proposto sopra, con il non differenziato.

In contrapposizione alla notte della divinità apollinea, che al pari di una «luciolina gigante»¹⁹ (*QC*, p. 40) è partecipe dell'«alternarsi dei cuori e dei mattini» e può accendersi nel buio del proprio splendore, la notte della Futilità, le cui previsioni ricordano le voci, «non credute, e non credibili» dei Profeti nel

¹⁴ Cfr. sull'argomento G. Zuanazzi, *Pensare l'assente: alle origini della teologia negativa*, Roma, Città Nuova 2005.

¹⁵ Cfr. G. Reale, Plotino e il neoplatonismo pagano, in Id., *Storia della filosofia greca e romana*, vol. 8, Milano, Bompiani 2004.

¹⁶ Cfr. S. Zizek, *Il resto indivisibile. Su Schelling e questioni correlate*, a cura di D. Giordano, Napoli, Orthotes 2012.

¹⁷ Cfr. M. Heidegger, *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi 2002.

¹⁸ Cfr. G. Gentile, *Attualismo*, intr. di E. Severino, Milano, Bompiani 2014.

¹⁹ Il tema della luciolina come portatrice della luce nel grigio buio della futilità è ricorrente all'interno dell'opera e presenta una particolare sintonia con quanto Pier Paolo Pasolini scriverà dalle colonne del «Corriere della Sera», il primo di febbraio del 1975, sulla scomparsa delle lucciole in relazione alla società neocapitalistica. La vicinanza è data, in particolare, dal fatto che la futilità viene spesso accostata in *Quaderno a cancelli* alle macerie della società post-moderna (presenze fisiche nell'occhio del malato e metaforiche nella descrizione della nuova società dei consumi). Cfr. P. P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 2015, pp. 128-134. Sul tema vd. M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori 1998, pp. 175 e sgg.

deserto, è «eterna chiusura», «senza limiti né pause senza differenze con il giorno», «notte senza interruzione», «notte, il cui orrore è il non differenziato, come in un paese equatoriale senza stagioni, immerso eternamente nel suo calore luminoso senza soste, e che riprende intera dopo il subitaneo rapido abbagliamento della sprezzante solarità» (*QC*, pp. 40-41). Risulta dunque chiaro da quest'ultimo passaggio come l'idea della Futilità nasca non solo dal senso incipiente di morte che pervade l'opera, ma anche dalla contrapposizione tra la possibilità di vedere e la cecità forzata, che diviene così categoria ontologica che accomuna gli uomini dinnanzi al senso della vita e del reale. La perdita parziale della vista implica, sul piano fenomenologico, la continua deformazione dell'immagine che, tremolando, costringe il soggetto a dubitare del rapporto diretto tra l'occhio e la cosa osservata. «Eppure anche quella fibrillazione, anche quelle deformazioni sono realtà, allo stesso titolo dell'altra: realtà come rapporto dell'io e dell'altro. Ora questo rapporto si suppone (chissà perché) ripetibile all'infinito, riproducibile identicamente. L'immagine deformata mostra la sua deperibilità, il suo non essere né esclusivo né unico né ripetibile né riproducibile» (*QC*, p. 122). Chi, dunque, trasgredisce la convenzione «arcaica e remota» di una data realtà è un malato (in quanto a-normale), ha commesso un «peccato cosmico» (*QC*, p. 123) ed è destinato alla solitudine: «Ma se sguardo hai torbo e misto / di tremori e metamorfosi / l'incertezza del reale / ti costringe a essere solo». E infatti il protagonista costella l'opera di un suo solitario alter-ego che assurge al simbolo della sconfitta dell'uomo dinnanzi alla futilità.

Giova dunque seguire i modi in cui il soggetto esperiente via via si rappresenta all'interno dell'opera. Sin dalla prima sezione, il protagonista assume le vesti di un guerriero birmano, che ricorda la dura lotta e opposizione armata dei membri del Partito Comunista Birmano contro la dittatura militare di Ne Win. Il guerriero, ferito come lo stesso autore, è sdraiato e immobilizzato sulla contro-scarpa di un fossato dinnanzi a un castello di cui non ricorda se dovesse essere conquistato o difeso. Pur dotato di una incredibile forza, ora percepisce solo il letto d'erba su cui è disteso e sopra il quale il suo enorme avvoltoio, «più grande di una pecora» (*QC*, p. 26), disegna grandi volute senza accennare però, per una forma di gentilezza, a scendere, poiché attende (prima di cibarsi del padrone) la sua morte.

Il guerriero birmano sarebbe anche potuto essere felice, se avesse avuto la possibilità di confessare a uno straniero, che lo avrebbe capito realmente per l'attenzione che avrebbe riposto alle sue parole, «il grande segreto negativo che gli stava nel cuore» (*QC*, p. 27). Il segreto viene espresso da due brevi poesie poste all'interno di una sequenza di interrogative retoriche positive, tipiche della prosa leviana. La prima citazione proviene dalla lirica *Il borgo* (1951) dell'amico Umberto Saba (ed esprime la volontà di «vivere la vita / di tutti / gli uomini di tutti / i giorni») ²⁰, mentre la seconda è di pugno dello stesso autore e introduce nella trama del libro un elemento che attraversa l'interezza della sua produzione artistica: la madre. «Mia Madre è morta / mia Madre è morta / più non importa / essere immortale / essere immortale, essere intatto essere invulnerabile e invulnerato, senza né una macchia, né una paura». Come ricorda Linuccia Saba nella *Testimonianza* dell'opera, Levi sperimenta già nel 1952 con la morte della madre, pur salvandosi per amore, la perdita dell'immortalità (cioè «quel vivere di Carlo così naturale dentro il cerchio fermo della sua totale armonia con il mondo» [*QC*, p. IX]), mentre «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». La corazza dell'eroe viene trapassata da una freccia perché egli ha perduto la «sfera simbiotica con la madre», è venuta cioè meno «quella unità senza macchia né fessura, quel due in uno, quell'altro non mai altro» (*QC*, p. 27). La sfericità che racchiude il due (la madre e il figlio) in uno e che ricorda la perfezione degli androgeni del mito platonico è assoluta in quanto unione e conciliazione degli opposti. In essa convivono «concavo e convesso, generante e generato, amante e amato». Tuttavia, esiste una forza (qui identificata con il principio di morte) che spinge l'uomo a rompere la perfezione dell'uovo, simbolo della vita, e conseguentemente a differenziarsi verso il polo dell'«azione», cioè della ragione astratta, che in *Paura della libertà* è identificata come la morte vera.

La figura dell'eroe birmano, che ha perduto la propria unicità con la sfera embrionale e protettiva della madre, si ricollega innanzitutto alla goethiana «Discesa alle madri» e ad alcuni aspetti, molto rilevanti, della psicanalisi junghiana, che più volte è stata scorta nelle opere di Levi. Nel testo elaborato

²⁰ Di Saba, Levi ammira in particolare la capacità di trasformare in poesia leggera e aerea la sua profonda inquietudine esistenziale, dettata da una nevrosi di lunga data.

definitivamente nel 1950, *Simboli della trasformazione* (1911/1912), Jung sostiene che la componente onirica, a dispetto del pensare orientato all'adattamento, costituisce una forma di regressione all'infanzia, o per lo meno a quei meccanismi primitivi di cui essa ancora serba traccia²¹. A partire, dunque, dalla stessa struttura di *Quaderno a cancelli*, in cui la componente onirica predomina sul pensiero progressivo, è chiaro come Levi intrecci una tendenza razionale, quasi filosofico/teorica, a una irrazionale, che chiama in causa alcuni archetipi identificati da Jung, proprio nell'opera in cui si discosta dal pensiero del maestro.

Nel guerriero birmano si cela, infatti, l'archetipo dell'eroe, che, «per dirla con Jung, è il più nobile di tutti i simboli della libido – scrive Silvia Montefoschi –, in quanto, come equivalente simbolico dell'Io in trasformazione, permette all'uomo il pericoloso dialogo tra la Coscienza e l'Inconscio»²². L'eroe è dunque colui che per rinascere scende nel regno delle madri, attraversa l'inconscio di cui esse sono il simbolo e torna in una nuova forma in cui coscienza e inconscio convivono. La ferita al petto del guerriero birmano del *Quaderno a cancelli* è la trasposizione mascherata dell'accecamento di Edipo che, dopo aver vinto la Sfinge, si unisce carnalmente alla madre. Rispetto all'eroe tragico, soffocato dalla forza terrificante e incestuosa della madre/inconscio, egli, dopo aver preso atto della distruzione dell'unità con il corpo della madre, intraprende un cammino di rigenerazione proprio a partire dall'incontro con la Sfinge, «personificazione esteriore della Madre “terrificante” o “divoratrice”»²³. La Sfinge, infatti, secondo Jung, non può essere vinta solo grazie alla risoluzione di un enigma, perché proprio l'enigma è il trabocchetto con cui la Sfinge conduce l'uomo all'incesto. «Edipo – scrive Jung – era in verità ben lontano dal provare lo stupore filosofico di Faust: “Le Madri! Madri! Che strano suono!”. Ignorava che l'intelligenza dell'uomo non è mai all'altezza dell'enigma della sfinge. [...] L'enigma della sfinge era la sfinge stessa, cioè l'immagine terribile della madre di cui Edipo non intese

²¹ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, vol. 5, Torino, Boringhieri 1980, p. 42.

²² S. Montefoschi, *Il senso della psicanalisi: da Jung a Freud e oltre*, in *Ead., Opere*, a cura di B. Lami, vol. 1, Treviglio, Zephyro Edizioni 2004, p. 71.

²³ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, cit., pp. 183.

l'avvertimento»²⁴. Dopo aver descritto la difficoltà con cui la luce penetra all'interno del buio corridoio dell'occhialino, Levi descrive come l'arrivo della divinità della luce, chiamata Astrifiammante, apra le porte dell'abisso a tal punto da far sospettare l'arrivo di una Sfinge celata nell'ombra. «Oh, non saranno certo le domande elementari, i quiz semplici della mitologia, l'uomo, le 4, le 3, le 2 gambe, né dei loro equivalenti, il monocolo Ciclope, i 2 occhi, ridotti a uno, e gli altri occhi possibili, e i ciechi infiniti occhi della Futilità» (*QC*, p. 53). Le domande della Sfinge non sono, dunque, quelle tradizionali di cui narra il mito, bensì la Sfinge interroga, «con lingua sacra o misteriosa o puramente fisica, il nostro corpo». E questo le risponde non eludendone la presenza, ma scendendo in quegli abissi materni agognati a causa della perdita della vista del reale. «Forse abbiamo così risposto nella lingua che sapevamo senza saperla: sonno e risvegli improvvisi, in laghi e lagune, e lacune e pozzanghere e vuoti di attenzione, e assenze, opacità, stato autonomo, tornare a riprendere quella vista nuova (quella più antica e barbarica)» (*QC*, p. 54). Non a caso, superata la prova della Sfinge Levi intravede, grazie all'occhialino, una forma fugace e bellissima che è incarnata dalla «monaca della medicazione», suor Fabrizia, qui simbolo della seppur parziale (e provvisoria) riacquisizione della vista. «Tornano immagini credibili, sempre più credibili, rubate al buio, e, circondate dal buio, simili a quadri isolati da cornici di un oro così antico da diventare una essenza di antichità, un fondo di infinità».

In altre parole, Levi perde la propria immortalità, caratteristica tipica dell'eroe, a causa dell'accecaimento, e di conseguenza subisce l'estromissione dal dominio della madre venendo rigettato sulle spiagge della Futilità la cui maternità è negata dal confronto, in negativo, con la discesa alle madri di Faust. L'estromissione, al contempo, ingenera nell'eroe il bisogno di ricreare quell'unità perduta che passa, sempre sulla scia delle orme di Faust, attraverso il recupero del tripode nel mondo inconscio delle madri. Lo stesso Jung, nel capitolo *Le origini dell'eroe*, richiama la nota scena goethiana per affermare la necessaria *nekuia* dell'eroe nel regno oltremondano, da cui si originano le forme dell'esistenza²⁵: «Gli eroi sono sovente

²⁴ Ivi, pp. 183-184.

²⁵ Scrive, a questo proposito, lo studioso e storico delle religioni Joseph Campbell: «L'avventura dell'Eroe, sia essa descritta con le ampie, quasi oceaniche immagini orientali, o nelle vigorose

viandanti (Gilgamesh, Dioniso, Eracle, Mithre ecc.): l'andare errando è immagine incoercibile (cfr. Graf), del desiderio senza sosta che mai trova il suo oggetto, della ricerca della madre perduta. [...] Lasciamo parlare il maestro che ha presentito dove affondassero le radici dell'anelito faustiano (Faust, pt. 2)»²⁶.

Al contrario del primo poema filosofico, Levi qui legge la questione anche in termini strettamente economico-politici. Infatti, scrive: «Così, per questa oscura volontà di crescere rompendo, [...] di trivellare il suolo per estrarne i gas, i metalli, i “tesori” nascosti, di uccidere le persone per trasformarle in tesori da nascondere, di individuarsi valutandosi con la misura divina dei tesori, di credere alla circolarità mistificatoria delle monete d'oro, che mascherano il cerchio vitale, e lo simulano con la figura di una qualche dea pseudomaterna, e di farle girare come segni infallibili e esaurienti di quella perfezione?» (*QC*, p. 28). A causa dell'individuazione astratta, l'eroe giace sotto lo sguardo dell'avvoltoio, ora «Avvoltoio della Storia», che attende paziente il lento morire dell'eroe divenuto mortale e quindi vittima di quella malattia che nasce con lo schiudersi dell'uovo materno-filiale: «il tempo, l'individuo, la paura, la storia, gli avvenimenti, il terrore del buio, l'insonnia, la malattia, cioè la civiltà e la cultura» (*QC*, p. 29). La nuova storia si iscrive sulle piaghe e le ferite del corpo perché la storia del mondo non si impara tanto con lo studio della storia delle idee e delle istituzioni, ma quanto della storia «dei tessuti, della carne e del sangue, e del cuore e del respiro» (*QC*, 30). A differenza di *Paura della libertà*, Levi si concentra ora sulla dimensione fisica della malattia e del corpo, come mappa geografica su cui è tracciata la storia dell'individuo e pertanto del mondo. Difatti, la ferita causata dalla freccia nel petto del birmano, finemente rappresentata, assume a dimensione metafisica per la comprensione del mondo. Il piccolo «solco rosso e pieno di sangue nerastro raggrumato in blocchi masse, che la [la ferita] riempiono e la rendono impervia come lava appena raffreddata grigiastra violetta nera» (*QC*, p. 32) si trasforma nello spioncino da cui si potrebbe osservare la spaccatura del mondo. I suoi tenui bordi, ora divenuti «altissime ripidi pendici dell'interno di un

narrazioni greche o nelle solenni leggende bibliche, segue sempre la traccia dell'unità nucleare [...] separazione dal mondo, penetrazione sino a qualche fonte di potere e ritorno apportatore di vita». In J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Parma, Guanda 2000, p. 38.

²⁶ C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, cit., p. 206.

cratere di vulcano» (QC, p. 33), sono il segno della divisione e della frattura dell'esistenza, di cui contano non tanto le parti, ma la rottura stessa dell'unità. «Questo spacco rovinoso va fino ai confini del mondo, copre di macerie ogni cosa, è la sola realtà. Dove erano campi e prati verdi, ora c'è un abisso nero, dove erano muri, e finestre e balconi, calcinacci informi, macerie orrende di polvere. [...] Dentro quel lago nero, dentro quell'inchiostro di un calamaio eichmannuitzpotliniano, che cosa avvenga o non avvenga non è dato sapere. Là agisce, ma non come forza agente, ma come registrazione del probabile, la Futilità» (QC, pp. 33-34).

Dopo un lento recupero della capacità visiva, grazie anche all'ausilio dell'occhialino, sulla cui funzione si tornerà a breve, Levi viene dimesso dalla clinica. Il diario, pertanto, sensibilissimo termometro della situazione psichica del suo autore, registra una progressiva ripresa delle forze, che tuttavia non smorza del tutto il tono drammatico dell'opera. Infatti, in un brano datato dieci marzo, Levi ritorna su un tema già tracciato ne *L'Orologio* riguardante Auschwitz e i campi di concentramento. Decaduto il mondo tradizionale, i cui valori non sono più ritenuti validi dopo lo sterminio degli ebrei, sopravvive la «sporca polvere» e persino i concetti di umanesimo e di realtà ingenerano nel soggetto un senso di «nausea fisica» (QC, 103) che richiama in causa l'inautenticità del mondo e dell'impossibilità di un contatto reale con esso, così come era già stato postulato nelle opere dell'amico scrittore Jean Paul Sartre, *La nausea* (1938), e di Alberto Moravia, *La noia* (1960). Tuttavia, e qui Levi assume una dura posizione nei confronti dell'imperialismo americano che all'epoca combatteva la guerra in Viet Nam, vi è chi usa quei valori, ormai svuotati di senso, per imporre la propria visione padronale. «Lo stesso avviene per fatti che ripetono e peggiorano, per maggiore falsità e ipocrisia, i Lager di sterminio. Così i B. 52 americani nel Viet Nam possono dare di per sé alle stesse parole *Freedom* e *Democracy* gli irresistibili effetti emetici di un veleno, e scatenano la stessa allergia di una qualunque polvere alla quale si sia sensibilizzati». La visione limitata del protagonista a causa dell'occhialino che proietta sul reale un cono di luce delimitato si trasforma nella visione parziale che gli uomini possiedono del mondo. I più, legati a «limitate speranze di eterni futuri Paradisi» (QC, p. 104), si

appellano a ferrei settarismi pur di trovare la strada che conduca all'esterno del labirinto dell'incertezza della vita, di cui è vittima nauseata lo stesso Levi al quale «il ricordo dell'ombra apparsa forse per un attimo dell'Himalaya della Futilità sembra più concreto, obiettivo e credibile». Punto fermo di questa costante situazione esistenziale, il guerriero/eroe birmano, di cui il protagonista ha perduto le tracce dopo la remissione dei sintomi, ritorna nella poesia successiva al passo analizzato. Infatti, l'eroe, «forse morto / e putrefatto», potrebbe essere stato mangiato dall'avvoltoio oppure potrebbe essere stato catturato «da neri nomadi» che per una qualche forma di ospitalità o per un sacrificio umano «ai loro oscuri dei» lo avrebbero prima guarito. Oppure l'eroe potrebbe essersi ripreso ed essersi nascosto nei «labirinti della Futilità» (*QC*, p. 105); tuttavia, egli permane un punto di riferimento per il protagonista che confessa: «se tu, anche senza guardarmi, d'un tratto / mi vedessi, qui a casa, a Roma / di lontano, sapresti che se non muoio / (né mi annoio) è solo perché mi somigli / e so che tu sei tu, e che tu ci sei».

L'identificazione del protagonista con l'eroe birmano, che ha perduto la propria unità con la sfera simbiotica della madre, non tarda a modificarsi nel momento in cui Levi subisce un secondo distacco di retina che produce, sul piano narrativo, una frattura rispetto ai temi della prima parte del libro. Nella prima poesia della seconda sezione, Levi vive lo scacco di un ennesimo distacco di retina come la perdita definitiva della possibilità di un vero contatto con il reale («Dicevo: una piega / mi nega / le cose. / Una plica / mi intrica / le forme / una minima ruga / mette in fuga / la vita» (*QC*, p. 129). La vita è messa in fuga da una minore capacità del soggetto di rispondere emotivamente agli eventi. Il muro e la siepe non compaiono più se non come visioni parziali che lasciano poi lo spazio a una alterità di diversa natura. Alle spiagge della Futilità, rappresentate come «quasi un Eldorado alle cui soglie erano caduti, ed erano stati folgorati di conoscenza i guerrieri birmani» (*QC*, p. 154), succedono gli «stretti dove le batterie dei romani e le frecce curariche o melediniche, le catene e barriere allergiche dei compradores si mescolano alle astuzie e alla pigrizia dei filtradores, in una confusione insieme esaltante e deprimente da porto levantino, da cui mi pare di non poter uscire che addormentato, in una cassa». I nuovi limiti della visione sono, ora, determinati da un «piccolo lago di mercurio» («Una luna lago

stagno palude pozza, / pozzanghera, buco, ombra, narice / buco bocca, solfatarà» [QC, pp. 157-158]) e da una falce messoria appartenuta a qualche contadino. Da una dimensione vitale dominata dall'aridità si passa, in questa seconda sezione, a un percorso liquido determinato dall'elemento dell'acqua come nuova condizione del malato. L'eroe birmano, infatti, non è più adagiato sulla contro-scarpa di un fossato, ma è sommerso sott'acqua come un «pesce» ed è consapevole che «non si tratta di una ripetizione (che potrebbe essere infinita come negli incubi) ma di un'altra e diversa serie di prove» (QC, p. 160); prove, infatti, che non lo vedono più ardito come un eroe o un principe delle favole, ma come un soldato vietcong²⁷ costretto nelle paludi in attesa del nemico. L'acqua in cui è immerso come un feto o un pesce non è propriamente dell'acqua, ma «un liquido coloso, viscido, tiepido, veramente composto, e tuttavia non nuovo con il quale, chissà quando, si aveva avuto qualcosa in comune» (QC, p. 160). Seppur parzialmente velato, torna il tema della madre. L'acqua in cui è immerso il soldato è, quindi, il liquido amniotico, che viene evocato dalla posizione fetale del soggetto e dalla precedente comunanza, chiaro riferimento alla vita intrauterina prima della nascita. La regressione all'utero è funzionale allo stato d'animo del protagonista: più, infatti, è opprimente il senso di morte, più Levi ricorre anche nelle sue pitture (Fig.) alla ricerca della madre e al bisogno di protezione che il liquido prenatale ricorda. Qui, Levi non sembra essere dimentico della lettura del testo dello psicanalista Sándor Ferenczi, *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*, in cui lo studioso postula l'equivalenza tra l'utero materno e l'acqua sia in virtù del fatto che l'uomo, prima del grande trauma²⁸ del prosciugamento degli oceani, era un essere acquatico, sia perché la nascita ripropone ontogeneticamente il trauma di quell'evento. È lo stesso Ferenczi a ricordare come il coito costituisca «un tentativo dell'Io, dapprima incerto e poco efficace, poi sempre più definito e infine parzialmente

²⁷ In tutta l'opera Levi evoca più volte la guerra in Vietnam di cui non condivide le motivazioni americane. Sulla guerra di "trincea" dei soldati vietcong è costruita questa parte del diario.

²⁸ Sul rapporto intercorrente tra il trauma, come cataclisma naturale, e l'operazione, come eliminazione dei tessuti morti, si esprime lo stesso Levi. Cfr. QC, p. 91. «Che cosa succederebbe, ci siamo detti, – si chiede Ferenczi – se tutta l'esistenza intrauterina dei mammiferi superiori non fosse altro che una ripetizione dell'antica forma di esistenza acquatica e se la nascita stessa rappresentasse semplicemente la ricapitolazione individuale della grande catastrofe che, con il prosciugarsi degli oceani, ha costretto numerose specie animali, e certamente i nostri antenati animali, ad adattarsi alla vita terrestre e, per prima cosa, a rinunciare alla respirazione tramite branchie per sviluppare organi idonei a respirare nell'aria?». S. Ferenczi, *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*, Milano, Raffaello Cortina Editore 1997, pp. 76-77.

riuscito, *di tornare all'interno del corpo materno*, situazione nella quale la frattura così dolorosa tra l'Io e il mondo esterno ancora non esisteva»²⁹.

«Mostri oscillanti di una realtà arbitraria da cui il Guerriero si difende chiudendo gli occhi scegliendo, e quella ossessionante incertezza, il piccolo, fermo lago di mercurio. Come in quella remota controscarpa, in questa proda sommersa di risaia, inondata a perdita di vista non passerà certamente mai nessuno, come nessuno era prima passato mai. Nessuno può essere passato dentro te stesso, in quel dentro che era prima di te stesso» (*QC*, p. 161). Nel percorso di *nekuia* psichico-spirituale, Levi affronta un cammino solitario verso le rive remote delle proprie origini, alla ricerca di un luogo mentale, da cui poter guardare il mondo e sentirsi protetto. Il testo è infatti attraversato, anche in relazione alla futilità, da una costante ambiguità, perché l'eroe sia sulla controscarpa che nel fango è, sì, ferito e incapace di vedere il mondo della luce cui aspira, ma al contempo l'eroe/pesce indugia in quello stato prenatale, in cui si annida un desiderio mortale, il desiderio di annullarsi e di mescolarsi al tutto dell'indifferenziato.

Il guerriero [...] sente di essere immerso in qualcosa che è diverso da sé ma che tuttavia non è che sé stesso, un sé liquefatto, sanguificato, sudorizzato, un sé stesso che si è steso nel concavo della terra, nel concavo dei buchi, nel negativo delle forme, per riempirle, e nel quale anche il suo corpo immerso rischia di dissolversi. Anche qui, come sulla controscarpa, egli non può muoversi, pur sentendo che di là da quello che egli può intravedere c'è il campo verde, e la vita serena, o quel qualsiasi niente a cui ci piace dare questo nome, o amore! Ma l'acqua è ferma, e non c'è null'altro al di fuori di essa. (*QC*, p. 162)

La liquidità dell'acqua primordiale, in cui l'eroe è immerso, diviene tuttavia anche il modo in cui il soggetto deve vivere nella società. Sin da *Paura della libertà*, Levi combatte quanto cristallizza l'esistenza e intrappola la vita in una rete di schematismo compulsivo e di astratto rigorismo. È chiaro che alle spalle di una siffatta etica della libertà c'era come contraltare la rigida disciplina e visione del mondo del nazi-fascismo. Ciononostante, l'idea della fluidità, seppur non esplicitamente postulata, rimane anche in seguito alla sconfitta di quel mondo chiuso e violento uno dei principi primi con cui intendere l'opera di Levi. Solo nel

²⁹ Cfr. Ivi, p. 35.

suo ultimo lavoro, in continuità con la regressione all'utero, di cui l'acqua del lago di mercurio è simbolo, viene esplicitata la necessità di un'«anima liquida» che non si fermi «come una ruggine polverosa sui nomi e sulle persone», ma scorra «libera e felice, secondo la [s]ua natura!» (QC, p. 169): «Soltanto la Liquidità permette di distinguere l'Esistente, o il Vivente; e di non fare di tutto una insensata favola catastrofica. [...] Tutto quello che cessa di crescere è una tentazione. E se le più seducenti tentazioni sono oggetti, beni godibili, merci, affascinanti ripetizioni di cose e pensieri e sensi già provati, 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 ripugnante tentazione» (QC, p. 170).

In un saggio ripubblicato in Italia nel 1972³⁰, Jung affronta il problema dell'archetipo del fanciullo o del fanciullo-dio in chiave psicologica e sostiene che la sua presenza nella psiche dell'individuo coadiuvi all'integrazione dello stato presente con quello infantile³¹. L'archetipo del fanciullo, che è l'ombra speculare dell'archetipo del *senex*, oltre a rappresentare il passato, costituisce anche «un sistema che funziona nel presente ed è destinato a compensare e rispettivamente rettificare in maniera significativa le inevitabili unilateralità e stravaganze della coscienza»³². In termini psicanalitici, si riscontra all'interno del *Quaderno* di Levi una frattura, causata dalla perdita della vista, tra lo stato presente, che ha ingenerato la nascita della Futilità, e quello passato. Non a caso, infatti, Levi avverte l'avanzare della vecchiaia, la cui proprietà consiste nella reiterazione e cristallizzazione di quanto è passato. In una pagina che amplia il concetto junghiano di *puer*, lo studioso James Hillman mostra come al di sotto del rapporto tra *puer* e *senex* si nasconda una dinamica, identica nella sua struttura a quella già intravista in *Paura della libertà* tra differenziato e indifferenziato e che qui viene puntualmente ripresa. «L'archetipo del Senex – scrive lo psicanalista – trascende la senescenza puramente biologica ed è dato fin dall'inizio nella psiche e in tutte le parti della psiche come possibilità di ordine, di significato e di realizzazione

³⁰ C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in *C. G. Jung e K. Kerényi, Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri 1972. Il saggio viene pubblicato per la prima volta nel 1940, in Italia invece nel 1948.

³¹ Ivi, p. 156.

³² Ibidem.

teologica: e di morte. Sicché la morte che il Senex reca non è solo biopsichica. È la morte che viene con la perfezione e con l'ordine»³³. Laddove la coscienza perde il contatto con l'elisir della vita (o, in altre parole, il *senex* è scisso dal *puer*), subentra l'aspetto negativo del *senex* che consiste nella durezza, nell'aridità e nell'esilio dalla vita, condizione che peraltro più volte nel corso del *Quaderno* Levi non si stanca di denunciare. «Tutti sanno ormai di essere in esilio; in un mondo esiliato da sé stesso. Ma intanto, esiliato dall'esilio, emigrato dall'emigrazione nel fondo remoto del pozzo, all'estremità del corridoio sotto lo schermo e la corteccia dell'occhialino, sto, abbastanza ignorato, abbastanza solo» (*QC*, p. 81).

Al contrario, il *puer* fonde nella propria figura, secondo Hillman, «l'Eroe, il Fanciullo divino, le figure dell'Eros, il Figlio del Re, il Figlio della Grande Madre, lo Psicopompo, Ermes-Mercurio, il Briccone e il Messia»³⁴. Almeno tre di esse sono presenti nel *Quaderno* e variamente ricondotte, per mezzo dell'alter-ego del guerriero birmano, allo stesso protagonista. A sottolineare, innanzitutto, la contiguità tra l'eroe e le figure dell'eros è lo stesso Levi che, ricostruendo l'etimologia per assonanza della parola 'eroe', mostra come in essa risuoni la voce 'eros', mentre un tempo vi prevaleva il senso antico della saggezza della vecchiaia. «Le assonanze [...] avvicinano ora l'Eroe al concetto (che gli contraddice) di Eros (dove è l'Eroe non è l'Eros³⁵) e quindi almeno alla animale, muscolare giovinezza scalpitante, mentre era invece, o la conteneva, una allusione verbale alla vecchiaia, alla saggezza che si muove dalla sapienza» (*QC*, pp. 20-21). Perduto il carattere positivo della saggezza derivante dalla vecchiaia, l'eroe è ora legato all'istintualità e al mondo primitivo degli affetti, in cui domina l'archetipo della madre, la Grande Madre. Tuttavia, come si è visto, il rapporto tra l'eroe e la madre incestuosa è segnato da una profonda rottura che ha, di conseguenza, proiettato il guerriero nel tempo del differenziato (quindi del padre Saturno) e gli ha causato la perdita dell'immortalità atemporale, propria del *puer*. «Mentre il Senex – commenta Hillman – si perfeziona attraverso il tempo, il Puer

³³ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi 1999, p. 86.

³⁴ Ivi, p. 96.

³⁵ È citazione diretta di un passo contenuto in *Paura della pittura* e riferito alla pittura di Picasso, che non perviene alla fusione delle unità. Cfr. *PL*, p. 213.

è perfetto primordialmente. Perciò in lui non esiste sviluppo: infatti sviluppo significa involuzione, perdita, caduta, e riduzione delle possibilità»³⁶. Sin da *Paura della libertà*, il tema dell'involuzione e della caduta ricorre nel pensiero di Levi come rischio dell'eccessiva astrazione dell'individuo, divenuto dimentico della parte originaria del Sé e così proiettato nel tempo dell'astrazione. Il mito del Paradiso terrestre, come luogo in cui non si è consumata la frattura dell'individuo e non ha avuto ancora inizio il tempo segnato dagli orologi, si muove parallelamente alla necessità, per trovare l'equilibrio psichico del soggetto, della riscoperta di quella parte irrazionale di sé che risiede in ultima istanza nella *dynamis* del *puer*. «La figura Puer [...] porta il mito dentro la realtà, presenta in se stessa la realtà del mito, che trascende la storia. Il suo messaggio è mitico e dice: Io, il mito, così facilmente ferito, così facilmente ucciso, ma sempre rigenerato, sono il substrato germinale di qualsiasi impresa»³⁷. Levi, schiacciato nella dimensione del *senex* negativo a causa della malattia, è alla ricerca, nella parte conclusiva dell'opera, della dimensione aurorale e primigenia del *puer*, perché soltanto l'incontro tra la freddezza del Vecchio e il dionisiaco del giovane può donare la vita. Vita peraltro che non può essere colta se non con la riacquisizione della funzione puerile della vista, perché il predominio della vista sugli altri organi è dettato dal fatto che essa è l'unico senso a non possedere le cose, ma a crearle:

L'occhio vede e non possiede. [...] Lontano e vicino, giudica, forma, misura, colora, riconosce, nomina, accomuna, fonde, distingue, scruta, scorge, stupisce, meraviglia, ordina, contempla, ma non possiede. È tutto umano, non divino, e dunque innocente, senza peccato, trasparente, stupito, curioso, entusiasta in felice povertà. [...] È il potere dell'immagine (non solo quello magico da cui il terrore primitivo della fotografia e dello stesso sguardo) che unifica e dà realtà alle cose, il potere poetico che, vedendole, le crea per la prima volta, e fa della nera natura, immagine, riconoscibile e certa. (*QC*, pp. 90-91)

Nell'impossibilità di ripristinare l'unione dell'archetipo del *puer* con quello del *senex* per mezzo della riacquisizione piena della vista, Levi sonda i litorali oscuri della memoria e dell'infanzia, affinché da questi (soprattutto nella sezione finale

³⁶ J. Hillman, *Puer aeternus*, cit., p. 100.

³⁷ Ivi, p. 109.

dell'opera) sopraggiunga una luce di salvezza che spezzi le catene dell'aridità e della freddezza del vecchio. In un passo molto denso, scritto a ridosso del congedo definitivo dalla clinica, l'autore, dopo aver descritto la propria asimmetria visiva, si chiede «per chissà quanto tempo [...] dovrai ancora, per essere libero, chiuderti nella tua prigione, per essere giovane, muovere i piccoli passi esitanti del vecchio, per vedere, non guardare. E questo destino di ritrovare il tempo uscendone e perdendolo, e lo spazio negandolo nel proprio guscio di lumaca sotto la pietra arida» (*QC*, p. 220).

Il tempo e lo spazio veri vengono riscoperti da Levi nei 'piccoli' ricordi, ovvero in quelle memorie che, per una ragione oscura all'uomo, divengono parti costitutive della sua storia. Di Aldo Garosci, Levi ha dipinto numerosi quadri e ha vissuto con lui numerosi episodi di vita; eppure, una vecchia fotografia che ritrae l'amico ai funerali dei fratelli Rosselli annichisce il ricordo di numerosi anni trascorsi insieme, così come avviene per l'abbraccio con l'ex compagno di classe, Alfredo Lucca, che Levi tenta di consolare nel momento in cui apprende la notizia della disfatta di Caporetto. La memoria, dunque, funziona come serbatoio «naturale» di fatti che per la vita dell'individuo hanno assunto una particolare importanza, come accade «nella vita dei popoli, che non abbiano dato al tempo un suo senso codificato e continuato e progressivo, fuori dell'ordine delle stagioni o degli avvenimenti che si segnano con una mano rossa sui muri di fango e sterco secco di vacca dei villaggi indiani» (*QC*, p. 185). Difatti, il meccanismo della memoria funziona solo come dispositivo posto al di là di qualsiasi forma di storicizzazione o di organizzazione strutturale degli eventi. La linearità gerarchizzante – ribadisce dunque l'autore – annienta il senso spontaneo e asistemático della vita e nega il principio, analizzato a partire dal *Cristo*, della contemporaneità dei tempi. «I ricordi si accavallano: cose separate da secoli sono in realtà quasi contemporanee: pensieri e opere adulte e originali stanno mescolati a cose informi e non divise da un mondo indistinto di infanzia. [...] E così tutto ritorna a quella origine, a quel sentiero, a quella passeggiata lungo il canneto» (*QC*, p. 187). Il ricordo del canneto incarna le due polarità del *senex* e del *puer*, mostrando come ciò che è stato rimane solo nella memoria, perché è stato cancellato dalla violenza dell'astratta ragione capitalistica. Nella campagna della

nonna, Levi si sentiva immerso in un mondo mitico in cui ogni pietra possedeva una storia da raccontare e ricordare. La campagna si ricollegava, persino, alle lunghe passeggiate della madre, incinta di Levi, lungo il canneto. Tuttavia, «questi luoghi non esistono più, come Ninive o Petra» (*QC*, p. 187), schiacciati dalla brutalità dell'espansione urbanistica: «Il Rio Salice è coperto, una strada di automobili; il letto di zio Jetu sepolto sotto quella strada, la Villa Baker lottizzata...». L'amarezza delle riflessioni conduce a rivelare il lato regressivo (e velatamente incestuoso) della poetica di Levi e della sua volontà di recupero dell'infanzia a favore di una riconciliazione con la vecchiaia. Infatti, nella pagina successiva Levi ricapitola l'importanza della madre e dell'infanzia nella sua riflessione intellettuale:

Forse quello che conta sono proprio soltanto (o quasi) quei mesi prima di nascere, e quelli in cui ogni istante è un secolo, in cui le cose si inventano, e si collocano in un loro ordine che non è storico: l'infanzia, in cui non si parla perché non ci sono gli altri mondi con cui parlare; in cui si parla solo con sé stessi (e con la Madre, con la quale si sta nella stessa sfera). Del resto, il parlare agli altri sarà sempre relativo e quasi miracoloso e raro. Parlare veramente: che il comune linguaggio non è molto più che una serie di segnali stradali, di colpi di clacson per richiamare l'attenzione, di avvertimento sul proprio stato quando esso è particolarmente pericoloso e bisognoso. La parola parlante (o la pittura significante) sono una qualità rara, che cambia il mondo, libera il nuovo essere dai propri limiti e dalla propria morte dal tempo, e lo fa immortale e eterno. Finché la parola parla, il segno si esprime. Penseranno dunque ancora tutti coloro che non pensano, che io prediliga un'ombra confusa, un oscuro tendere di ciò che non ha forma e nome, il mondo buio contadino, come essi lo immaginano, fatto di inconsci bisogni, di non formate persone, di resistenze, di anime morte? O che non senta e non conosca il valore della chiara nitidezza della coscienza consapevole, il peso di pietra delle parole, la rilevante rivoluzione delle immagini? Ma quelle loro certezze sono apparenze convenzionali e morte: e quel mondo nel suo farsi è il solo in cui la nitidezza e la rivelazione senza dubbi della forma si accompagni a una potenza infinita, a una vita assoluta, a una luce splendente. Non siamo al mercato, dove le parole si possono pesare e vendere e misurare col metro e le bilance. Per questa luce, per questa potenza, non ci sono strumenti di misura. (*QC*, p. 188)

Per esprimere la funzione dei detrattori delle sue posizioni teoriche, l'autore utilizza (non a caso) una filastrocca, in cui dei Fanti, chiamati «Minanti, Bufanti, Confirumpirumpanti» (*QC*, p. 189), distruggono l'unità perfetta dell'uovo

(«minovo, bufovo, confirampurumpovo»). Detta dalle madri o dalle balie, la filastrocca infantile insegna l'importanza della protezione materna e il senso di distruzione inaugurato nella storia dal senso del potere. «Durasse in tutti i bambini la repulsione e il naturale orrore per quei Fanti favolosi! Ma purtroppo, in quasi tutti, esso si trasforma presto in sciocca ammirazione e desiderio di somiglianza; e essi mangiano l'uovo, e lo rompono, e diventano per sempre essi stessi Fanti Minanti e Bufanti, chirumprirumpanti e firunfirunfanti in tutti i luoghi alti e bassi del grande e del piccolo mondo, trionfanti su strati archeologici di gusci d'uovo, svuotati, calpestati, e distrutti».

È così lecito chiedersi, in conclusione, nella terra desolata della cecità e dei Fanti distruttori dell'unità materna cosa resti. Permane come sempre lo spiraglio che trasforma la pura esistenza in vitalità: l'arte. Molte pagine finali, infatti, sono dedicate a temi che Levi tocca spesso nella sua lunga carriera di intellettuale e artista. È, infatti, solo nell'arte che la freddezza del *senex* si scioglie al brivido del *puer*, che rende viva con la propria presenza la realtà. L'arte, infatti, non si limita a descrivere la realtà secondo il concetto del «come se». Riprendendo di nuovo una nozione dalla pratica psichiatrica, Levi a causa di una vista tremolante vede gli oggetti non per quello che sono, ma come se fossero. «Qualche cosa manca a ogni cosa, anche al geranio sul davanzale, per essere veramente un geranio sul davanzale, anche alla candela accesa nella terrazza per essere veramente una candela messa in un bicchiere» (*QC*, p. 221). La somiglianza con il vero, e non il vero, assurge, in conclusione d'opera, a paradigma della società di massa che osserva le cose non per quello che sono, ma per la loro semplice apparenza. «Questo mondo del come se è la vera civiltà di massa, che può parere reale a chi ne fa parte, ma che, per chi la guarda ed è costretto senza scampo ad accettarla come se fosse anche per lui reale, è straziante e nauseante». La tragicità della visione finale sembrerebbe finora non accompagnata, come di consueto, da un ribaltamento positivo, che lascia intravedere tra gli interstizi della sofferenza le luci della guarigione. Infatti, Levi preferisce rimettersi la benda nera sull'occhio e tornare a guardare nell'interiorità, che questa volta viene associata alla morte, al ritorno in quel prima (senza poi) che è lo stato prenatale:

Ma questo velo, questa caligine, questo torpore evocato o invocato, è forse diverso dal sonno, da quel sonno immortale, infinito ritorno a un

indistinto anteriore prima del tempo che mi pareva, allora, la condizione stessa della vita e la possibilità dell'amore? Per liberarsi dei falsi sogni, del sogno di un mondo corrotto, tozzo, acondroplastico, dove un cerchio è l'apertura irregolare di un fiore di calla, e questo non torna a un cerchio, ma a un cartoccio malamente arrotolato, bisognerà dunque tornare indietro, a un sonno più antico, fatto di archetipi prima di ogni possibile trasgressione. Trasgressione da quale legge o regola? O da quale ordine? Forse quello della coincidenza degli identici e della identità dei gemelli? O il divieto di due verità per la stessa realtà? Il rifiuto di accettare due Dei, di cui l'uno deve prima avere ucciso o asservito l'altro? (*QC*, p. 222)

4.3 L'occhialino di Picasso

Durante la guarigione, seguita alla prima operazione, i medici impongono al malato l'uso di un occhialino che, pur proteggendo l'occhio, lo espone a una luce filtrata lungo un corridoio buio. Inoltre, lontano dalla grazia «settecentesca», lo strumento «isolante» costringe lo sguardo all'immobilità e a considerare «la realtà come una serie di punti isolati» (*QC*, p. 60). Esso assomiglia allo sguardo unidirezionale degli uccelli che sopperiscono alla parzialità della visione grazie alla velocità con cui si spostano nello spazio, riuscendo così a fornire una continuità tridimensionale a «una visione in sé dissociata». Agli uccelli, animali ritenuti portatori di una leggerezza dell'essere che ricorda quella delle poesie di Saba, in cui l'angoscia esistenziale viene sublimata nella lievità dei versi, si contrappongono i serpenti, anch'essi portatori di una vista parziale, dissociata e isolante che non può tuttavia essere corretta¹. La civiltà, introdotta dall'occhialino, corrisponde a quella dell'Enciclopedia e dei Lumi che, nonostante possano trasformarsi per la loro moltitudine quasi in luce, non sono altro che punti isolati e astratti da cui osservare il reale. Difatti, l'occhialino non concede «una realtà di visione», permette solo di sostituire alla siepe e al muro della Futilità delle immagini statiche, simili a delle fotografie, che attraverso la tecnica cinematografica possono essere messe in movimento. Il cinema, conseguentemente, non è «la Visione o il Vedere o la Vista o la Luce o l'Immagine o la Realtà vivente, ma l'Io isolato, autosufficiente, astratto, che pretende e crede di vedere un mondo e una realtà che è fatta a sua somiglianza, della sua materia stessa, sola, isolata, esiliata, autosufficiente, astratta, padrona baalica di quel confine di astratta, isolata solitudine entro il quale soltanto si riconosce ed intende e possiede» (*QC*, p. 61). Il cinema consiste, in ultima istanza, nella volontà di trasformare la visione parziale dell'occhialino in «visione reale», al pari dei tentativi artistici avanzati da Picasso («toro eroico e ingannato») e dalle avanguardie, che, attraverso l'isolamento dei problemi, li astraggono e li esaltano

¹ Sulla contrapposizione tra serpenti e uccelli, con particolare riferimento al gufo Graziadio [fig. 17] che anche in Quaderno a cancelli fa la sua comparsa, si permetta di rimandare a R. Gasperina Geroni, *Il gufo Graziadio e Uccelli di Saba: la temporalità ne L'Orologio di Carlo Levi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, 2014, pp. 235-259.

al parossismo e a un «naturale fanatismo». È sicuramente interessante evidenziare l'assenza nel testo di riferimenti, più o meno espliciti, alle neo-avanguardie. Il silenzio di Levi è dovuto, soprattutto, al di là della condanna verso tutti i movimenti avanguardistici, al fatto che egli identifica nelle prime avanguardie del Novecento il compimento di una progressiva astrazione dell'individuo che ha perduto il contatto con la materia primigenia della terra e dell'arcaico: «Picasso Occhialino (Picasso come iniziatore e simbolo di un movimento che è andato tanto in là da dimenticarsi anche di lui, della sua eroica origine) Picasso-Occhialino rappresenta un momento chiaramente culminante del processo di isolamento dell'immagine, del suo diventare insignificante, e per nuove misure, assolutamente e sempre, bella» (QC, p. 62).

L'occhialino, dunque, nega l'essenza della poesia e dell'arte, i cui principi Levi ripercorre nell'ultima opera, così come aveva fatto sin da *Paura della libertà*. Infatti, l'arte è scoperta, togliimento del velo, invenzione per la prima volta, nominazione adamitica e creazione del reale. Elementi questi che richiamano il momento creatore dell'infanzia, annichilito dall'espulsione e dalla separazione segnata dal passaggio all'età adulta. Se in *Paura della libertà* il peccato consisteva nella mela, simbolo dell'acquisizione della conoscenza morale del bene e del male, e se ne *L'Orologio* la coppia degli *Amanti* era invece tentata da una mela a forma di orologio, ora l'albero della conoscenza si è trasformato nell'«albero del principio di proprietà» (QC, 73), nella tentazione capitalistica di divenire «simile al Padrone, toccando» l'albero «che solo chi se ne nutre acquista il possesso delle cose, le possiede cioè le fa altre da sé (le nomina come non sé)». Questa «umanità disumanizzata» (QC, p. 74), attendendo il momento in cui ritornerà nella sfera «unica e doppia» della madre, mangia il pane «con il sudore del naso» e non è conscia di vivere all'interno di una lunga notte, in «una fittizia vicenda di giorni, di stagioni, di costumi». La Redenzione di Cristo che avrebbe dovuto redimere l'umanità non è stata null'altro che «una grande Riforma riformistica, che rinvia al limite infinito i problemi, dandone una falsa soluzione, parziale, un occhialino isolante, immobilizzante, utile, redentoristico: una novità di avanguardia sclerotizzante». Rimandata alla fine dei tempi, la Redenzione non è avvenuta ma è stata solamente trasformata in un «imperativo morale» (QC, p.

75), che, oppio dei popoli, impedisce la nascita di rivolte al fine di mantenere lo *status quo*, voluto dai proprietari. Questi, infatti, divinizzandosi hanno fatto proprio il dettame dell'albero della proprietà e si sono, di conseguenza, baalizzati: sono divenuti a loro volta come Dio, padroni. L'occhialino mostra nella propria ristrettezza di visione un'idea fissa, una costrizione che diviene il fulcro attorno al quale ruota l'esistenza: «Così l'occhialino diventa Ideologico, come può diventare Religioso, o Artistico, o Pratico, o Propagandistico, o Reclamistico (deserto che clama nel rumore, di chi grida più forte nel frastuono)». L'arte e la società contemporanee sono movimentate da una visione legata al settarismo dell'occhialino: la frammentazione dell'esperienza e della visione del mondo ha difatti prodotto una eccessiva settorializzazione che ha costretto a perdere di vista la totalità dell'uomo come complesso centro di relazioni tra il sé e il mondo. «Il trauma dell'emigrante è questo del confinato: il non sapere né potere vedere che quella piccola parte isolata del mondo a cui sei costretto, né riuscire a far coincidere la certezza delle misure dei regali lasciati sul comò» (*QC*, p. 85).

La difficoltà della creazione di un'immagine tridimensionale è dettata dal fatto che l'occhio sinistro di Levi è sano, mentre quello destro è condizionato dalle immagini dell'occhialino. Si crea, pertanto, una frattura del mondo che si è già sottolineata con la descrizione della ferita del guerriero birmano e che, qui, si concretizza nello sdoppiamento della vista. Sdoppiamento che conduce Levi a considerare ciò che vede come immagine «malata, insensata, assurda, falsa, incerta, troppo usata, non credibile, e tale da dover essere rifiutata, contestata, demitizzata come realtà, come modello, come sistema del mondo, come ipotesi accettabile». Lo stesso vale per l'arte contemporanea, divenuta merce per i «Padroni che la baalizzano». In particolare, Levi si oppone ai quadri di Pollock o di Fontana o alle mode newyorkesi del 1973 che rendono arte gli oggetti più disparati secondo, ironizza Levi, un nuovo *Gusto dei Primitivi*: tagli nelle tele, quadri bianchi, colori fatti gocciolare casualmente e persino tele «dipinte in lavatrice usando naturalmente tele di diversa sostanza, lavatrici di marche diverse, e diversi detersivi, e tempi, temperature, velocità diverse nell'operazione, totale o parziale, del candeggiamento, nella stiratura, ecc. Ognuno di questi procedimenti

ha un progettista-autore, il genio del giorno, della settimana, o addirittura della eternità del mese».

Nonostante l'occhialino venga associato allo strumento con cui il mondo è stato baalizzato anche nel campo estetico, esso può ricoprire una funzione positiva, in particolare quando viene inteso come correttivo e strumento utile alla formazione di cicatrici in seguito a una operazione-rivoluzione. L'occhialino è, dunque, difesa dalla perdita dei giovamenti avuti con l'operazione, isolamento dei rapporti che sarebbero prematuri e, per questo, strumento che permette «al reale di farsi tale con il proprio tempo, evitando una cristallizzazione anticipata, non permettendo che ogni momento della cicatrizzazione pretenda di essere definitivo» (*QC*, p. 91). Esso assume, in questo senso, il ruolo di una polizia di sinistra, sotto il cui controllo si svolge «il processo rivoluzionario della guarigione, cicatrizzazione, creazione dei nuovi tessuti, e strutture, invenzione di una nuova unità» (*QC*, pp. 91-92). Se è vero che le avanguardie vengono interpretate come movimenti artistici che hanno distolto l'uomo dal reale, creando delle forme di pura astrazione, è altrettanto corretto, per Levi, riferirsi – al pari dell'occhialino in funzione salvifica – ad avanguardie che, come il surrealismo e il dadaismo, con cui l'autore è entrato in contatto quando soggiornava, negli anni Trenta, a Parigi, hanno svolto una vera funzione rivoluzionaria nel tessuto culturale dell'Europa, spazzando via i vecchi retaggi. «Sono le Guardie rosse, le Rivoluzioni culturali, le *Surréalisme et Révolution*, i Dada, l'ironia, il disprezzo, l'intelligenza, la polizia». Tuttavia, la loro funzione benefica diviene mortale, «se si eternizzano burocratizzandosi, diventate esse stesse degenerate, tessuti morti, pesanti, limitanti, soffocanti, mortali occhialini da cui è difficile liberarsi, quando l'occhio vi si è assuefatto, e se ne senta, per abitudine e paura e debolezza, tutelato contro la violenza della luce». Nel momento in cui il mezzo diviene un fine, allora l'occhialino («del Peccato Originale») si trasforma in una prigionia, simile al confino, che genera una «generale mistificazione che viene naturalmente dalla parzializzazione della partitura isolata nelle sue parti o in una sua parte, dall'isolamento, dalla esclusione».

La diversità della visione dei due occhi conduce l'autore a una vitale riflessione sull'essenza della poesia, dopo aver sottolineato come tutta l'arte che si

riferisce a un mondo passato e morto sia da considerarsi eroicomico, in quanto rappresentazione di un'essenza ormai cristallizzata (*QC*, pp. 170-171). La normale sovrapposizione dell'immagine dell'occhio sinistro e di quello destro permette il formarsi della terza dimensione che «crea lo spessore, la prospettiva, la causa, la realtà». Chi, invece, come Levi, è costretto a osservare il mondo dall'occhialino, trova dinnanzi a sé due immagini troppo distinte l'una dall'altra, al pari di «cattive stampe di un cattivo litografo e stampatore grossolano» (*QC*, p. 192). La poesia, pertanto, consiste in uno scarto infinitesimale, dato dalla quasi perfetta coincidenza della sovrapposizione dell'immagine dell'occhio destro con quella dell'occhio sinistro. «Sarebbe dunque in questa continua alternativa di fusione e di distacco, in questa vibrazione e ondulazione infinitesimale fra due momenti del simile-dissimile, del destro-sinistro, dello speculare e del riflesso, il luogo della realtà poetica? Della sua realtà? Del suo identificarsi continuo e non identificarsi con la vita?». La poesia confina con «l'inavvertito» e il semplice, fintanto che un Fante (quello della filastrocca), ora piatta e bidimensionale carta da gioco, distrugge e mangia l'uovo, trasformandolo in una conchiglia vuota, arida e secca, che infine diviene «grigia polvere» dispersa dal «soffio imprevedibile» del vento.

Quando i portatori dell'occhialino, i padroni, sopraggiungono con «sguardi di laser» (*QC*, p. 197), distruggono la natura (gli alberi, i fili d'erba), lasciando al suo posto «viscere squarciate, buche, burroni / di una Luna artificiale» che è divenuta l'emblema del sacrificio dell'uomo stesso sull'altare del progresso. Maestro consapevole del mondo dell'occhialino e degli sguardi laser è Picasso che «cercava di ribellarsi a questa servitù senza riuscirci, ma con un continuo, rinnovato, inesauribile tentativo, con uno sforzo meraviglioso di trasformare la tragedia in gioco, in travestimento, in farsa, in mistificazione, di tradurla in tutte le lingue di tutti i tempi, di dipingerla di tutti i colori per sfuggire a quegli sguardi rettilinei e uniformi, a quei raggi disumanizzanti e mostruosi e antivitali» (*QC*, p. 198). Sin da *Paura della Pittura*, Levi si è dedicato allo studio e alla critica dei lavori di Picasso, sostenendo che l'obiettivo della sua pittura fosse quello di rompere, attraverso un eccesso di astrattismo, i limiti stessi dell'astrazione, al fine di ritrovare in fondo qualcosa di umano. A distanza di anni, ora Levi rileva nel

percorso artistico di Picasso una lenta involuzione, come una guerra di trincea, che, metro dopo metro, lo ha costretto alla ritirata: «una specie di guerriglia difensiva fatta dappertutto, in tutti i luoghi e in tutti i tempi, nelle città e nei boschi, a Parigi e in Africa, a Pompei e al Prado e nella boscaglia africana, nelle strade e nelle famiglie, nelle forme e dentro le forme, una battaglia difensiva e temporeggiatrice, fatta di trappole per le tigri, di inganni, di trappole e di mascherature, tali da ingannare tanto gli amici che i seguaci e da confonderli e mescolarli, e da fargli acquistare gloria nemica e autoironia». Prima che lo stesso Picasso morisse, la «battaglia occhialinesca» si era conclusa con «un compromesso di deformazioni», con la consapevolezza che la visione deforme è possibile e l'unica «in luogo di una mancanza di visione». Picasso ha dunque avuto il merito di librarsi tra i due mondi, giostrandosi tra una «realtà possibile», anche se solo accennata, e l'«irrealtà di massa». Le nuove forme artistiche tendono a mostrare che tutto può essere arte, come se l'arte vivesse «in un perpetuo week-end poetico» (*QC*, p. 199), il cui eccesso di dimostrazione inficia nella sostanza il concetto stesso. La trasformazione degli oggetti più disparati (come una lattina) in una forma artistica è la prova, secondo Levi, del fatto che tutta l'arte moderna «nasce da una condizione di distacco di retina. Traumatico o senile, vero o simulato o volontario, accettato come naturale o eluso con vari modi di ironia, angoscia, ecc» (*QC*, p. 208). Al fine di fornire al lettore una esemplificazione concreta, l'autore concentra in un brevissimo schema alcuni dei principali artefici dell'arte moderna: «il distacco totale della visione dalla realtà, cecità completa, felice o infelice; (arte del tutto astratta da una realtà sconosciuta o rifiutata o non più raggiungibile – oppure tentativo disperato per identificarsi con una realtà in sé stessa inconsistente) (Faulkner, Hemingway), o sulla quale si proietta il proprio pucking deformante (Gadda, ecc.) o la fibrillazione (Montale, forse Soutine, un po' Chagall), chiusura nell'occhialino (Picasso, l'Avanguardia storica), l'evasione nel sogno (surrealista)». Solo Umberto Saba fa eccezione alla teoria dell'arte come distacco della retina. Infatti, la sua poesia non è toccata dall'angoscia: «con la separazione della vita, per la vita stessa; con la non confusione, con l'assumere nella propria persona come dolore tutti i mali del mondo, perché essi non tocchino la Poesia, ma non la Poesia come termine ideale,

ma la concreta poesia fatta delle stesse cose quotidiane, ma liberate con questa assunzione di angoscia delle loro incertezze, fatte pure (anche nel loro dolore, del tutto obiettivate), nitide, chiare, colte, cioè, come è compito della poesia, nel momento stesso della loro nascita, mai della loro morte».

Protagonisti della poesia e dell'arte sono i diabetici che si oppongono chimicamente e biologicamente agli allergici. Recuperando la nota distinzione tra Contadini e Luigini, Levi ripropone all'interno di un discorso di relazione biochimiche prodotte dall'organismo umano quanto già in precedenza elaborato a partire dal *Cristo*. «La grande civiltà orgogliosa degli Eroi che sdegnano il pericolo nascosto o palese, e la cui vera virtù è un sorriso coraggioso e superbo (e anche, in certo modo, superiormente pietoso) tutto questo è, ahimè, il Diabete» (*QC*, p. 132). Il diabete viene considerato, dal punto di vista medico, una malattia, dovuta alla produzione di cortisone, che si configura tale, secondo Levi, solo in virtù del fatto che fuoriesce da una norma che lo rende «aberrante e patologico» (*QC*, p. 140). In realtà, i diabetici sono tutti coloro, al pari dei contadini, che rendono fraterna e vera la vita.

E tutto si svolge tra uguali, che crescono l'uno sull'altro: non ci sono tribù, clan, e neppure statalismi, né Dei particolari; l'animo è aperto, il commercio fiorente, le carovane partono per terre lontane e sconosciute, non c'è censura né ufficiale né burocratica, né mentale né cosciente né subcosciente, non ci sono complessi, le sostanze circolano fra i tessuti senza trovare difese, le osmosi interne non hanno altro ostacolo che le leggi della fisica chimica; gli oggetti, polveri, bacilli, virus non creano eccessi di spavento o di reazione, non sono conosciuti o sono minimi gli choc emoclasici; i cibi sono considerati amici come tutti gli altri elementi della natura; che è tutta cibo, cioè conoscenza: ormai da te ti ciba. (*QC*, pp. 140-141)

Figure psicologiche, per eccellenza, dei diabetici sono Giobbe, Booz e Gesù Cristo: il primo colpito nella sua umanità da ogni sorta di male e cecità; il secondo, inventore dell'esogamia, cioè della fine dei legami di sangue legati alla tribù; il terzo, «diabete eterno», ucciso dal «puro dolcissimo zucchero» (cioè l'amore universale) di cui il suo sangue era composto.

Al polo opposto dei diabetici ci sono gli allergici, cioè coloro che sono sensibilizzati a una determinata sostanza che provoca, al contatto con l'uomo, una

dura reazione immunitaria. Costantemente in allerta per combattere un nemico immaginario, ricercano nella società un colpevole:

sono gli inventori della colpa, del senso di colpa, del complesso di colpa, degli stati, della vita difensiva di gruppo, dei clan, delle città, delle frontiere, del mistero dell'altrove, della paura, del pudore, dei rituali simbolici di nascondimento, delle idee di influsso negativo e magico. Sono i fondatori e sostenitori degli eserciti permanenti e costosi, dei controlli, del potere dello Stato e delle Polizie, della incontestabile Autorità paterna, della maglia di lana sulle spalle, del timore delle correnti d'aria, del purismo linguistico (toscaneggiante e romanescheggianti). [...] Questa è dunque l'allergia che per salvarsi dai mali esterni costringe i corpi e il mondo in una morsa, e crea del tutto o ingigantisce tutti i mali, con la sua risposta ottusamente indifferente a ogni sorta di stimoli e inventa i provocatori, infiamma ogni contrasto, crea la guerra, e, per difendere l'individuo, la morte individuale e collettiva. (*QC*, p. 143)

Pur consapevole della prevalenza numerica degli allergici rispetto ai diabetici, votati alla divinità del cortisone, Levi sull'orlo della sconfitta politica ed esistenziale fa sbrillucicare, come nei suoi maggiori lavori, un fondo di ottimismo e di speranza che si identifica, nella sua ultima opera, con la campagna medievale e archetipica dei Conti di Roero, la cui vicenda – chiosa la De Donato – pare «muoversi ad un ritmo naturale antichissimo, all'oscillazione primordiale della mammella della vacca»².

Quella mammella di vacca che come un pendolo oscilla nei percorsi campestri, delle rive nei sentieri che portano ai ruscelli, lungo i sentieri fangosi, con le grandi «buse» dei precedenti passaggi, come orologi universali (che non sentono il burocratico dovere di segnare tutti i tempi uguali, ma di variarli secondo il passo, il luogo, il tempo, la fuga, la corsa, l'apparire di un cane o di uno straniero) sono la misura più vera del tempo. Così vanno pendule le mammelle delle vacche, orologi del tempo reale, oscillanti come campane [...] Delle vacche, in tutti i sentieri del mondo, e delle capre, più gonfie e sode e aguzze e nerastre, e delle pecore, con quel tanto di teneramente goffo e ingombro tra le cosce, e delle cavalle residue, e delle cavalle selvatiche sulle alture dell'Altai, e delle asine, e di tutti gli animali che portano il cibo in queste sacche oscillanti, e vanno lente nella campagna: e dietro alle madri i vitelli ai primi passi, con sguardi intenti a quell'oscillare, a quel ritmo, che è la sola realtà in moto. Gli sguardi nuovi, per la prima volta aperti sul mondo, per la prima volta legati a qualche cosa che ha un ritmo parlante e significante, numerico, che occupa un tempo nello spazio, un ritmo, il pendere parlante e misurante della mammella materna,

² G. De Donato, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, cit., p. 217.

un ritmo non imitabile non paragonabile a nessun altro, nato al muoversi delle gambe e del corpo, che a sua volta si lega al battere del cuore e del respiro, quel ritmo stesso oscuro che già batteva sul corpo non ancora nato; che ora è diventato un pendolo naturale, lì davanti all'occhio estatico e umido del vitello figlio, milioni di volte su milioni di sentieri dal Dahomey al Bengala, dal Missouri al Kazakistan, dal Tibet al Piemonte dappertutto seguendo il figlio l'orologio unico del tempo e del nutrimento e dell'amore materno. Così ci perdiamo e portiamo in noi queste luci oscillanti, questo pendere del latte, delle Vie Lattee del Mondo, che sta nascosto perché è il solo dominante. Per questo sentiamo (o sentivamo) l'incanto dei lumi a olio appesi un tempo sotto i carri e dondolanti, la notte, di fianco ai cani pronti a buttarsi a abbaiare, o quello di un lume lontano in una galleria sperduta di miniera, o quello di un contadino al ritorno, solo, la notte, dalla sua vigna remota. O l'alternarsi lontanissimo di un canto e di un silenzio, di qualcosa che ti trattiene e di qualcosa che lascia andare l'attenzione, un'onda del suono, ancora il pendolo della mammella, il sì e il no della Madre, il ritorno continuo al punto di mezzo, la turgidezza, la dolcezza, il gonfiore sano e solido, e odoroso e carnoso e da segnare per sempre il solo tempo possibile. (*QC*, p. 136-137).

Bibliografia

a. Bibliografia primaria

OPERE IN VOLUME:

C. LEVI (1948), *Carlo Levi*, con testo critico di C. L. Ragghianti e testo inedito di C. Levi, Firenze, Edizioni U.

- (1956), *Il futuro ha un cuore antico*, Torino, Einaudi.
- (1958), Prefazione a L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Torino, Einaudi, pp. I-VI.
- (1959), *La doppia notte dei tigli*, Torino, Einaudi.
- (1960), *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, fotografie di J. Reismann, Torino, Einaudi.
- (1964), *Paura della libertà* (1946), Torino, Einaudi.
- (1964), *Tutto il miele è finito*, Torino, Einaudi.
- (1975), *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei: 1922-1974*, a cura di G. De Donato, Bari, De Donato.
- (1979), *Quaderno a cancelli*, con una testimonianza di L. Saba e una nota di A. Marcovecchio, Torino, Einaudi.
- (1990), Prefazione a Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza, pp. I-IX.
- (1991), *È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di D. Ferraro, Genova, Il melangolo.
- e L. SABA (1994), *Carissimo Puck: lettere d'amore e di vita, 1945-1969*, a cura di S. D'Amaro, Roma, Mancosu.
- (1998), *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, a cura di M. A. Grignani, testi a cura di V. Barani e M. C. Grignani, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- (2000), *Le mille patrie: uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato con introduzione di L. M. Lombardi Satriani, Roma, Donzelli. Ripubblicato nel 2015 con pref. di G. Crainz.
- (2000), *Opere in prosa di Carlo Levi*, a cura della Fondazione Carlo Levi, Roma, Donzelli.
- (2000), *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, Roma, E/o.
- (2001), *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli.
- (2001), *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli.
- (2001), *Scritti politici*, a cura di D. Bidussa, Torino, Einaudi.
- (2002), *Le tracce della memoria*, a cura di M. Pagliara, Roma, Donzelli.
- (2002), *Roma fuggitiva. Una città e i suoi dintorni*, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli.
- (2002), *Carlo Levi inedito: con 40 disegni della cecità*, a cura di D. Sperduto, Milazzo, Spes.
- (2003), *Il pianeta senza confini. Prose di viaggio*, a cura di V. Zaccaro, Roma, Donzelli.
- (2003), *Discorsi parlamentari*, con un saggio di M. Isnenghi, Bologna, Il Mulino.
- (2003), *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*, a cura di L. M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Roma, Donzelli.
- (2004), *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, a cura di L. Montevercchi, Roma, Donzelli.
- (2004), *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di G. De Donato, con postfazione e bestiario di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli.

- (2005), *La strana idea di battersi per la libertà. Dai giornali della Liberazione (1944-1946)*, a cura di F. Benfante, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco.
- (2006), *Il seme nascosto. Tocca ai Contadini, ai piccoli, agli ultimi uccidere il Serpente*, a cura di A. Cormio, Bari, Palomar.
- (2008), *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, prefazione di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli Editore.
- (2008), *Fear of Freedom*, a cura di S. G. Pugliese, tr. di A. Gourevitch e curatela di S. G. Pugliese, New York, Columbia University Press.
- (2009), *Versi*, a cura di S. Ghiazza, Bari, Wip Edizioni.
- (2010), *Cristo si è fermato a Eboli (1945)*, Torino, Einaudi.
- (2010), *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia (1955)*, Torino, Einaudi.
- (2014), *Buongiorno, Oriente. Reportages dall'India e dalla Cina*, pref. di M. Calabresi, Roma, Donzelli.
- (2014), *Paura della libertà*, con un saggio inedito *La paura è il contrario della libertà*, a cura di P. Saggese, contributo della Regione Basilicata e del Comune di Aliano.
- (2015), *L'Orologio (1950)*, Torino, Einaudi.

ARTICOLI:

C. LEVI, (27 agosto 1922), *Antonio Salandra*, in «La Rivoluzione liberale», I n. 25.

- (17 aprile 1923), *Pensiero fascista*, in «La Rivoluzione Liberale», II, n. 10.
- (24 aprile 1923), *Il congresso dei popolari*, in «La Rivoluzione Liberale», II, n. 11.
- (26 febbraio 1924), *Il cappone ripieno*, in «La Rivoluzione Liberale», III, n. 9.

- (22 aprile 1924), *I torinesi di Carlo Felice*, in «La Rivoluzione Liberale», III, n. 17.
- (4 novembre 1924), *L'impresario, l'asino e la scimmia*, in «La Rivoluzione Liberale», III, n. 41.
- (aprile 1929), *Lotta politica*, in «La lotta politica», n. 1.
- (1932), *Seconda lettera dall'Italia*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», I serie, n. 2.
- (1932), *Malaparte e Bonaparte, ossia l'Italia letteraria*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», I serie, n. 2.
- (novembre 1932), *Scenografia cinematografica*, in «La casa bella», pp. 30-33.
- (1933), *In morte di Claudio Treves*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 7, pp. 1-4.
- (1933), *Piero Gobetti e la «Rivoluzione liberale»*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 7.
- (marzo 1933), *Idee su Pabst*, in «Casabella».
- (1934), *Due Mondi*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 10.
- (1934), *Il concetto di autonomia nel programma di «G. L.»*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», II serie, n. 7.
- (2 novembre 1944), *Paura della libertà*, in «La Nazione del Popolo», I serie.
- (2-3 settembre 1944), *Una prova pratica di libertà*, in «La Nazione del Popolo», I serie.
- (12-13 settembre 1944), *Crisi di civiltà*, in «La Nazione del Popolo», I serie.
- (5 ottobre 1945), *Cristallizzazione artificiale*, in «L'Italia libera», 3 serie, n. 239.

- (17 ottobre 1945), *Impiegati dello Stato e politica generale*, in «L'Italia libera», III.
- (1 dicembre 1945), *Giolittismo ideale*, in «L'Italia libera», III.
- (4 gennaio 1947), *I fuggiaschi al castello*, in «La Repubblica d'Italia», I, 1.
- (marzo 1947), *Il Castello di Miramont*, in «Ponte», III.
- (18 febbraio 1956), *Gli anni di Energie Nove*, in «Il Contemporaneo», n. 7, p. 3.
- (28 febbraio 1958), *La prima impressione del successo*, in «Rotosei».
- (gennaio 1986), *La fraterna amicizia dei gobettiani Carlo Levi e Natalino Sapegno* [I], «Basilicata», n. 2, p. 17.
- (febbraio 1986), *L'unità e l'impegno di una generazione* [II], in «Basilicata», n. 2, p. 19.
- (marzo 1986), *Carlo Levi. Documenti dal confino 1935/36*, a cura di A. Manupelli, in «Basilicata», n. 3, p. 11.

CATALOGHI MOSTRE:

MANTOVA (1974), *Carlo Levi. Mostra antologica*, Milano, Electa.

FIRENZE (1977), *Carlo Levi si ferma a Firenze*, a cura di C. L. Ragghianti, Firenze, Fratelli Alinari.

ROMA (1983), *Carlo Levi: disegni dal carcere 1934. Materiali per una storia*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, De Luca.

BENEVENTO (1989), *Carlo Levi e Lucania '61. Opere dal 1935 al 1961*, a cura di G. Appella, Roma, De Luca.

MATERA (1990), *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti dal confino 1935-1936*, a cura di P. Vivarelli, Roma, De Luca.

TORINO (1993), *I Sei pittori di Torino 1929-1931*, a cura di M. Bandini, catalogo della mostra, Milano, Fabbri.

MATERA (1997-1998), *Opere grafiche*, Matera, Palazzo Lanfranchi.

ROMA (2000), *Carlo Levi. Galleria di ritratti 1926-1960*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli.

FIRENZE (2003), *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, a cura di P. Brunello e P. Vivarelli, Roma, Donzelli.

TORINO (2003), *Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuoriusciti 1926-1933*, a cura di M. C. Maiocchi, Torino, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

MATERA (2005), *Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, a cura di P. Venturoli, Roma, Donzelli.

PORDENONE (2006), *Figure prima della storia 1935-1936*, a cura di G. Pauletto, Pordenone, Comune di Pordenone.

ROMA (2008), *Carlo Levi e Roma. Il respiro della città*, a cura di D. Fonti, Roma, Palombi editori.

b. Bibliografia secondaria

TESTI CRITICI SU C. LEVI:

AA. VV. (maggio-dicembre 1967), *Carlo Levi*, a cura A. Marcovecchio, in «Galleria», n. 17 (3-6).

AA. VV. (1970), *Carlo Levi. Testi di Domenico Javarone [et al.]; e un saggio di Carlo Levi*, Roma, Carte segrete.

AA. VV. (marzo 1986), *Carlo Levi. Documenti dal confino 1935/36*, a cura di A. Manupelli, in «Basilicata», Matera.

AA. VV. (1993), *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, a cura di G. De Donato, Manduria, Piero Lacaita.

AA. VV. (1995), *La Voce e l'Europa. Il movimento fiorentino de La Voce: dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, a cura di D. Rüesch

e B. Somalvico, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria.

AA. VV. (1996), *Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 4, n. II, Torino, Einaudi.

AA. VV. (1997), *L'Orologio di Carlo Levi e la crisi della Repubblica*, a cura di G. De Donato, Atti del convegno di Roma (1993), Manduria, P. Lacaita.

AA. VV. (1997), *Carlo Levi: le parole sono pietre*, a cura di G. Ioli, Atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato (28-30 aprile 1995), San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura».

AA. VV. (1997), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, a cura di J. Clifford e G. E. Marcuse, tr. di A. Aureli, Roma, Meltemi.

AA. VV. (1998), *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, a cura di F. Vitelli, Cava dei Tirreni, Avagliano.

AA. VV. (1999), *Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, a cura di G. De Donato, Roma, Fahrenheit 451.

AA. VV. (2000), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. M. Lamberti, Torino, Fondazione CRT.

AA. VV. (2003), *Carlo Levi e il Mezzogiorno*, a cura di G. De Donato e S. D'Amaro, Atti della giornata nazionale di Studi, Foggia, Claudio Grenzi Editore.

AA. VV. (2005), *Carlo Levi: riletture*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», 53.

AA. VV. (2007), *The Voices of Carlo Levi*, a cura di J. Farrell, New York, Farrell.

AA. VV. (2009), *Oltre la paura*, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli Editore.

AA. VV. (2011), *Intertestualità leviane*, Atti del Convegno Internazionale tenutosi dal 5 al 7 novembre 2009 presso l'Università degli studi di Bari Aldo Moro, Quaderni di Ateneo, n. 14.

AA. VV. (2014), *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, ed. by D. Amberson and E. Past, New York, Palgrave Macmillan.

AA. VV. (2015), *L'Orologio di Carlo Levi*, a cura di F. Camilletti e F. Trentin, in «Poetiche», 17, N.42 1.

AA. VV. (2015), *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, a cura di A. L. Giannone, Pisa, Edizioni ETS.

M. ALICATA (1954), *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, in «Cronache meridionali», n. II, pp. 585-603.

- (1977), *Antropologia culturale e questione meridionale*, a cura di C. Pasquinelli, Firenze, La Nuova Italia.

M. AROUIMI (1994), *Les harmonies de la peur*, in «Strumenti-Critici», IX, 3, settembre, pp. 363-386

- (2006), *Magies de Levi. L'expérience picturale et littéraire de Carlo Levi confrontée aux leçon de Rimbaud, Melville, Tolstoï, Jean de Patmos et Xue Xiake*, Fasano, Schena editore.

R. ASSUNTO (18 agosto 1946), *L'esule in Basilicata*, in «L'Italia libera».

L. BALDASSARRO (1990), *Paura della libertà: Carlo Levi's Unfinished Preface*, in «Comunità», IV, pp. 143-154.

G. BARBERI SQUAROTTI (2001), *L'orologio d'Italia. Carlo Levi e altri racconti*, Ragusa, Libroitagliano.

D. BARTALESI-GRAF (2006), *Carlo Levi: "Torino" e "Matera" nella prosa e nell'arte di un anno di confino*, in «Italica», Vol. 83, n. 3/4, Fall – Winter, pp. 505-528.

A. BATTISTINI (2013), *La presenza di Vico in "Paura della libertà" di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, a cura di S. U. Baldassarri e A. Polcri, Firenze, Le Lettere.

C. BAUZULLI (2014), *Carlo Levi filosofo. Evoluzione del pensiero leviano dagli anni Venti agli anni Quaranta*, a cura di A. Comincini e A. Bernardi, Roma, Aracne.

M. A. BAZZOCCHI (2012), *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori.

F. BENFANTE (2001/2002), *Carlo Levi direttore della «Nazione del Popolo» (Firenze, 1944-45)*, in «Mezzosecolo: materiali di ricerca storica», n. 14, pp. 247-262.

- G. BONIFACINO (gennaio-giugno 2013), *scrittura come utopia. In margine al Cristo di Levi*, in «Quaderni della didattica della scrittura», pp. 27-35.
- D. BINI (2003), *Women of the South and the Art of Carlo Levi*, in «Forum Italicum», Spring, pp. 103-120.
- A. BIZZARRI (1947), *Un saggio di Carlo Levi*, in «La fiera letteraria», II, n. 7, p. 6.
- G. BONIFACINO (2013), *scrittura come utopia. In margine al Cristo di Levi*, in «Quaderni di didattica della scrittura», n. 1, gennaio-giugno, pp. 27-35.
- V. BRANCA (28 febbraio 1946), *Lucania magica e desolata*, in «La Nazione del Popolo».
- G. B. BRONZINI (1996), *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo.
- (2003), *Racconto e metaracconto leviano del confino in Lucania*, in «La Nuova ricerca», n. 12, pp. 287-295.
- I. CALVINO (1995), *Paura della libertà*, in *ID., Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Vol. 1, Milano, Mondadori, pp. 1116-1118.
- A. COMPARINI (2014), *Tra "Erlebnis" e "Selbst". "L'Orologio" di Carlo Levi*, in «Esperienze letterarie», n. 1, pp. 75-92.
- A. DEBENEDETTI (17 giugno 2004) *Carlo Levi: i segreti nascosti in una Bibbia*, «Corriere della sera».
- G. DE DONATO (1974), *Saggio su Carlo Levi*, Bari, De Donato.
- (1998), *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Bari, Dedalo.
 - e S. D'AMARO (2001), *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- M. DE LA NIEVES MUÑOS MUÑOS (1985), *Il messaggio di "Cristo si è fermato a Eboli"*, in «Critica letteraria», a. XIII, fasc. I, n. 46, pp. 64-75.
- G. DE MARCO (2008), *"dal fondo buio del pozzo della memoria", un viaggio che si eleva a scrittura. Tutto il miele è finito di Carlo Levi*, in «Italice», n. 2-3, pp. 151-172.

G. DOTOLI (2010), *Carlo Levi e la Francia: con le poesie in francese*, Fasano, Schena.

M. P. ELLERO (2005), *Mappe dell'altrove. Luoghi e tempi in "Cristo si è fermato a Eboli"*, in «Italianistica», n. 3, pp. 125-137.

G. FALASCHI (1974), *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia.

- (1996), *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in Aa. Vv., *Le opere. Il Novecento. La ricerca letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 2, Torino, Einaudi, pp. 469-490.

G. FALESCHINI LERNER (2012), *Carlo Levi's Visual Poetics. The Painter as Writer*, New York, Palgrave Macmillan.

F. FORTINI (1950), «*La morte sta anniscosta in ne l'orloggi*», in «Comunità», a. IV, n. 8.

- (1977), *Giacomo Noventa*, in *Id.*, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza.

R. GALVAGNO (2004), *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Catania, Leo Olschki.

- (2004), *Carlo Muscetta. 'Leggenda e verità di Carlo Levi'*, in «Sinestesie», n. 2, pp. 74-82.

R. GASPERINA GERONI (2012), *Le immagini prima delle parole: l'antinomia interno/esterno nell'elaborazione di Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in «Poetiche», vol. 14, fasc. 1/2, pp. 53-91.

- (2014), *Il gufo Graziadio e Uccelli di Saba: la temporalità ne L'Orologio di Carlo Levi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, pp. 235-259.
- (2015), *La Sacra Bibbia di Diodati nell'autografo di Paura della libertà di Carlo Levi*, in «Esperienze letterarie», n. 3, XL, pp. 103-122.
- (2015), *Legge e tempo ne L'Orologio di Carlo Levi*, in «Poetiche», vol. 17, n. 42, pp. 77-105.
- (2015), *Pasolini allo specchio di Carlo Levi*, in «Arabeschi», n. 6, (in rete): <http://www.arabeschi.it/1-in-forma-di--immagine-15-pasolini-allo-specchio-carlo-levi/>.

E. GUAGNINI (2013/2014), *Carlo Levi nella letteratura di viaggio del Novecento. Alcuni appunti*, in «Italies», n. 17/18, pp. 221-235.

C. K. JØRGENSEN (2008), *L'eredità vichiana nel Novecento letterario: Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, Napoli, Alfredo Guida Editore.

G. LUPO (2004), *Tra inferno contadino e paradiso americano: Carlo Levi, Dante e la Bibbia*, in «Otto-Novecento», n. 1, pp. 69-85.

M. MICCINESI (1973), *Invito alla lettura di Carlo Levi*, Mursia, Milano.

- (1979), *Come leggere Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, Mursia, Milano

B. MOLONEY (2002), *Fontamara and Cristo si è fermato a Eboli: cases of intertextuality*, in Aa. Vv., *Essays Literature and History in honour of Doug Thompson*, a cura di G. Talbot e P. Williams, Dublino, Four Courts, pp. 136-148.

E. MONTALE (2 febbraio 1946), *Un pittore in esilio*, in «il Mondo».

C. MUSCETTA (14 novembre 1946), *Carlo Levi in Lucania*, in «La Fiera Letteraria».

- (1953), *Letteratura militante*, Firenze, Parenti.

G. NOVENTA (1987), *Discorso su Carlo Levi e la situazione spirituale italiana*, in *Id.*, «Nulla di nuovo» e altri scritti 1934-1939, a cura di F. Manfriani, Venezia, Marsilio.

P. PANCAZZI (28 febbraio 1946), *Dove Cristo non è arrivato*, in «La Lettura».

R. PAPINI (febbraio 1926), *La Mostra del Novecento*, in «Emporium», vol. LXIII, n. 373, pp. 71-83.

G. PETRONI (24 febbraio 1946), *Cristo si è fermato a Eboli*, in «La Nuova Europa».

G. RUSSO (11 settembre 1946), *Lucania: stupore e cose nuove*, in «La Voce».

- (28 agosto 2013), *Le pagine mancanti del diario di Levi. Un saggio critico rivela che i disegni e certi giudizi furono espunti dall'edizione Einaudi*, in «Corriere della Sera», p. 33.

L. SACCO (1996), *L'orologio della Repubblica. Carlo Levi e il caso Italia*, Lecce, Argo.

V. SERENI (1-2 luglio 1950), *Tempo vero e tempo matematico*, in «Milano Sera».

D. SPERDUTO (1998), *L'imitazione dell'eterno. Implicazioni etiche della concezione del tempo immagine dell'eternità da Platone a Campanella con un saggio sulla nozione di tempo in Carlo Levi*, Fasano, Schena.

- (1999), *Tra tempo reale e tempo fittizio: «Cristo si è fermato a Eboli»*, in «Otto/Novecento», XXIII, n. 2 (maggio/agosto 1999), pp. 227-232.
- (2004), *Carlo Levi e l'invenzione della verità*, «Critica letteraria», XXXII, 125, pp. 789-796.
- (2006), *Sull'utilità e sulla futilità della filosofia: Emanuele Severino tra Spinoza e Carlo Levi*, in: «Per la filosofia», XXIII, 68, Serra Editore, Milano, pp. 61-76.
- (2007), *Tra azione ed inazione: il "Cristo si è fermato a Eboli" e "La fiaccola sotto il moggio" di d'Annunzio*, in «Critica letteraria», n. 2, pp. 319-336.
- (gennaio- giugno 2009), *Agire o lasciar fluire? Emanuele Severino e Carlo Levi a confronto*, in «Koinè», XVI, pp. 230-245.
- (2009), *Maestri futili? Gabriele d'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Aracne, Roma.
- (2013), *Armonie lontane. Ariosto, Croce, D'Annunzio, Pavese, Carlo Levi e Scotellaro*, Roma, Aracne editrice.

D. STAZZONE (2012), *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, Enna, Papiro Editrice.

- (2012), *Geometrie della memoria nella poesia di Carlo Levi*, Enna, Papiro Editrice.

M. TEDESCHI (1980), *Carlo Levi e la civiltà contadina*, in R. CONTARINO-M. TEDESCHI, *Dal fascismo alla Resistenza*, Roma-Bari, Laterza.

F. VITELLI (2003), *Per un'introduzione al Cristo si è fermato a Eboli*, in «La nuova ricerca», Anno XII/12, pp. 287-295.

- (2008), *Il "proemio" del Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, in «Forum Italicum», Spring, pp. 69-82.

D. WARD (2002), *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, Milano, La Nuova Italia.

V. ZACCARO (2007), *Carlo Levi e Narciso: ritratto come autoritratto*, in «La Nuova ricerca», n. 14-16, pp. 24-48.

ALTRI TESTI:

AA. VV. (1974), *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, foto di M. Jodice, testi di R. de Simone, Napoli, Edizioni Scientifiche.

AA. VV. (1992), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno tenutosi a Roma 14-15 dicembre 1992, Roma, Tipografia Albanese.

AA. VV. (1997), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, a cura di J. Clifford e G. E. Marcuse, tr. di A. Aureli, Roma, Meltemi.

AA. VV. (2000), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. Mimita Lamberti, Torino, Fondazione CRT.

G. AGAMBEN (1998), *Il Messia e il sovrano: Il problema della legge in W. Benjamin*, in Aa. Vv., *Anima e paura: studi in onore di Michele Ranchetti*, Quodlibet, Macerata, pp. 134-176.

- (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2012), *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri.

Th. W. ADORNO (1975), *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi.

ALAIN (1934), *Les dieux*, Paris, Gallimard.

- (1953), *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

L. AMOROSO (1998), *Lettura della Scienza nuova di Vico*, Torino, Utet.

H. ARENDT (1993), *Il pescatore di perle: Walter Benjamin 1892-1940*, Mondadori, Milano.

E. AUERBACH (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina*, Milano, Feltrinelli.

- (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.

M. BACHTIN (2001), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.

R. BARTHES (2011), *Retorica antica*, Milano, Bompiani.

G. BATAILLE – R. CAILLOIS [et al.] (1991), *Il Collegio di Sociologia: 1937-1939*, a cura di D. Hollier, Torino, Bollati Boringhieri.

G. BATAILLE (1992), *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri.

- (1997), *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Roma, Armando.
- (2008), *La congiura sacra*, intr. di R. Esposito, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2010), *Scritti sul fascismo 1933.34. Contro Heidegger. La struttura psicologica del fascismo*, a cura di G. Bianco e S. Geroulanos, Milano-Udine, Mimesis.

C. BAUDELAIRE (1992), *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi.

M. A. BAZZOCCHI (1998), *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori.

F. BENIGNO (2013), *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma, Viella.

W. BENJAMIN (1995), *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.

- e G. SCHOLEM (1987), *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, Torino, Einaudi.
- (2013), *Testi e commenti*, in «L'ospite ingrato», a cura di G. Bonola, Macerata, Quodlibet.
- (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

H. BERGSON (1935), *Evoluzione creatrice*, tr. di P. Serini, Milano, Mondadori.

- (1951), *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di V. Mathieu, Torino, Paravia.
- (2012), *Introduzione alla metafisica*, a cura di R. Ronchi, Salerno, Orthotes Editrice.

I. BERLIN (1996), *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, Roma, Armando Editore.

G. BERTOLINO-F. POLI (1995), *Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, 2 voll. Torino, U. Allemandi.

O. BETZ (1995), *Abramo*, in *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento*, a cura di Horst Balz & Gerhard Schneider, Brescia, Paideia.

H. BLOOM (2008), *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, intr. di A. Cortellessa, Milano, Bur.

N. BOBBIO (1967), *Presentazione a «La Rivoluzione Liberale»*, ristampa anastatica, Torino, La Bottega D'Erasmus.

- (1976), *Prefazione a «Energie Nove»*, ristampa anastatica, Torino, La Bottega D'Erasmus.
- (1986), *Italia fedele. Il mondo di Gobetti*, Firenze, Passigli.
- (2005) *Politica e cultura*, a cura di F. Sbarberi, Torino, Einaudi.

F. M. CACCIATORE (2005), *Indagini su Oswald Spengler*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

R. CAILLOIS (2001), *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.

J. CAMPBELL (2000), *L'eroe dai mille volti*, Parma, Guanda.

G. CANTELLI (1986), *Mente corpo linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, Firenze, Sansoni editore.

A. CASALI (1989), *Claudio Treves: dalla giovinezza torinese alla guerra di Libia*, Milano, F. Angeli.

- V. CICERO (2007), *Istante durata ritmo: il tempo nell'epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Milano, V&P.
- P. CLEMENTE, M. L. MEONI e M. SQUILLACCIOTTI (1976), *Il dibattito sul folkore in Italia*, Milano, Edizioni di cultura popolare.
- F. COGO (2012), *La ricezione delle traduzioni anglo-americane di Vittorini (1933-1943)*, in «Otto-Novecento», XXXVI, n. 2, pp. 183-193.
- G. CONTINI (1998), *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi.
- B. CROCE (1919), *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza.
- (1920), *O. Spengler: Il tramonto dell'Occidente*, in «La critica», XVIII, pp. 286-297.
 - (1920), *Pessimismo storico in Germania*, in «La critica», XVIII, pp. 236-245.
 - (1932), *Storia di Europa nel secolo decimonono*, Bari, Laterza.
 - (1965), *La filosofia di G. B. Vico*, Bari, Laterza.
 - (1990), *Estetica*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi.
 - (2011), *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, Milano, Adelphi.
- N. CUSANO (2011), *Emanuele Severino. Oltre il nichilismo*, Brescia, Morcelliana.
- M. DANESI (1993), *Vico, Metaphor, and the Origin of Language*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- G. DEBENEDETTI (ottobre-dicembre 1947), *Personaggi e destino*, in «Janus pannonius», I, 4, pp. 571-596.
- (1999), *Saggi*, a cura di A. Bernardinelli, Milano, Mondadori
- F. DE BOURCARD (1976), *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti (1853-1858)*, Napoli, Reprints editoriali.
- E. DE MARTINO (2010), *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.

M. DE MICHELI (2000), *L'arte sotto le dittature*, Milano, Feltrinelli.

A. DESTRO e M. PESCE (1996), *La normativa del Levitico: interpretazioni ebraiche e protocristiane*, in Aa. Vv., *La purità e il culto nel Levitico. Interpretazioni ebraiche e cristiane*, in «Annali di storia dell'esegesi», n. 13/1, pp. 120-145.

G. DIODATI (traduzione di, 1864), *La Sacra Bibbia, ossia l'Antico e il Nuovo Testamento* (1641), Londra, Società Biblica Britannica e Forestiera.

R. DONATI (2014), *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere.

A. D'ORSI (1995), *Il modello vociano. Esperienze culturali nella Torino degli anni Venti*, in Aa. Vv., *La Voce e l'Europa. Il movimento fiorentino de La Voce: dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, a cura di D. Rüesch e B. Somalvico, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria.

- (2000), *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi.

G. DORSO (1955), *L'occasione storica*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi.

E. DURKHEIM (2005), *Le forme elementari della vita religiosa*, a cura di M. Rosati, Roma, Meltemi.

R. ESPOSITO (2010), *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.

W. FAULKNER (1932), *Light in August*, New York, Smith & Haas.

- (1972), *Luce d'agosto*, intr. di F. PIVANO, Milano, Mondadori.

S. FERENCZI (1997), *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

G. FORTUNATO (1911), *Il Mezzogiorno e lo Stato Italiano*, 2 voll., Bari, Laterza.

- (1993), *Che cosa è la questione meridionale*, Potenza, Calice.

J. G. FRAZER (1925), *Il ramo d'oro. Storia del pensiero primitivo: magia e religione*, tr. di L. De Bosis, Roma, A. Stock.

S. FREUD (1978), *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri.

- (1987), *Al di là del principio di piacere*, in *Id.*, *Opere 1917-1923*, vol. 9, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2003), *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa* (1896), in *Id.*, *Opere. Progetto di una psicologia e altri scritti (1892-1899)*, vol. 2, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2010), *Totem e tabù*, Torino, Bollati Boringhieri.

N. FRYE (1986), *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, tr. di G. Rizzoni, Einaudi, Torino.

M. FUBINI (1977), *Presentazione a «Il Baretto»*, ristampa anastatica, Torino, La Bottega D'Erasmus.

U. GALIMBERTI (2006), *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet.

A. GARGIULO (1 maggio 1936), *Crisi di un'estetica*, in «La Nuova Antologia», pp. 77-82.

G. GENETTE (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.

G. GENTILE (2014), *Attualismo*, intr. di E. Severino, Milano, Bompiani.

M. GERVASONI (2000), *L'intellettuale come eroe*, Milano, La Nuova Italia.

V. GIACOPINI (1999), *Scrittori contro la politica*, Torino, Bollati Boringhieri.

C. GINZBURG (1994), *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 86, pp. 511-39.

- (1979), *Spie: radici di un paradigma indiziario*, in Aa. Vv., *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, pp. 59-106.

P. GOBETTI (25 febbraio 1922), *Politica e storia. Polemica sul «Manifesto»*, in «La Rivoluzione Liberale», I, n. 3.

- (25 ottobre 1922), *Per una società degli apoti*, in «La Rivoluzione Liberale», I, n. 31, p. 114.
- (23 novembre 1922), *Questioni di tattica*, in «La Rivoluzione Liberale», anno I, n. 34.
- (1969 e 1974), *Opere complete di Piero Gobetti*, a cura di P. Spriano, 3 voll., Torino, Einaudi.
- (1997), *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi.
- (2008), *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, a cura di E. Alessandrone Perone, Torino, Einaudi.
- (2012), *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

J. W. GOETHE (2012), *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori.

E. GRASSI (1992), *Vico e l'Umanesimo*, Milano, Guerini.

R. GUALINO (2007), *Frammenti di vita*, intr. di A. d'Orsi, Torino, Nino Aragno.

F. HARTOG (2012), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.

C. HAVELANGE (1998), *De l'œil e du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard.

M. HEIDEGGER (2002), *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi.

J. HILLMAN (1999), *Puer aeternus*, Milano, Adelphi.

J. HUIZINGA (2012), *Crisi della civiltà*, Milano, Pgreco.

A. HUXLEY (1933), *Il Mondo Nuovo*, tr. di L. Gigli, Milano, Mondadori.

A. JANNAZZO (2003), *Il liberalismo italiano del Novecento. Da Giolitti a Malagodi*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.

F. JESI (2002), *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi.

C. G. JUNG (1938), *Le moi et l'inconscient*, Paris, Gallimard.

- (1949), *Psicologia e alchimia*, tr. italiana di R. Bazlen, Roma, Astrolabio.
- (1971) *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi.
- e K. Kérenyi (1972), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri.
- (1976), *La dinamica dell'inconscio*, in *Id., Opere*, a cura di L. Aurigemma, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1980), *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, vol. 5, Torino, Boringhieri.
- (1981), *Individuazione*, in *Id., Tipi psicologici*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1990), *L'archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2004), *L'Io e l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri 2004.
- (2013), *L'analisi dei sogni. Gli archetipi collettivi. La sincronicità*, Torino, Bollati Boringhieri.

F. KAFKA (2005), *Il processo*, Torino, Einaudi.

I. KANT (2006), *Critica alla ragion pratica*, tr. di F. Capra, Bari, Laterza.

- (2006), *Che cos'è l'illuminismo. Riflessione filosofia e pratica politica*, a cura di N. Merker, Roma, Editori Riuniti.

J. LACAN (2006), *Dei nomi del Padre. Il trionfo della religione*, a cura di J.-A. Miller e A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi.

R. LEVI (1981), *Ricordi politici di un ingegnere*, Milano, Vangelista.

L. LÉVY BRUHL (1971), *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi.

- (1973), *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, a cura di L. Lugarini e S. Lener, Roma, Newton Compton.
- (1990), *L'anima primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri.

S. LEVI DELLA TORRE (2003), *Zone di turbolenza: intrecci, somiglianza, conflitti*, Milano, Feltrinelli.

E. LEVINAS (2010), *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book.

- (2016), *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book.

V. MAGRELLI (2002), *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi.

L. MANGONI (2013), *Civiltà della crisi. Cultura e politica in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Viella.

C. LÉVI-STRAUSS (2008), *Dal miele alle ceneri*, Milano, Il Saggiatore.

L. MANGONI (1999), *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri.

G. MAZZOTTA (1999), *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi.

L. MESIANO (2010), *Identificazione infantile, adulta e senile di Benedetto Croce nella figura di Cola Pesce*, in «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 17, pp. 127-137.

M. MILA (1995), *Scritti civili*, Torino, Einaudi.

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

E. MONTALE (1996), *Auto da fè*, Milano, Mondadori.

- (2003), *Gli ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori.

S. MONTEFOSCHI (2004), *Opere*, a cura di B. Lami, Treviglio, Zephyro Edizioni.

M. MOONEY (1999), *Vico e la tradizione della retorica*, tr. di G. De Michele e intr. di A. Battistini, Bologna, Il Mulino.

- E. MUÌR (1949), *Essays on Literature and Society*, London, Hogarth.
- M. NACCI (1982), *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, Torino, Loescher.
- G. NENCIONI (1983), *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi.
- J. ORTEGA Y GASSET (1937), *La révolte des masses*, tr. de l'espagnol par L. Parrot avec une préface de l'auteur, Paris, Stock.
- R. OTTO (1984), *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli.
- S. OTTO (1992), *Giambattista Vico. Lineamenti della sua filosofia*, Napoli, Guida Editori.
- P. P. PASOLINI (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori.
- (2015), *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.
- C. PAVESE (1990), *La prigionia*, Torino, Einaudi.
- (2007), *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi.
- E. PERSICO (1964), *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità.
- F. PIVANO (2005), *Pagine americane*, Milano, Frassinelli.
- G. PREZZOLINI (28 settembre 1922), *Società degli Apoti*, in «La Rivoluzione Liberale», I, n. 28.
- E. PULCINI (2001), *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- G. REALE (2004), *Plotino e il neoplatonismo pagano*, in *Id., Storia della filosofia greca e romana*, vol. 8, Milano, Bompiani.
- J. -P. RICHARD (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- J. RIES (2007), *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Milano, Jaca Book.

- E. SAID (1975), *Beginnings: Intention and Method*, New York, Basic Books.
- (2000), *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli.
- G. SASSO, *L'«Estetica» di Benedetto Croce*, in AA. VV., *Il Novecento. I. L'età della crisi*, vol. 4, Torino, Einaudi 1995, p. 1-40.
- S. SATTA (1980), *De profundis*, Milano, Adelphi.
- R. SCOTELLARO (2000), *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, Roma, Laterza.
- S. SOLMI (1976), *Il pensiero di Alain*, Pisa, Nistri-Lischi.
- V. SPINAZZOLA (2007), *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore.
- O. SPENGLER (1999), *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, tr. di J. Evola e intr. di S. Zecchi, Parma, Ugo Guanda Editore.
- A. TAGLIAPIETRA (1991), *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Feltrinelli.
- TORINO (1993), *I Sei pittori di Torino 1929-1931*, a cura di M. Bandini, Milano, Fabbri.
- J. TRABANT (1996), *La Scienza Nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, tr. di D. Di Cesare, Roma-Bari, Laterza.
- C. TREVES (1983), *Scritti e discorsi 1897-1933*, a cura di A. G. Casanova, Milano, Guanda.
- N. TURI (2011), *Declinazione del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni.
- G. UNGARETTI (1993), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori.
- L. VENTURI (settembre 1923), *Il pittore Felice Casorati*, in «Dedalo», n. IV.
- (gennaio/marzo/luglio 1930), *Polemica con Ugo Ojetti*, in «L'Arte».

- (1956), *Arte moderna*, Roma, Bocca.
- (1972), *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi.

D. P. VERENE (1984), *Vico: la scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, Roma, Armando Armando.

G. VICO (2011), *Principi di Scienza nuova*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori.

M. WALZER (2004), *Esodo e rivoluzione*, Milano, Feltrinelli.

B. ZIEMER (2005), *Abram-Abraham. Kompositionsgeschichtliche Untersuchungen zu Genesis 14, 15 und 17*, Berlin-New York, Walter de Gruyter.

S. ZIZEK (2012), *Il resto indivisibile. Su Schelling e questioni correlate*, a cura di D. Giordano, Napoli, Orthotes.

G. ZUANAZZI (2005), *Pensare l'assente: alle origini della teologia negativa*, Roma, Città Nuova.

Appendice delle immagini:



Figura 1 - Ritratto del padre (1923)



Figura 2 - Ritratto dei genitori (1938)



Figura 3 - Copertina di *Paura della libertà* (1946)



Figura 4 - *Nudi femminili* (1938)



**Figura 6 - Ritratto del padre convalescente
(1928)**



**Figura 5 - Autoritratto con il cappello
(1928)**



Figura 8 - Ritratto della madre (1930)



Figura 7 - Garosci come mostro furente di rivoluzione (1931)



Figura 9 - Ritratto di Leone Ginzburg (1933)



Figura 10 - Narciso (circa 1950)



Figura 11 - Gli amanti (circa 1950)



Figura 12 - Il prete (1936)



Figura 13 - Paesaggio con la luna (1935)



Figura 14 - La fossa del bersagliere (1936)



Figura 15 - Il naufragio del Piloro (1974)



Figura 16 - La Santarcangelese (1936)

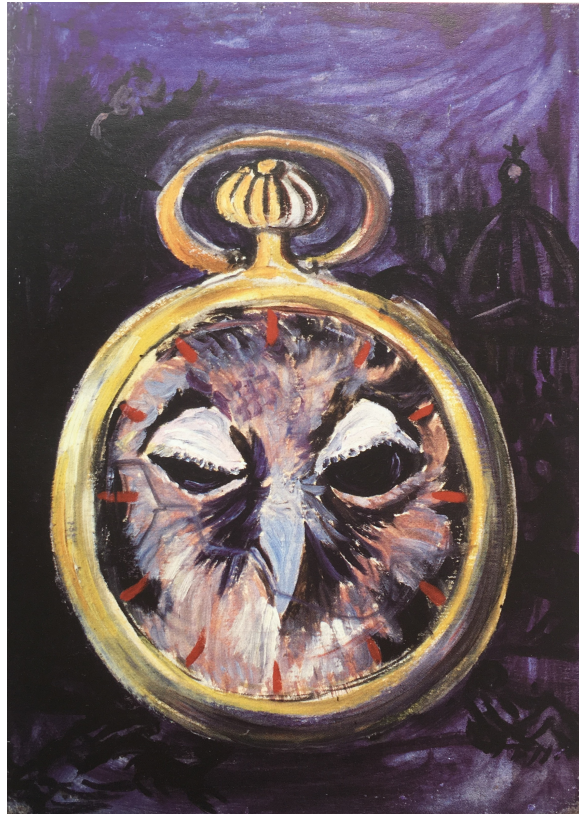


Figura 17 - L'orologio-gufo (1950)



Figura 18 - Ritratto di Bobi Bazlen



**Figura 19 - Adamo ed Eva con orologio
(1950)**

Ringraziamenti

Dopo un lungo percorso di crescita professionale e umana (durato quasi quattro anni), è sempre difficile trovare le parole più consone per esprimere gratitudine verso i propri maestri.

Ringrazio, *in primis*, il professor Marco Antonio Bazzocchi che con cura e dedizione ha accompagnato l'intero *iter* della stesura di questa tesi. Senza i suoi consigli e le migliori apportate, questo lavoro non avrebbe la fisionomia attuale.

Ringrazio, poi, il professor Alberto Bertoni, la professoressa Daniela Branca, la professoressa Giuliana Benvenuti e la professoressa Luisa Avellini che, in vario modo, hanno contribuito a fornirmi preziosi indicazioni di lettura, proposte di integrazione e spunti riflessivi.

Ringrazio, infine, i colleghi il dottor Filippo Milani e la dottoressa Annarita Zazzaroni a cui più volte mi sono rivolto per consigli inerenti al lavoro di stesura della tesi.