



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

| | |
|--|---|
| ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i> | 9 |
|--|---|

SAGGI

| | |
|--|-----|
| CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i> | 37 |
| MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i> | 49 |
| LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i> | 59 |
| MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i> | 71 |
| MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i> | 89 |
| GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i> | 99 |
| LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i> | 109 |
| LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i> | 119 |
| IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i> | 131 |

| | |
|--|-----|
| DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i> | 147 |
| SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i> | 159 |
| ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i> | 169 |
| SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i> | 187 |
| ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i> | 203 |
| CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i> | 215 |
| ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i> | 225 |
| ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i> | 235 |
| SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i> | 261 |
| ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i> | 273 |
| VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i> | 289 |
| LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i> | 299 |
| GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i> | 309 |
| SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i> | 317 |
| MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i> | 329 |

| | |
|--|-----|
| MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i> | 341 |
| GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i> | 353 |
| NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i> | 365 |
| CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i> | 383 |
| VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i> | 397 |
| LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i> | 411 |
| PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i> | 421 |
| ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i> | 431 |
| GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i> | 441 |
| ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i> | 451 |
| LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i> | 463 |
| CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i> | 473 |
| FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i> | 483 |
| GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i> | 493 |
| MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i> | 501 |

DISCUSSIONI

| | |
|--|-----|
| <i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino) | 513 |
| AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo) | 522 |
| SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio) | 526 |
| LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio) | 530 |
| <i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia) | 532 |
| RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco) | 538 |
| SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro) | 541 |
| ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa) | 544 |
| <i>Abstracts</i> | 551 |
| <i>Ringraziamenti</i> | 575 |

Rosalba Galvagno

LA METAMORFOSI DI DAFNE IN CARLO LEVI¹

Carlo Levi ha consegnato alcune variazioni del ritratto di Dafne ai versi, alla prosa e alla pittura, come d'altronde ha fatto col ritratto di Narciso, la figura mitologica che è al cuore della sua *poiesis*.

La splendida Dafne è protagonista, com'è noto, di una metamorfosi vegetale. Il suo nome deriva da quello dell'alloro nel quale viene trasformata alla fine della sua avventura apollinea. Dafne in greco vuol dire appunto (albero di) alloro. L'artista torinese eredita, a questo riguardo, la grande tradizione poetica della metamorfosi ovidiana, come è attestato, tra l'altro, in una lettera del 27 aprile 1934 indirizzata alla madre dalle Carceri nuove di Torino: «Di Metamorfosi preferisco quelle di Ovidio a queste che sono una molliccia rifrittura italiana di Döeblin o di Dos Passos, che già non amo neppure negli originali»². Una tradizione filtrata naturalmente dalle variazioni petrarchesche del mito di Dafne/Laura.

Secondo la tipologia tradizionale ovidiana le metamorfosi sono suddivise in: metamorfosi animali, vegetali, liquide, minerali; e il loro processo può essere discendente o, molto raramente, ascendente. La metamorfosi comporta solitamente un processo di diminuzione (discendente) rispetto all'umano. L'uomo può essere trasformato dunque in animale, pianta, acqua, pietra e, nel caso dei catasterismi, in astro. Più rara la trasformazione opposta (ascendente), il passaggio ad esempio dalla pietra o dall'avorio alla condizione umana, come la nascita degli uomini e delle donne dalle pietre lanciate alle loro spalle da Deucalione e Pirra dopo il diluvio³, o la statua d'avorio scolpita da Pigmalione e trasformata, per intercessione di Venere, in una donna in carne ed ossa⁴. Possono dunque esistere delle metamorfosi-premio miracolose e non soltanto punitive. La

¹ Si propone qui, con qualche modifica e parziali tagli, la versione in italiano di un precedente saggio: R. GALVAGNO, *The metamorphosis of Daphne in Carlo Levi*, apparso in *Ovid's Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*, A. COMPARINI (Ed.), Universitätsverlag, WINTER, Heidelberg 2018, pp. 177-197.

² Cfr. C. LEVI, *È questo il carcer tetro?*. *Lettere dal carcere 1934-1935*, a c. di D. FERRARO, introduzione di M.A. GRIGNANI, Il Melangolo, Genova 1991, p. 64, n. 5.

³ OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 313-415.

⁴ Ivi, X, 243-297.

metamorfosi inoltre è, salvo rarissime eccezioni⁵, irreversibile e obbedisce ad una logica eziologica, serve cioè a spiegare la causa stessa (l'origine) del nuovo corpo o oggetto che risulta dalla mutazione.

Con Dafne siamo nel regno delle metamorfosi vegetali, un regno al quale Carlo Levi ha dedicato testi e dipinti memorabili. Voglio qui rammentare soltanto, per suggerire la poetica densità del mondo vegetale e più ampiamente metamorfico leviano, due scritti risalenti entrambi alla fine degli anni sessanta: *L'alba sul giardino* (1967) per fortuna recuperato ed edito nel volume delle *Opere in prosa di Carlo Levi* intitolato *Le ragioni dei topi*⁶, e il più noto *Alberi e Narciso* (1968) ripetutamente stampato e finalmente raccolto, nel volume intitolato *Lo Specchio* della stessa collana⁷. Questi frammenti inoltre illustrano sufficientemente il complesso e articolato pensiero leviano della metamorfosi. La metamorfosi leviana consiste esattamente, per usare una felice espressione adoperata da Italo Calvino riferita a Ovidio, negli «indistinti confini»⁸ o, come sottolinea con espressione simile Guido Sacerdoti, nella «labilità di tutti i confini»⁹.

In *Alberi e Narciso* Levi riporta le bellissime poesie dedicate agli alberi¹⁰, scritte nello stesso agosto del 1967 durante il quale dipingeva il grande albero morto. Nella prima di queste poesie (*Ritorno a questi tronchi* del 23 agosto 1967), costituita da due strofe di dodici versi ciascuna, appare in filigrana il ritratto di Dafne attraverso una condensazione metonimica – sangue vegetale –, che ritroveremo nei testi esplicitamente dafnei («e gli squarci del legno / rossi di sangue vegetale») e una citazione delle numerose variazioni petrarchesche del primo incontro del poeta con Laura («Così, quei giorni monchi / [...] / giungono a quel che vidi / primo, altre volte, al regno / arboreo, prenatale, / in un mondo che dorme dietro ai suoi verdi occhi»).

Possiamo ora tornare al ritratto di Dafne e alle sue variazioni, ritratto che Levi articola e dipinge, secondo il suo consueto e singolarissimo *modus operandi* di *Doppel-Begabung*,

⁵ Come ad esempio quella della ninfa Io, che, trasformata in una giovenca, torna ad acquistare la figura umana (Ivi, I, 583-750).

⁶ LEVI, *L'alba sul giardino* (1967) in ID., *Le ragioni dei topi*, a c. di G. DE DONATO. Introduzione di F. CASSANO, postfazione di G. SACERDOTI, Donzelli, Roma 2004, pp. 69-70.

⁷ LEVI, *Alberi e Narciso* in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, a c. di P. VIVARELLI, Donzelli, Roma 2001, pp. 35-38.

⁸ I. CALVINO, *Gli indistinti confini*, in P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a c. di P. BERNARDINI MARZOLLA, Einaudi, Torino 1079, pp. VIII-XVI, poi col titolo *Ovidio e la contiguità universale* in ID., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, Mondadori («Meridiani»), Milano 1999, t. I, pp. 904-916.

⁹ SACERDOTI, *Postfazione* a LEVI, *Le ragioni dei topi*, cit., p. 101.

¹⁰ Eccone i capoversi: *Ritorno a questi tronchi*; *L'albero sradicato*; *Ancora l'albero, grigio*; *Il legno marcito, ossidato*; *Alberi, forme ormai d'una caduta*, in LEVI, *Autopresentazione* al catalogo della mostra *Carlo Levi. Alberi e Narciso (Paesaggi di Allassio)*, Galleria La Nuova Pesa, Roma 22 febbraio-5 marzo 1968, ora in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, a c. di VIVARELLI, Donzelli, Roma 2001, pp. 35-36, e quindi le prime tre in LEVI, *Poesie*, a c. di S. GHIAZZA, Prefazione di G. SACERDOTI, Donzelli, Roma 2008, pp. 302-304 e le ultime due in LEVI, *Versi*, a c. di S. GHIAZZA, Presentazione di A. PONTRANDOLFI, Prefazione di G. SACERDOTI, Avvertenza, Nota archivistica e Cronologia a cura di G. RAFFAELE, WIP Edizioni, Bari 2009, pp. 394 e 397.

attraverso l'adibizione di codici diversi: il codice verbale declinato sia in versi che in prosa, e il codice pittorico-figurativo.

Il primo ritratto poetico, in versi, di Dafne risale al 24 maggio del 1933. Ne seguiranno altri, sempre in versi, negli anni quaranta, cinquanta, sessanta e settanta. Agli anni settanta risale pure il ritratto presente nel *Quaderno a cancelli* e, a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, la serie pittorica degli Alberi-Carrubi tra cui uno in particolare porta, non a caso, il nome di *Daphne* e, *dulcis in fundo*, un ultimo dipinto di cui nella biografia di De Donato D'Amaru si legge: «Il 22 dicembre 1974 Carlo termina *Apollo e Dafne*, un'opera particolare perché eseguita su di un tamburello ricoperto di pelle di capra. Essa segue il *Naufragio del Piloro*, come lui stesso spiega»¹¹.

Quest'ultimo dipinto intitolato alla coppia *Apollo e Dafne* è importante ai fini della lettura e della interpretazione dell'intera avventura febea-dafnea leviana. Secondo il mito infatti la figura di Dafne è intimamente associata a quella di Apollo. Già nel racconto ovidiano, ho avuto modo di dimostrare che la coppia Apollo-Dafne è una coppia fantasmatica, una coppia solo in apparenza. In realtà Apollo diventa Dafne poiché Dafne non è altro che l'oggetto fantasmatico del desiderio che il dio potrà afferrare e possedere solo come corpo vegetale, come corpo risultante dalla metamorfosi della ninfa in alloro¹².

La ninfa Dafne la prima eroína metamorfica che appare nel grande poema di Ovidio, rappresenta insieme a numerose altre, una 'figura' di quel limite tra la vita e la morte delineato dalla metamorfosi. Ora, questo limite non è altro che la mutazione della forma (antropomorfa) della ninfa in alloro, che la fissa nel nuovo corpo (vegetale)¹³ salvandola dalla morte reale, ma al prezzo di una pietrificazione, di un dolore pietrificato. Questa trasformazione è richiesta al padre (il fiume Peneo) dalla stessa Dafne per potere sfuggire così al desiderio di Apollo e interrompere una fuga (sempre da Apollo) che stanno per annientarla. Dafne sarà posseduta dal dio solo in quanto pianta di alloro, l'oggetto proprio cioè alla vocazione di Febo, oggetto altamente simbolico per il suo trionfo poetico.

È noto il modo geniale in cui grandi pittori e scultori hanno rappresentato questa metamorfosi. Basti ricordare l'*Apollo e Dafne* di Antonio Pollaiuolo, *La Primavera* di Sandro Botticelli, il marmo *Apollo e Dafne* di Lorenzo Bernini, forse anche la figura femminile che appare nell'affresco¹⁴ del Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*, nella chiesa

¹¹ G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese del Sud. Carlo Levi. Una biografia*, Baldini e Castoldi, Milano 2001, p. 335.

¹² R. GALVAGNO, *Le corps de la nymphe est-il hybride, métonymique ou métaphorique? Un spécimen: le corps de Daphné*, in *Ovide. Figures de l'hybride*. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges. Études réunies par Hélène Casanova-Robin, Honoré Champion, Paris 2009, pp. 415-430.

¹³ «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora», Ovidio, *Metamorfosi*, I, 1-2.

¹⁴ «Nella stanza della puerpera Ghirlandaio mostra, sulla destra, quattro figure che avanzano: tre dal portamento severo, la prima – che sembra una fanciulla fiorentina dell'epoca – vestita con una stoffa pesante e preziosa che forma pieghe perpendicolari. Dietro di loro, come sospinta da un soffio (ma non si capisce da dove possa provenire) incede una fanciulla di grande bellezza, dalle vesti ondegianti e dal passo lieve, fluente e fremente. Dietro le sue spalle la veste s'inarca come in una vela. È la Ninfa. Nella sua figura ritroviamo tutti i tratti che Poliziano aveva aggiunto all'inno omerico e trasmesso a Botticelli. Con

di Santa Maria Novella a Firenze e, *last but not least*, il meraviglioso carrubo intitolato *Daphne* di Carlo Levi, su cui mi soffermerò più avanti.

I ritratti poetici di Dafne

Grazie alla monumentale raccolta delle poesie di Carlo Levi curata da Silvana Ghiazza, è possibile finalmente attingere a una sorta di avantesto o di testo *tout-court* per una lettura rinnovata e intersemiotica dell'opera di Carlo Levi. Questo prezioso canzoniere leviano, che si può leggere come un'autobiografia in versi, opportunamente seguita dalla Cronologia che integra dove possibile i titoli delle poesie e dei dipinti appartenenti alle varie fasi della vita dell'artista, oppure leggere come gli appunti o le note preliminari alle sue produzioni narrative e/o figurative (dipinti, disegni ecc.) mi ha permesso ad esempio non solo di arricchire e di completare la mia vecchia *recensio* dei narcisi¹⁵, così pregnanti e significativi in versione poetica, ma mi ha aiutata a circoscrivere anche la figura più rara ma altrettanto essenziale di Dafne. Mi sono una prima volta imbattuta in una poesia dedicata a *Dafne* mentre lavoravo agli scritti teorici del Nostro conservati nel Fondo Carlo Levi nell'Archivio generale dello Stato a Roma. In una delle carpette consultate saltò fuori impreveduta una poesia manoscritta datata 7 maggio 1940 («Il verde vivente del bosco») intitolata *Dafni*¹⁶, che ora si può leggere, insieme alle altre liriche dafnee, nella raccolta approntata da Silvana Ghiazza. Ho scoperto così che la poesia dedicata a *Dafni* non era isolata, ma aveva un precedente e avrebbe generato inoltre una corona di liriche che giungono fino agli anni settanta. La bella ninfa fuggitiva, al pari dello splendido Narciso, ha dunque accompagnato e scandito alcune tappe importanti della creazione artistica leviana.

Ho selezionato otto liriche che hanno come protagonista Dafne o che evocano un universo dafneo e, più generalmente, vegetale o arboreo come amerebbe dire lo stesso Levi. Queste liriche risalgono rispettivamente al 24 maggio 1933 (*Pitture, riguardandovi, il sapiente*, I, p. 197), al 7 maggio 1940 (*Il verde vivente del bosco*, I, p. 252), al dicembre 1940 (*Ce qui était si beau*, I, pp. 156-157), al 20 settembre 1943 (*Oscura come la notte*, I, p. 144), queste tutte presenti nel primo volume Donzelli. Nel secondo volume sono invece raccolte le liriche risalenti rispettivamente al 26 novembre 1952 (*Apollo mi inseguiva alle soglie*, II, p. 87), al marzo 1958 (*Sul tronco verde*, II, p. 163), al settembre 1965 (*Per un lichene ti ho perduto, pianta*, II, p. 284), al febbraio 1972 (*La meraviglia della pittura*¹⁷, II,

lei concede nell'austero interno fiorentino un essere che ha traversato indenne i secoli e ora insuffla in quel nuovo mondo la sua *brise imaginaire*». R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano 2005, p. 39. L'ultimo sintagma «brise imaginaire» è in francese nel testo.

¹⁵ Cfr. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze, 2004.

¹⁶ Pubblicata in *ivi*, p. 197.

¹⁷ All'aprile 1972 risale la Mostra personale alla galleria La Barcaccia di Roma dove preponderanti saranno proprio i carrubi.

p. 381, presente anche nel vol. I, p. 309). Si tratta dunque di un piccolo corpus poetico, cui bisogna anettere una straordinaria sequenza del *Quaderno a cancelli* e, in pittura, il dipinto *Dafne* col corteo di carrubi che lo circondano e, in ultimo, anche se perduto, il dipinto *Apollo e Dafne*, che sigilla l'intera produzione figurativa leviana.

Nella lirica datata 24 maggio 1933 Dafne non è esplicitamente nominata, di lei che è ancora una donna si evocano alcune metonimie petrarchesche come «colonna» e «gonne» (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 126, «Chiare, fresche e dolci acque») e l'improbabile trasformazione in corpo vegetale, ma solo metonimicamente allusa: «vestita pur di scorza d'albero». Inoltre la lirica si apre con una significativa allocuzione alle «PITTURE» (scritto in lettere capitali): «PITTURE, riguardandovi, il sapiente / Vivono, disse, vegetali» e si chiude di nuovo sul lessema pitture (questa volta scritto in lettere minuscole): «chè il verde mitologico / non vale, pitture, niente». Insomma la pittura non riesce a trattenere la donna che fugge.

La poesia intitolata con dizione barocca *Dafni*¹⁸ (7 maggio 1940), costituita da quattro quartine di novenari, si può considerare una ri-scrittura fedele della metamorfosi di Dafne, anche se il poeta novecentesco concede alla ninfa una piena unione amorosa col suo amante prima della metamorfosi e quindi della fuga. La metamorfosi sarebbe così la conseguenza di una illusione, Petrarca avrebbe detto di un errore. È interessante inoltre segnalare come il verso che descrive la metamorfosi, è il solo ipermetro, un decasillabo al decimo verso, secondo della terza quartina: «Ritorna a fuggire pel bosco / la ninfa, e ha radici l'alloro».

Segue una lirica scritta in francese e datata dicembre 1940, una canzone di cinque strofe di nove versi ciascuna, più il congedo. Gli ultimi due versi delle prime quattro stanze e del congedo si ripetono identici: «tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre». Come d'altronde i primi versi di ciascuna stanza ripetono lo stesso primo emistichio: «Ce qui était...». Ora, la destinataria della canzone, dell'emistichio «tu as voulu», viene esplicitamente nominata nel settimo verso della terza strofa che contiene il nome Dafné: «ô Dafné amère, sourd arbre / tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre». La strofa delinea, questa volta, un ritratto pietrificante di Dafne, ritratto che, nella lirica immediatamente precedente, è manifestamente riferito alla Gorgone: «Pétrie d'orgueils et d'éternelle jeunesse», dove l'allocuzione finale è rivolta a una Monique che riappare al quinto verso dell'ultima strofa della nostra canzone. Questa immagine gorgonica di Dafne, meno nota e assai sorprendente, pur derivando dalla matrice ovidiana è stata sommamente esaltata e immortalata dal Petrarca nel celebre sonetto della metamorfosi per pietrificazione (197, «L'aura celeste che 'n quel verde lauro»). Ma leggiamo l'intera strofa dell'amara Dafne:

Ce qui était si doux et humain
Était fait d'œil et de main:

¹⁸ Cfr. G.B. MARINO, *Boscherecce*, 31, v. 7: «Dafni, deh non fuggir, deh Dafni aspetta».

œil qui voit et main qui touche
 la raison était ta bouche
 et l'esprit était ton sein
 mais ton sein est fait de marbre
 ô Dafné amère, sourd arbre
 tu as voulu, pour te défendre
 m'amoindrir et me méprendre.

Nella poesia del 20 settembre 1943 «Oscura come la notte» composta di due quartine di ottonari appare al quarto verso, anch'esso curiosamente ipermetro (un novenario), il nome Charlotte, un'altra donna di pietra che, grazie a una «metamorfose d'un'ora / magica, senza lotte / il sasso fa verde». Siamo qui davanti a una rara metamorfose ascendente, per la quale il sasso si muta in vegetale, ancora più sorprendente se si pensa che Carlo Levi scrive questa poesia nel periodo oscuro della clandestinità fiorentina!

Passiamo ora al magnifico sonetto del 26 novembre 1952, intitolato nelle precedenti stesure: *Metamorfose di Dafne* e quindi *Metamorfose inattesa*, dove il soggetto enunciato è Dafne. La metamorfose, che si consuma anche qui nell'ambito di un solo verso, l'undicesimo, per mezzo di una similitudine («come una pianta a lui mi avvilluppai») è raccontata dalla protagonista stessa che la subisce, apparentemente, con grande godimento. La ninfa fuggitiva è infatti ben felice di farsi raggiungere e possedere da Apollo e trasformarsi così in donna. Pertanto la metamorfose descritta in questo sonetto svela la verità profonda e misteriosa delle *belles poursuivies*¹⁹, che dietro la loro fuga nascondono paradossalmente il desiderio di essere possedute. Un desiderio che Levi svela e anche interpreta, secondo la sua singolare e affascinante visione, come desiderio sacro. La metamorfose diventa così veicolo per quella «vita unitaria ed arcana» descritta nella poesia *Dafni* del 1940. Salvo a scoprire nel sacro la dimensione caotica e medusea riscontrata nella già citata poesia della Gorgone (Pétrie d'orgueils et d'éternelle jeunesse). Sorprende infatti che nelle stesure precedenti del nostro sonetto, come ci informa in apparato Silvana Ghiazza, l'aggettivo «sorpresa» che chiude il dodicesimo verso («calda, felice, donnesca e sorpresa») fosse «delusa» o anche «smarrita». Il poeta ha forse voluto mitigare, optando per l'aggettivo «sorpresa», la metamorfose discendente di Dafne in pianta per ottenere le grazie del dio?

Apollo mi inseguiva dalle soglie
 verdi dei boschi sull'erba ingemmata,
 fuggivo, appena mi sentii sfiorata,
 il suo respiro, le sue dolci voglie.

¹⁹ Cfr. J. FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature dans les Métamorphoses d'Ovide: les Belles poursuivies*, in *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du Colloque sur Ovide, (24-26 juin 1983), Bruxelles, «Latomus», 189, 1985, pp. 93-113.

Mi raggiunse d'un subito: mutata
non m'ero in tronco, né le sacre foglie
vidi alle dita (e ne stupivo): spoglie
eran mie braccia di verde infascata.

Non so come, smarrita, nell'attesa
che la mia pelle si facesse scorza,
come una pianta a lui mi avvilluppai

calda, felice, donnesca e sorpresa:
sacra divenni alla sua dolce forza:
ninfa mi colse, donna diventai²⁰.

Un ritratto autenticamente arboreo si delinea già nella poesia del 1958 composta di tre quartine di quinari. Una sorta di ritratto su tronco, ottenuto tramite la focalizzazione dello sguardo: «nell'oro, oscuro / l'occhio si imperla»²¹.

Un volto su lichene, il residuo (l'oggetto) vegetale nel quale si perde la «pianta / mia giovinetta», un volto prodotto dall'allucinazione di un «sole sepolto / d'acque e di bosco» viene ritratto nella poesia del 27 settembre 1965, che evoca il celebre sonetto 194 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «L'aura gentil, che rasserena i poggi». Anche qui, come nella lirica precedente, il ritratto arboreo non è che una macchia di «luce interna alle cose» che emana da un lichene che «s'appoggia / sul vecchio tronco». Non c'è bisogno di ricordare che a partire dalla seconda metà degli anni sessanta inizia per il pittore la grande e ricca stagione dei carrubi, tra i quali molti sono delle variazioni del carrubo *Dafne* o, che è lo stesso, del carrubo-donna.

L'ultima lirica del due marzo 1972 della nostra ghirlandetta tratta, come la prima da cui siamo partiti, la pittura, facendo dell'eroina metamorfica Dafne un equivalente della pittura, anzi la pittura stessa. Soltanto il pittore Carlo Levi ha potuto penetrare così in profondità una tale posta in gioco del mito dafneo, mettendo al centro dell'avventura della coppia Apollo/Dafne e dell'oggetto arboreo che ne risulta, il bagliore di luce (l'ovidiano *nitor*) palpitante, che continua a riverberare nonostante o forse grazie alla metamorfosi. Quest'ultima diviene pertanto l'oggetto privilegiato della pittura che coincide col bagliore di verità. Da questo aspetto «La meraviglia della pittura» assume il valore di un vero e proprio manifesto di poetica pittorica, dove la pittura è definita come «un ritratto / di se stessa in un'altra cosa / che permane chiusa in sé, solitaria»²². Donde la similitudine dafnea: «Così Daphne è donna e albero / fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro / verde foresta dove tutto è doppio.»

²⁰ LEVI, *Versi*, cit, pp. 159-160.

²¹ Ivi, p. 236.

²² Cfr. l'*incipit* del poema ovidiano: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; [...]», cit.

La meraviglia della pittura
 è nel farla non nel guardarla
 nella carezza della mano sulla tela
 come un abbraccio che si trasforma
 in un oggetto che ha il ritmo
 del respiro e del cuore,
 in una forma, un ritratto
 di se stessa in un'altra cosa
 che permane chiusa in sé, solitaria.
 Così Daphne è donna e albero
 Fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro
 verde foresta dove tutto è doppio²³.

Il carrubo «Dafne»

Nella pittura vegetale-dafnea, penso soprattutto ai carrubi, primeggia, come ha già ampiamente illustrato la critica, la tensione barocca o anche espressionista della pennellata ondosaleviana.

Il grande carrubo del 1970 intitolato *Dafne*²⁴ che appartiene alla serie dei Carrubi, ne è propriamente una variante. Nell'ambito di queste variazioni si possono annoverare tutti gli altri dipinti arborei dello stesso periodo: *Carrubo e tronco bruciato* 1968, *Carrubo orizzontale*, *Carrubo elefante*, *Albero* 1971, *Tronco verde e rosa*, *Radice e carrubo*, *Il carrubo*, *Autoritratto con la barba, senza barba* 1972, *Ritratto di Vitia, Parto (Madre albero)* 1973²⁵.

Nel ritratto del 1970 Carlo Levi ritrae Dafne (la ninfa) mentre si sta trasformando, cioè durante il processo stesso della metamorfosi, processo difficilissimo da fissare sulla tela, meno difficile forse nella scultura, e che solo pochi geni, come su accennato, sono riusciti ad immortalare. Mi riferisco al processo, al movimento cinetico della metamorfosi e non alla metamorfosi compiuta, all'oggetto che ne risulta. Levi pittore riesce in questo

²³ LEVI, *Versi*, cit., p. 462.

²⁴ *Daphne* 1970 olio e acrilico su tela; cm. 290 x 92, tecnica esecutiva: pennellate di vario spessore, già esposto nelle mostre di Matera 1999-2000 e 2003.

²⁵ Per questi dipinti cfr. il catalogo *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura*, a c. di P. VENTUROLI, Meridiana libri, Donzelli Editore, Roma 2005, in particolare i saggi di VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, pp. 33-39 e A. BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, pp. 189-193. Per i numerosi altri carrubi cfr. il catalogo *Carlo Levi. Mostra antologica*, Mantova, Palazzo del Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Electa, Milano 1974; il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, a c. di VIVARELLI, Meridiana libri, Roma 2001, e in particolare i saggi di VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, pp. 9-24, e di SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, pp. 25-36 e il catalogo della *Pinacoteca Carlo Levi* di Alasio stampato da Litografia Bacchetta Albenga nel marzo 2006 assai istruttivo perché affianca ai carrubi dipinti da Levi le foto dei carrubi reali superstiti che il pittore aveva avuto come modelli, accostamento che fa risaltare la dimensione magica e metamorfica impressa agli oggetti naturali dalla pittura leviana.

miracolo, particolarmente evidente nella stupefacente serie dei suoi Carrubi dolenti tra i quali spicca quello di *Daphne* per il nome che l'artista ha voluto attribuire a questo originalissimo ritratto. Il ritratto di una ninfa colta nel passaggio fuggitivo (mutazione cinetica) da una forma (antropomorfa) ad un altro corpo (vegetale). Il tronco che si sta già inalberando esibisce ancora la forma di un tenero corpo di donna che sembra dibattersi con un altro corpo nel quale si sta trasformando. Da questa lotta o da questo processo scaturisce l'immagine (il ritratto) di un corpo ibrido e ossimorico, più esattamente sinestesico, e fatalmente votato alla pietrificazione. Penso alla forma drammaticamente convulsa del cosiddetto *Carrubo-crocefisso*²⁶ del 1969, dove il ritratto metamorfico sembra paradossalmente inchiodare e squarciare, in uno spasmo estremo, un corpo che è simultaneamente maschile, femminile e arboreo.

Questi «tronchi» (centinaia di tele nell'arco degli ultimi dodici anni) rappresentano la parte più complessa, la più densa, la più completamente riassuntiva dell'universo pittorico di Levi e, per questo, la più difficile, forse perché la più lontana dalle immagini tecnologiche della cultura metropolitana. Si tratta di quadri spesso di notevoli dimensioni, costruiti impiegando due-quattro tele sovrapposte, in modo da realizzare figurazioni a grandezza naturale, tra le quali potersi aggirare, come in vere foreste²⁷.

Il ritratto di Dafne nel «Quaderno a cancelli»

La coppia Apollo-Dafne si incontra anche in alcune pagine del *Quaderno a cancelli*²⁸, che avevo studiato in particolare con riferimento all'olofrase, olofrase che Levi specifica con grande competenza metalinguistica come «parola senza fine» e, più in generale, come «arabesco». Per l'analisi puntuale del lungo testo dedicato all'olofrase rimando dunque a questo mio precedente lavoro²⁹ dal quale riprendo qui soltanto il brano relativo alla criptica citazione del mito della Ninfa e di Apollo, cioè di una delle ultime variazioni leviane in prosa del ritratto di Dafne.

La descrizione nel *Quaderno a cancelli* del traumatico stato di «dolore» nel quale si trova precipitato l'Autore, si articola, come è noto, con una originale e insistita citazione del mito leopardiano della siepe. La descrizione dello stato di «dolore» e l'adibizione della «siepe» come di un particolare schermo sono, a loro volta, i precedenti testuali del brano dell'«arabesco»³⁰ o della «parola senza fine».

²⁶ Cfr. il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, cit., tv. 20, p. 35.

²⁷ SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, cit., p. 32.

²⁸ LEVI, *Quaderno a cancelli*, Einaudi, Torino 1979, pp. 36-51.

²⁹ GALVAGNO, *L'arabesco e l'olofrase*, in EAD., *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 80-97.

³⁰ Ivi, pp. 49-51. Sull'arabesco in pittura cfr. LEVI, *Opere grafiche*, tav. 13 s. d. *Amanti – Narcisi con arabesco*, litografia (f. 705 x 500) e tav. 36 *Carrubi*, litografia (f. 500 x 700), dove la scena ritrae esattamente l'inseguimento del dio nelle sembianze di un animale mitologico e ibrido, e la ninfa già quasi del tutto

Il testo dell'«arabesco» è stato suddiviso in tre lessie intitolate rispettivamente: *L'arabesco continuo. Il dolore e la verità. Il guaritore e la rottura del filo.*

L'arabesco continuo

La prima lessia descrive propriamente una modalità della parola che è prodotta dallo stato di dolore in cui versa lo scrittore momentaneamente cieco. In questa condizione limite, dolorosa e paralizzante, la parola si configura, secondo un'analogia stabilita col «filo di dolore [...] annodato», come un tutto indiviso, cioè come un'olofrase. Per essere più precisi, è il groviglio doloroso («il filo di dolore»), che attanaglia il Soggetto, ad essere comparato a «una parola senza fine», una parola «onnicomprensiva».

Il dolore e la verità

Lo stato di costrizione fisica continua ad essere descritto ed approfondito nella seconda lessia – nella quale irrompono le figure della Ninfa e di Apollo –, e in cui è ben delineato quel soggetto monolitico, non ancora diviso dal calcolo significante, implicato nell'enunciato olofrastico.

Chiuso in un nido di spini, ridotto a detrito dell'universo e numero possibile in «liste senza fine», il Soggetto, che rischia di cadere se non vi è già caduto, in «un intrico di spine», in una «trappola vegetale», diventa un puro elemento immobile e possibile, una cosa e / o un calcolo ancora ignoto, confrontato alla verità del suo essere e investito da un dolore totale che assomiglia, paradossalmente, ad un'insostenibile gioia:

Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella verità, così vicina come la pistola alla mano del morente, come il frutto all'affamato, o l'idea a chi la sta già pensando, l'ha già pensata, come la Ninfa che Apollo ha afferrato per i capelli già verdi...³¹

Chiuso in un «nido di spini», il Soggetto patisce il «profondo, elementare, cellulare dolore» di cui «è tessuto quel filo» e, curiosamente, anche l'insostenibile gioia che la verità prossima ad essere afferrata, per quanto dolorosa, può procurare³². Questa verità

trasformata in albero. SACERDOTI, *Divagazioni sugli amanti*, ivi, pp. 23-35. Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura [tav. 51, Monogramma dell'autore 1932], cit., in particolare i saggi di VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, cit. e BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, cit.

³¹ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 50.

³² Quella che altrove ho definito come l'esperienza nodale e aurorale del fantasma fondamentale o sacrificale, che è poi l'esperienza metamorfica per eccellenza (GALVAGNO, *Le sacrifices du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis, Paris 1995). Non a caso fa irruzione in questo

intravista, quasi a portata di mano, tuttavia non può mai essere afferrata se non a rischio della morte.

Le immagini adibite alla descrizione della inafferrabilità della verità sono disposte secondo una triplice enumerazione comparativa che sfrutta la figura della *rapportatio* («Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella *verità*, così vicina 1. come la *pistola* alla mano del morente, 2. come il *frutto* all'affamato, o l'idea a chi la sta già pensando, l'ha già pensata, 3. come la *Ninfa* che Apollo ha afferrato per i capelli già verdi»³³).

In un sogno riportato più avanti nella pagina del *Quaderno* datata 8.3.73, sembra riproporsi lo stesso fantasma, anche qui emblematico dell'impossibilità di trattenere qualcosa che sfugge:

Così un sogno del mattino che subito scolora, e che, con gli occhi chiusi, si vorrebbe riprendere, come si vorrebbe trattenere per un braccio o per un lembo una fanciulla che era con noi e che a un tratto, per un pensiero della madre o del castigo, si leva, e corre via facendo soltanto un gesto di saluto fuggevole con la mano; e par di riprenderla, e già è più lontana; e resta una illusione e una speranza, e il sogno e soltanto ormai questa illusione e speranza, o la volontà di sognare, che anch'essa si dilegua³⁴.

Il guaritore e la rottura del filo

Ma ad impedire un confronto mortale con la verità interviene un guaritore, un donatore di parole e di immagini. L'agente che opera la restituzione della visione è definito all'inizio della terza lessia, come un «dio astrale» dalla «forza splendente» ma non abbagliante che «rompe il filo», quel filo, ricordiamolo, che cuciva gli occhi dello Scrittore³⁵. Riprendendo tutti i termini coi quali nelle precedenti enumerazioni erano stati nominati gli oggetti che popolano l'universo futile di chi non può vedere, la terza lessia descrive gli effetti di realtà prodotti dal ritorno della luce e dalla divisione della parola.

Ora tra tutti i termini messi in relazione nelle tre lessie, alcuni sembrano sottrarsi alla ripetizione, restando così isolati, in quanto termini corrispondenti di un rapporto. Si tratta precisamente dei lessemi: *sospiro*, *Ninfa* (seconda lessia), *licheni* (terza lessia), che devono in qualche modo essere messi in relazione con dei termini equivalenti, dal

brano la sorprendente citazione di una tra le più celebri metamorfosi ovidiane, quella di Apollo e Dafne. A conferma di questa esperienza capitale Levi evoccherà ancora, e in un contesto dove è questione di Auschwitz, «la metamorfosi mortale» (*Quaderno a cancelli*, cit., p. 103). Cfr. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, cit., p. 32.

³³ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 50. Ma cfr. anche le pagine che precedono il testo dell'arabesco nelle quali è già disseminato il mitologema di Apollo come «apparizione febea» (Ivi, p. 36), come «Dio fulgente, guaritore e uccisore» (Ivi, p. 38) e come dio del canto (Ivi, p. 43).

³⁴ Ivi, p. 100.

³⁵ Cfr. ivi, pp. 48-49.

momento che sintatticamente si inscrivono nella *rapportatio*, come accade per *sospiro* e *licheni* ed anche *Ninfa*.

L'appellativo *Ninfa* fa parte, come si è visto, di una triplice enumerazione, anch'essa costruita secondo uno schema di relazione i cui due primi termini sono *pistola* e *frutto* (quest'ultimo in relazione disgiuntiva e dunque parallela con il successivo *idea*). Il nome mitologico *Ninfa* è il terzo termine di paragone, dopo i comuni *pistola* e *frutto*, adibito alla definizione degli effetti lancinanti che la verità troppo prossima può provocare. Effetti dolorosi penetranti e pungenti come quelli di una spada di insostenibile *gioia*. È quest'ultimo lessema, vero *hapax* nella congerie lessicale di fatto obbediente alle figure della ripetizione, e apparente ossimoro di *dolore*, che ci aiuta a individuare il percorso isotopico che giustifica il termine *Ninfa* come equivalente degli altri due (*pistola* e *frutto*) allineati nella triplice comparazione volta a spiegare la pericolosa vicinanza della verità.

Ninfa è da leggere come una rappresentazione allegorica della «verità», di cui la «pistola» e il «frutto» costituiscono più propriamente delle rappresentazioni metonimiche. Del resto *Ninfa* è dei tre l'unico oggetto (del desiderio) animato (antropomorfo), più vicino immaginariamente alla figura mitica e anche metafisica della Verità (non a caso evocata qui anche come «idea»).

Il «dio astrale» che nella terza lessia «non permette di toccare la pistola in terra» e «il pomo sull'albero», «non permette» neanche, secondo lo schema di relazione, «di entrare nella vicinissima verità», cioè, retroattivamente (nella seconda lessia), non permette ad Apollo di possedere la Ninfa nonostante egli ne abbia afferrato i capelli già verdi. Gli oggetti (della pulsione) allucinati rispettivamente dal «morente» (la pistola), dall'«affamato» (il frutto-pomo) e da Apollo (la Ninfa) vengono sottratti alla presa immaginaria del Soggetto ad opera di un «dio astrale», che ne vieta il possesso grazie alla loro oggettivazione-distanziamento ottenuta con la reintegrazione della visione. Inoltre l'operazione di questa divinità che «divide la parola nelle sue parti più corte», mostra e al contempo nasconde la «fenditura», una ferita che il convalescente può decidere, illusoriamente, di riparare («è l'ora è l'ora fallace di appianare i fossi»).

Il trauma della ferita all'occhio e la conseguente cecità confrontano Levi con questa parola onnicomprensiva e impronunciabile perché sottratta al desiderio, che, per il pittore come per lo scrittore, si sprigiona principalmente e radicalmente nel confronto con l'immagine: per parlare, bisogna prima o simultaneamente poter vedere, distinguere una forma. La parola, già lí per il Soggetto, resta impronunciabile se non è sostenuta e divisa dallo sguardo.