

The background of the cover is a painting depicting a desk with several open books. A hand is visible in the upper left, reaching over the books. The style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a muted color palette of greens, browns, and greys.

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 «Sinestesie» 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)	512
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	524
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	528
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	532
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	534
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	540
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	543
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	546
<i>Abstracts</i>	553
<i>Ringraziamenti</i>	579

Laura Nay

DAL «NARCISO ROVESCiato» AL «GUERRIERO BIRMANO»:
IL NOVECENTO DI CARLO LEVI

«Che romanzi volete che ci siano, dopo Auschwitz e Buchenwald?»: è sufficiente questa domanda per suggerire l'idea di Novecento del pittore-letterato-medico Carlo Levi¹. Il secolo che ci siamo lasciati alle spalle non è stato per lui tanto quello della paura, come i titoli dei suoi celebri *pamphlet* potrebbero suggerire (*Paura della libertà* e *Paura della pittura*), quanto quello degli effetti che la paura può generare in coloro che, non essendo capaci di «sopportare» la libertà, avvertono la «necessità, tutta umana, di creare degli istituti e dei riti permanenti e inattaccabili dai terribili cambiamenti che la libertà produce o può produrre»². Molti anni sono trascorsi fra queste parole pronunciate da Levi in un'intervista del '74 e *Paura della libertà* scritto nel '39 alla vigilia dell'invasione tedesca, anni densi di avvenimenti storici che alterano gli equilibri politici e mutano radicalmente la percezione che l'uomo ha di se medesimo. Lontano appare il momento allorché, «sulla spiaggia di La Baule», Levi ha vissuto l'attimo in cui la vicenda storica – il «vento di morte» che soffiava impetuoso «dissolvendo» «in nebbia» «tutti i dati di una civiltà» – e quella individuale – la scomparsa del padre che lo proiettava «in quel punto della vita in cui non ci si può più voltare indietro» – si erano dolorosamente congiunti³. Eppure da lì Levi era partito per «fare il punto», per confessarsi («confessione» è *Paura della libertà*), per prendere coscienza di un «passato [...] morto», di un «presente» «incerto e terribile» e di un «futuro misterioso», per comprendere come «ogni uomo nasce dal caos, e può ripetersi nel caos», «viene dalla massa per differenziarsi» ma può «perder forma e nella massa riassorbirsi» a meno che, nella storia come nella vita del singolo individuo, non si trovi, fra i «due opposti processi di differenziazione e di indifferenziazione», l'attimo in cui entrambi «coesistono»: l'«atto creatore»⁴. Cosa si celi dietro al

¹ C. LEVI, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1989, p. 57.

² ID., *Il racconto della vita*, in ID., *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*, a c. di L.M. LOMBARDI SATRIANI e L. BINDI, Donzelli, Roma 2003, p. 61.

³ ID., *Prefazione alla prima edizione di «Paura della libertà»*, in ID., *Scritti politici*, a c. di D. BIDUSSA, Einaudi, Torino 2001, p. 217.

⁴ Ivi, pp. 217, 219, 133-134.

caos, all'«indifferenziato», all'«indistinto originario»⁵, è difficile dirlo: certo ognuno di noi sperimenta su di sé il «doppio sforzo fra due morti», quella «caotica prenatale» e «il naturale spegnersi e finire», sebbene non sia la morte fisica che Levi teme, bensì quella di chi, con l'«azione», si allontana dall'indifferenziato per «vuota ragione egoistica», o all'opposto non sa differenziarsi e resta schiavo «dell'inesprimibile», trascinato inerte dal «flusso dell'indifferenziato». A tutto questo ci si può sottrarre grazie all'«avvenimento», ovvero al «prodotto dell'attività umana in quanto creatrice, ricca cioè nello stesso momento di differenziazione e di indifferenziazione, di individualità e di universalità»⁶. Una formula non facile da applicare, che lascia aperta la domanda da dove si debba prendere le mosse: Levi parte dai «punti vuoti» che scandiscono parimenti la «vita di tutti» e la «storia»⁷. Non è qui tanto in discussione l'idea di crisi del Novecento, che certo appartiene a Levi, quanto la di lui istintiva attrazione per l'attimo in cui tutto si immobilizza, si cristallizza⁸, in cui il fluire del tempo si arresta, perché in quell'attimo epifanico l'uomo comprende, per illuminazione piuttosto che per ragionamento, la vera «chiave del mondo»⁹. Così i «periodi confusi e apparentemente privi di senso», le «ore vuote di tedio e di apatia», gli anni in cui la storia evenemenziale tace e «pare che nessun fatto avvenga» diventano importanti, si riflettono nei libri «e soprattutto nei quadri», che «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»¹⁰. «Ho sempre diffidato 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»¹¹: muove da qui Levi per tracciare un bilancio del Novecento, della crisi dell'arte e del romanzo che non sanno dar voce alla «contemporaneità» della «foresta»¹².

«Poesia [...] in versi, [...] in prosa, in pittura, in forme plastiche, in note, in spazi [...] in tutte le sue multiformi e infinite manifestazioni» è l'arte per Levi, «linguaggio espres-

⁵ «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?*», così in un'agenda del '33 custodita presso il Fondo Carlo Levi di Alassio, R. GASPERINA GERONI, *Veder(si) allo specchio: Carlo Levi e la poetica del ritratto*, in «Poetiche», 1 2016, vol. 18, n. 44, p. 109 (c.vi d.a.).

⁶ LEVI, *Paura della libertà*, cit., p. 134 (c. vo d. a.).

⁷ ID., *L'Orologio*, cit., pp. 55, 54.

⁸ Sulla «cristallizzazione amorosa» cfr. la lettera a Einaudi per la ristampa di *Cristo si è fermato a Eboli* del '63 (Einaudi, Torino 2014, p. XIX) e *La doppia notte dei tigli*, Einaudi, Torino 1959, p. 10. Il «peculiare realismo» di Levi può essere compreso solo partendo da qui, F. VITELLI, *Don Luigino recuperato. Primi documenti inediti e rari su Carlo Levi e la Lucania*, in «Forum Italicum», 2016, vol. 50 (2), p. 379.

⁹ LEVI, *L'Orologio*, cit., p. 55.

¹⁰ Ivi, p. 54.

¹¹ *Ibidem*.

¹² LEVI, *L'Orologio*, cit., pp. 57, 58. Sulla foresta metafora dell'inconscio in rapporto a Jung, cfr. G. FALESCHINI LERNER, *Sogno, memoria e storia: la Roma di Carlo Levi e Federico Fellini*, in «Poetiche», 1 2015, vol. 17, n. 42, pp. 128-132.

sivo dei sentimenti, [...] parola rivelatrice»¹³, «totalità» in cui «l'abisso [...] prende forma senza diminuirsi, la passione [...] si esprime senza urlo, l'uomo vi è intero, senza legami, sufficiente a se stesso»¹⁴, «invenzione della verità, [...] creazione per la prima volta [...]: il momento in cui l'espressione coincide [...] con la realtà»¹⁵. «Origine» dell'arte e «origine dell'esistenza della realtà» s'incontrano in un moto di «distinzione amorosa», di «conoscenza di un oggetto di un altro da sé»¹⁶, per creare «valori validi per tutti»¹⁷. Tutto questo, su cui Levi tornerà ripetutamente, si chiarisce in quel particolare momento di sospensione, in quel «punto vuoto» che gli consente di comprendere come l'arte abbia perso le sue prerogative e sia diventata complice della crisi del Novecento: «la disgregazione totale, la rottura completa dei rapporti con la realtà e con se stessi, non si esprime [...]. Pretendere di esprimere la disgregazione, la confusione, l'alienazione in modo disgregato, confuso e alienato non è che compiacimento, e ornamento, e falsificazione retorica: è un farsi complici e strumenti di quella condizione alienata e servile»¹⁸. Quello che Cézanne, «il primo e il maggiore pittore della crisi del mondo contemporaneo», non ha fatto¹⁹, quello che Saba ha saputo evitare, perché l'«angoscia» «non passa nella sua poesia», ma è «il punto di partenza di un lungo viaggio, che porta alla sua risoluzione»²⁰. La «pittura contemporanea» che inizia con la «molteplicità cézanniana» e «splende di disperata energia con Picasso», «con il realizzarsi nei fatti dei suoi vaticinii, è stata lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo» e all'artista, «Narciso

¹³ C. LEVI, *L'invenzione della verità*, in ID., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a c. di G. DE DONATO e R. GALVAGNO, Donzelli, Roma 2001, p. 51.

¹⁴ ID., *Paura della libertà*, cit., p. 165. «Le componenti del discorso di Carlo Levi [...] sono cultura e amore, e l'obiettivo su cui punta è la totalità [...] un discorso onniculturale e onniamoro» [...] un ordinamento del mondo secondo cultura e amore», I. CALVINO, *Carlo Levi, un discorso totale* (1962), in ID., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995, II, p. 1963. Levi è uno «scrittore [...] dedito alle cose, al mondo oggettivo, alle persone» e la sua scrittura è «puro strumento» del «rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione», ID., *La compresenza dei tempi*, ivi, p. 1125.

¹⁵ LEVI, *L'invenzione della verità*, cit., p. 52. «È compito dell'arte dar nome alle cose: ed esse, senza il nome, sarebbero informi e mutile», ID., *Sempre caro mi fu...*, in ID., *Le tracce della memoria*, a c. di M. PAGLIARA, pref. di M. GUGLIELMINETTI, Donzelli, Roma 2002, p. 89 («La Nuova Stampa», 9/10/'57).

¹⁶ ID., *L'invenzione della verità*, cit., p. 53.

¹⁷ ID., *Incontro sulla cultura*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., p. 65 («Realtà sovietica», aprile '62).

¹⁸ ID., *Io non so se son valacchi*, ivi, p. 71 («L'Espresso», 3/6/'62). Anche la moderna architettura rifiuta l'elemento «rettorico o oratorio» in nome del «valore poetico», ID., *Considerazioni sulla architettura*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a c. di P. VIVARELLI, Donzelli, Roma 2001, p. 43 («Casabella», settembre '34).

¹⁹ Cézanne dall'«ultimo momento di unità totale e laica dell'uomo» ricava la «potenza» necessaria per «tenere insieme le forze che tendono a separarsi», ID., *Cézanne e i Carracci*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 113 («Illustrazione Italiana», novembre '56).

²⁰ «L'angoscia universale dell'uomo, l'angoscia dell'esistenza» di Saba sono «il trauma della nascita e dell'esistere come individui: l'orrore della separazione», non «un dolore particolare e storico, ma universale e anteriore a ogni storia», ID., *Langoscia di Saba*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 209, 210. «Levi ci confessa così, in una profonda fraternità con l'esperienza di Saba, il senso del proprio impulso ad *abitare il mondo*, a cercare una solidale unità con le cose», G. FERRONI, *Nel cuore del mondo, in Verso i Sud del mondo. Carlo Levi a cento anni dalla nascita*, a c. di G. DE DONATO, Donzelli, Roma 2003, p. 110 (c.vi d.a.).

angosciato», non restava che guardare «nel profondo [...] nelle tenebre elementari della Paura di esistere»²¹. Ma quel tempo è passato: oggi proprio gli artisti sono chiamati al «nuovo umanesimo», alla «riscoperta dell'uomo come unità e come rapporto»²², all'arte come «espressione e conoscenza delle contraddizioni dinamiche della società e delle opposte tensioni della coscienza contemporanea»²³. A Levi infatti non basta prendere atto delle difficoltà dell'arte novecentesca, del suo inscindibile legame con la società («la crisi dell'arte contemporanea è l'immagine di una società in crisi»), del suo inarrestabile «invecchiamento», né tanto meno dell'assediante solitudine a cui tutto questo condanna l'uomo moderno (Kafka, Picasso e Pavese sono i nomi che ricorrono)²⁴. Levi cerca una risposta lontana dagli «atteggiamenti astorici contemporanei»²⁵ e che non sia non solo teorica, perché quest'«uomo che dipinge e scrive»²⁶, sono ancora parole sue, che «per tutta la [...] vita rincorre il sogno di armonizzare nell'unità testimoniale i suoi multiformi talenti»²⁷, sa che è dalla concretezza del reale che si deve partire, dall'«occhio», «canale privilegiato d'ogni operazione conoscitiva», perché, come spiega Calvino, «il metodo dello scrittore Carlo Levi non è diverso dal metodo del Carlo Levi pittore»²⁸. Grazie allo sguardo, che si posa sul mondo interpretandolo, nasce «l'epica moderna», in cui tutto è «occhi, visione e immagine», quella del Visconti di *La terra trema* «che si contrappone» al «notturno» del romanzo verghiano²⁹. Ma non sempre è possibile. Pen-

²¹ C. LEVI, *Paura della pittura*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 23. «I tentativi di documentare, se non di esprimere, questa condizione di inesistenza e di volontario rifiuto di essere reali, non possono [...] generare dei miti, che, per loro natura, sono realtà, espressioni non distinguibili dalla realtà, create con quelle», aggiunge Levi in un articolo degli anni '60. Galvagno rimanda a *Paura della libertà*, chiarendo come egli «identifichi vichianamente nel "mito" il principio creativo dell'arte», ID., *Paura e coraggio dei miti*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 58, 88 («Il Saggiatore», primavera 1961-62). L'«*imago* di Narciso» è «mito fondatore, [...] vera e propria matrice originaria, oltretutto il leitmotiv dell'intera [...] produzione figurativa» di Levi, GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004, p. 15.

²² C. LEVI, *Sul nuovo umanesimo*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 79, 80.

²³ G. DE DONATO, *Il cuore antico del futuro*, in *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, a c. di EAD., Donzelli, Roma 2008, p. 4.

²⁴ C. LEVI, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 41, 44, 87.

²⁵ Per Levi «"moderno" in arte non può voler dire altro che "storico", partecipante e esprime valori storici», cit. da un'agenda conservata nel Fondo Levi, Biblioteca Civica «Renzo Deaglio», L. BELTRAMI, *Carlo Levi: un archivio ad Alassio*, in *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*, a c. di ID., Sistema bibliotecario urbano «Renzo Deaglio», Alassio 2009, p. 13.

²⁶ C. LEVI, *Arte e ideologia*, in ID., *Il coraggio dei miti. Scritti contemporanei 1922-1974*, a c. di G. DE DONATO, De Donato, Bari 1975, p. 180. Fernandez vede nel «rifiuto a lasciarsi chiudere in una qualsiasi formula [...] il grande sogno di una libertà sconfinata», *Uomini-dèi o uomini-piante*, in «Galleria», 1967, 3-6, a c. di A. MARCOVECCHIO, p. 161.

²⁷ B. FRABOTTA, *Poesia e testimonianza. «L'Orologio» di Carlo Levi*, in «Poetiche», 2015, cit., p. 15.

²⁸ CALVINO, *Presentazione a Cristo si è fermato a Eboli – 7 litografie di Carlo Levi*, in GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 211, 210. Sulla componente visiva della scrittura di Levi, cfr. G. FALESCHINI LERNER, *Carlo Levi's Visual Poetics*, Palgrave Macmillan, New York 2012 e D. STAZZONE, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, Papiro, Enna 2012.

²⁹ C. LEVI, *Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1955, pp. 91, 92.

so alla prigionia e alla malattia, momenti che, in qualche misura, aprono e chiudono l'esistenza artistica di Levi³⁰: «la vita della prigione ispira di per sé una gran calma e serenità (un po' come le malattie)», scrive alla madre nel '34, perché «la causa delle pene è tutta esterna», mentre «quando si è liberi non si può che accusare sé stessi delle proprie pene»³¹. Da qui scaturisce in Levi, fin dal carcere, la consapevolezza che «immaginare è davvero assai meno che vedere» e la certezza che la «pittura [...] è un linguaggio che si crea facendolo», che «cresce sopra se stesso quasi per una propria interna misura»³², specie per un pittore come lui «che dipinge organicamente alla sua vita, con la stessa naturalezza di come vive»³³. È sul «quaderno di prigionio», «embrione della sua poetica»³⁴, che Levi appunta molte delle intuizioni che saranno alla base del suo fare artistico come pittore, ma anche come letterato, sebbene ancora «inesperto»³⁵. La percezione del tempo, innanzitutto, «liscio e uguale», che chiede di essere «variato, arricchito, reso personale, amabile e vivo», perché il carcere ha creato una «frattura» e «l'idea stessa del tempo ne è rimasta in certo modo interrotta»: «un giorno di prigione è qualcosa di incommensurabile», scrive Levi, «equivale a un secolo o a una eternità – a un vuoto secolo, a una inesistente eternità», «non è né di vita né di morte» e scivola via «in uno spazio altrettanto irreali»³⁶. «Tempo non tempo» e «luogo non luogo»³⁷: una sorta di sospensione sensoriale e percettiva, un susseguirsi di giorni raggruppati in un «attimo senza dimensione», perché «tutto lì è ristretto in un punto», senza passato, futuro o presente, «poiché non è dato un prima che lo preceda e un poi che ne nasca, e quello che avviene ha già, mentre avviene, il carattere fermo della memoria»³⁸. «Tutto è in lei soltanto, e in lei identico», perché nella memoria le «cose stanno [...] una vicina all'altra, in una pallida contemporaneità» – la «contemporaneità dei tempi», «orizzonte preliminare» del «sistema simbolico»³⁹ di Levi – «vecchiezza» e «giovinezza» coincidono fino all'«indistinto

³⁰ Prigione e confino sono «tempi in cui l'io è per motivi diversi chiuso in una piccolissima porzione del mondo», G. FERRONI, *Carlo Levi. «Cristo si è fermato a Eboli»: libro di frontiera*, in ID., *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999, p. 57.

³¹ C. LEVI, *È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935*, a c. di D. FERRARO, Il melangolo, Genova 1991, p. 50. In una lettera del 27 aprile, Levi paragona carcere e ospedale, il prigioniero al malato e a chi vive in clausura (ivi, p. 62); analogamente in *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 141.

³² ID., *È questo il "carcer tetro"?*, cit., pp. 100, 92.

³³ R. GUTTUSO, *Per Carlo Levi*, in «Galleria», cit., p. 264.

³⁴ A. MARCOVECCHIO, *Il periplo del mondo*, ivi, p. 105.

³⁵ LEVI, *È questo il "carcer tetro"?*, cit., p. 128.

³⁶ Ivi, pp. 46, 112.

³⁷ Ivi, p. 115. Cfr. M.A. GRIGNANI, *Dal confino: poesie, lettere, romanzo*, in *Il germoglio sotto la scorza, Carlo Levi vent'anni dopo*, a c. di F. VITELLI, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1998, pp. 169-182, e *Carlo Levi. L'invenzione della verità. Testi e intertesti per «Cristo si è fermato a Eboli»*, a c. di EAD., Ed. dell'Orso, Alessandria 1998.

³⁸ C. LEVI, *Quaderno di prigionio* in *Introduzione* di PAGLIARA a ID., *Le tracce della memoria*, cit., p. XXXV.

³⁹ F. CONTORRIA, *Un volto che ci somiglia: Carlo Levi e l'«Umile Italia»*, in *Carlo Levi: le parole sono pietre*, a c. di G. IOLI, Ed. Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1997 p. 163.

originario»⁴⁰. A distanza di quasi trent'anni, nel rileggere *Quaderno di prigionia*, Levi comprende come in quelle pagine il «mondo fuori» avesse ripreso consistenza («sentivo che senza di esso lo spazio e il tempo non esistevano, e che tutto avrebbe perso attributi e carattere di realtà se non fossi riuscito a riportarlo lì dove era, come cosa presente, nella memoria»), e le «figure descritte o ricreate» avessero «riempito e ripopolato la solitaria inesistenza e inanità di quel luogo-non luogo»⁴¹. Non solo: lì Levi aveva indicato nel ritratto il mezzo espressivo per «negli altri *ricercare* e *rintracciare* se stesso» («il se stesso di quel particolare momento» o «quello che rimane [...] del vagheggiamento di sé») dando voce non all'«amore di sé», ma alla «scoperta prima dell'immagine [...] della sua distinzione dalle acque caotiche e dal nero-verde informe della selva». «Se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso», scrive Levi, perché lì l'artista, «Narciso rovesciato», «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»⁴². È un movimento a ritroso che porta Levi a guardare in quel caos primigenio – «sfuggente, ineffabile, sempre retrorso, in qualche modo sacro, contenuto della prima figurazione» – e a entrare in rapporto con l'«Altro» che è «storia, ragione, tempo, vicenda, religione, vita, racconto, fantasia, dimensione, prospettiva, rapporto [...] frammento di esistenza, aspetto istantaneo di una entità temporale», «chiuso in una sua forma di tempo, [...] avvolto nel processo della storia»: «questa realtà, questo se stesso altro, questo Altro se stesso, è il *ritratto*», conclude Levi⁴³. Durante la prigionia a prevalere è l'«obiettivo» grazie al quale «stabilire l'alterità», così come «in un altro tempo di chiusura, di ferocia e di solitudine», quello di *Cristo si è fermato a Eboli*⁴⁴, quando ad avere la meglio sono i «contenuti», la «descrizione» «ascetica e spoglia», che per il contadino lucano è «rivelazione della propria esistenza, [...] dell'esistenza del mondo»⁴⁵. Il fare artistico di Levi è «come le onde di un mare»: alle volte «prevale il se stesso», altre «l'oggetto [...] sottoposto [...] alla deformazione fantastica», ma al centro vi è sempre il ritratto che cattura la «verità illuminante» prima che sia inghiottita dall'oblio, perché lì «la scoperta [...] quando avviene è istantanea, [...] subito certificata [...] resa durevole nell'opera», «permane come organismo autonomo e

⁴⁰ LEVI, *Quaderno di prigionia*, cit., p. XXXV.

⁴¹ ID., *I ritratti*, in ID., *Lo specchio*, cit., pp. 11, 12.

⁴² Ivi, pp. 9, 10. «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, [...] Levi [...] 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», P.P. PASOLINI, *La pittura di Carlo Levi*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, con un saggio di C. SEGRE, cronologia a c. di N. NALDINI, Mondadori, Milano 1999, II, p. 2648.

⁴³ LEVI, *I ritratti*, cit., pp. 10, 11 (c.vo d.a.). Sul ritratto in rapporto a Lacan cfr. R. GALVAGNO, *Parola e immagine. La doppia pratica poetica di Carlo Levi*, in ID., *Oltre la paura*, cit., pp. 32-37.

⁴⁴ LEVI, *I ritratti*, cit., p. 12. Cfr. N. COCCIA, *L'arse argille consolerai. Carlo Levi, dal confino alla Liberazione di Firenze attraverso testimonianze, foto e documenti inediti*, ETS, Pisa 2018.

⁴⁵ LEVI, *I ritratti*, cit., p. 13.

vivo», perché lì «nasce una forma, una forza, un potere, che è quello libero e assoluto, della *realtà*», perché «nulla è escluso [...], neanche le forme cosiddette astratte o pure», perché «tutta la pittura è ritratto» persino «gli alberi» e «certe ore del tempo, e luci e incanti naturali»⁴⁶.

Il «racconto» di Levi è «fatto di paesaggi e di ritratti», osserva Calvino, perché «il descrivere, il ritrarre [...] equivale a un'evocazione della sostanza simbolica, che deve agire di per sé, col minimo possibile di progettazione, di schematizzazione, di riduzione a cifra stilistica da parte dell'artista, del poeta»⁴⁷. Levi racconta così il reale, grazie alla pittura e alla letteratura, due «modi insieme distinti e identici di essere», «del tutto autosufficienti»⁴⁸ – sebbene il primo sia nato spontaneamente fin dall'infanzia, il secondo sia frutto di una acquisizione tardiva – che collaborano in «una diversa luce» perché, sono parole sue, «con la pittura [...] sono andato scoprendo me stesso, con la scrittura il mondo»⁴⁹. Una scoperta che, attraverso la pagina scritta, avviene per gradi: *Paura della libertà* («il primogenito», quello che gli ha dato «il maggior piacere intellettuale»⁵⁰), *Cristo si è fermato a Eboli*, «l'espressione del rapporto con una realtà immobile, la scoperta della relazione amorosa con [...] un mondo distinto da sé»⁵¹ (la «scoperta prima di un mondo nascente e delle sue dimensioni, e del rapporto di amore che solo ne rende possibile la conoscenza»⁵²; «il figlio dell'amore e quello che è andato più lontano»⁵³), *Orologio*, in cui quel mondo prende «vita e movimento», diventa «animato e mosso dalla pura energia liberata»⁵⁴ (l'«immagine complessa e tutta presente di una svolta decisiva della storia di tutti e di ciascuno, e insieme del senso della infinita contemporaneità del tempo»⁵⁵, «quello che *gli* assomiglia di più»⁵⁶), *Le parole sono pietre*⁵⁷ fatto di «cose più semplici e modeste»⁵⁸, dove il «movimento si obiettiva nell'azione, entra nella realtà come organismo» e «si apre alla parola»⁵⁹.

È un percorso che conduce Levi fino agli anni in cui più forte si fa l'impegno politico iniziato nel '63 e che terminerà nel '72⁶⁰, poco prima della malattia e di *Quaderno a can-*

⁴⁶ Ivi, pp. 14, 17, 21 (c.vo d.a.).

⁴⁷ CALVINO, *Presentazione*, cit., pp. 210, 213.

⁴⁸ C. LEVI, *Tra pittura e scrittura*, in ID., *Un dolente amore per la vita*, cit., p. 80 («Il Corriere della Sera», 1960).

⁴⁹ Ivi, p. 79.

⁵⁰ Ivi, cit., pp. 79-80.

⁵¹ ID., *L'invenzione della verità*, cit., p. 54.

⁵² ID., *Le parole sono pietre*, cit., p. VI.

⁵³ ID., *Tra pittura e scrittura*, cit., p. 80. Sulla lettura neorealistica del romanzo cfr. G. DE DONATO, *Carlo Levi e la narrativa del dopoguerra*, in *Il germoglio sotto la scorza*, cit., pp. 205-219.

⁵⁴ LEVI, *L'invenzione della verità*, cit., p. 54.

⁵⁵ ID., *Le parole sono pietre*, cit., p. VI.

⁵⁶ ID., *Tra pittura e scrittura*, cit., p. 80.

⁵⁷ A cui Levi affianca, nell'intervista del '60, *Il futuro ha un cuore antico*. *Ibidem*.

⁵⁸ LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., p. VI.

⁵⁹ ID., *L'invenzione della verità*, cit., p. 54.

⁶⁰ Cfr. M. FLORES, *Gli interventi al Senato di Carlo Levi*, in «Forum Italicum», cit., pp. 593-599.

celli. Ancora un quaderno, perché nuovamente la scrittura non può distendersi secondo la ben nota «teoria della composizione ondososa»⁶¹, ma deve fare i conti con le sbarre, non quelle della prigione, ma quelle di legno che reticolano la pagina che Levi compone nella quasi totale cecità («perché continuo a scrivere a cancelli fra le sbarre delle finestre della prigione della pagina»⁶²). E ancora la memoria, quella «riflessiva»⁶³ di un io che sembra aver fatto propria l'«anticipazione e rovesciamento del tempo» e il «raccontarsi prima di esser nato» sterniani⁶⁴. Sono molti i fili che legano Levi a Sterne⁶⁵, ma ciò che lo interessa adesso è «l'invenzione dell'Io come motivo essenziale e forma della realtà» e ancora lo interessa «la durata, che si sostituisce al tempo», durata di cui Levi aveva discusso, guardando al cinema, fin dal '34⁶⁶. «La morte sta nascosta negli orologi [...] la morte, che è il tempo, il tempo dell'individuazione, della separazione»⁶⁷: per questo Shandy «non vuol nascere, perché non vuol morire» e si sottrae alla «linea retta» della narrazione che li conduce, frantumandola con continue digressioni «complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce»⁶⁸, una sorta di «magistrale montaggio» come quello, fatti i debiti distinguo, che secondo Levi pratica Walt Disney nel suo mondo dove «non c'è più posto per la morte»⁶⁹. In Sterne il tempo è quello della «fantasia [...] lunghissimo, quasi eterno», perché «l'arte dello scrivere» si fa «arma di difesa», «pagina marmoreggiata, turbinosa e labirintica: il simbolo caotico di una durata prenatale»⁷⁰. Levi come Sterne allora? Direi di no. Anche Levi vuole sottrarsi alla morte, a quel particolare tipo di morte di cui si diceva, con il fare artistico, che ora però non può più essere «obiettivo»⁷¹. Così all'«autobiografia pittorica» progettata in carcere⁷²,

⁶¹ LEVI, *I ritratti*, cit., p. 15.

⁶² ID., *Quaderno a cancelli*, cit., p. 107. Il lessema «cancelli» rimanda alla necessità di difendere, di «proteggere» l'artista dalla Futilità, GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 61-63 poi in EAD., *Carlo Levi. Dalle «Lettere dal carcere» (1934-1935) a «Quaderno a cancelli»*, in *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, a c. di G. TRAINA e N. ZAGO, Bonanno, Acireale-Roma 2009, pp. 515-517.

⁶³ G. DE DONATO, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Dedalo, Bari 1998, p. 203.

⁶⁴ C. LEVI, *Il Tristram Shandy di Sterne*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., p. 148.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ LEVI, *Il Tristram Shandy di Sterne*, pp. 150, 151. ID., *Cinematografo*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 59 («La Cultura», marzo '34).

⁶⁷ ID., *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., p. 153. Sulla metafora dell'orologio cfr. GALVAGNO, *Parola e immagine*, in *Oltre la paura*, cit., pp. 27-31.

⁶⁸ LEVI, *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., p. 153. Anche Levi «dilazona» qualcosa, «la propria presenza all'evento cruciale, il fallimento del governo Parri e la conferenza stampa convocata dal premier al Viminale il 24 novembre», M.A. GRIGNANI, F. MILONE, «Un altro tempo che è quello della fantasia», in «Forum Italicum», cit., p. 495.

⁶⁹ C. LEVI, *Il deserto della paura*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 77 («La Nuova Stampa, 25/02/'55).

⁷⁰ ID., *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., pp. 153, 154 (c.vo d. a.).

⁷¹ Un «duplice rifiuto», perché Levi «respinge contemporaneamente l'oggettività di maniera e la pura soggettività», J.P. SARTRE, *L'universale singolare*, in «Galleria», cit., p. 260 (trad. di A. MARCOVECCHIO).

⁷² LEVI, *È questo il "carcer tetro"?*, cit., p. 124.

attraverso i romanzi letti da Sartre ancora come «momenti di un'autobiografia»⁷³, Levi giunge a una nuova galleria di «travestimenti»⁷⁴. Il cerchio si chiude: l'ultima opera torna a farsi, come *Paura della libertà*, «confessione» scritta in un «punto vuoto» avvertito ora più drammaticamente, perché si è spezzata la «totale armonia» dell'artista «con il mondo»⁷⁵. Il tempo cessa di essere attimale e lo spazio si allarga per accogliere un libro «lunguissimo e sterminato», perché «altrettanto lungo e sterminato» appare ora «il cerchio del tempo e lo spazio dell'impedimento» nel «mondo della futilità assoluta»⁷⁶, dove Levi fa i conti con l'«insufficienza dell'Ideologia e della Univocità» e con una «nuova dimensione e conoscenza del reale»⁷⁷. Nasce così l'«autoritratto ideale» del diabetico, un «modello d'atteggiamento verso il mondo»⁷⁸, ma anche quello del «guerriero birmano» che giace «dimenticato [...] sotto uno degli spalti di un castello sconosciuto che non si sa se egli dovesse difendere o conquistare», «obliquo, con la testa in basso, in una penombra non consolata dal cielo», chiuso nella propria solitudine per non aver saputo «serbare quel cerchio perfetto, quella sfera simbiotica» frantumata con la morte della madre, eppure in grado di cogliere «una realtà altra, un assoluto altro che tuttavia essendo altro da sé, è ancora, e con maggior verità, sé stesso»⁷⁹. E nasce qui il guerrigliero Vietcong, che avverte «la propria vaga identità con il birmano», anch'egli «pervenuto o caduto» in una «risaia inondata», «immerso in qualcosa che è diverso da sé ma che tuttavia non è che sé stesso, un sé stesso liquefatto, sanguificato, sudorizzato»⁸⁰. Attraverso le «porte aperte»⁸¹ della memoria e del sogno⁸², Levi ripercorre asistematicamente la propria vita e la propria opera e tramite l'«occhialino» – che, come la malattia, è «nello stesso tempo, difesa, fuga, evasione, cura»⁸³ – ha ancora un rapporto, sebbene parziale, con la realtà e lo racconta grazie al «linguaggio di acqua-tessuto»⁸⁴. È questa l'ultima tappa del viaggio di Levi nel Novecento⁸⁵, la più sofferta, come rivela l'estremo ritratto che egli offre di sé, con un «viso» «forse ancora quello di allora», ma segnato dalla «leggera sottigliezza malinconica»⁸⁶ di chi ha attraversato l'«assoluta Futilità», l'«alterità [...] al mondo della

⁷³ SARTRE, *L'universale singolare*, cit., p. 260.

⁷⁴ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 198.

⁷⁵ L. SABA, *Testimonianza*, in LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. IX.

⁷⁶ Ivi, pp. 3, 11.

⁷⁷ A. JACOMUZZI, *Carlo Levi: le poesie*, in *Carlo Levi: le parole sono pietre*, cit., p. 50.

⁷⁸ I. CALVINO, *Carlo Levi*, «Il quaderno a cancelli», in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1127.

⁷⁹ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., pp. 26, 27, 31.

⁸⁰ Ivi, p. 162.

⁸¹ Ivi, p. 81.

⁸² Sul rapporto fra sogno-viaggio-memoria, cfr. *I tre contadini*, cit. da V. ZACCARO, *I viaggi, le immagini, i volti*, in *Oltre la paura*, cit., p. 137.

⁸³ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 75.

⁸⁴ Ivi, p. 215.

⁸⁵ C'è «continuità» fra quest'opera e le precedenti, rispetto alle quali rappresenta una «esaltata radicalizzazione», DE DONATO, *Le parole del reale*, cit., pp. 201, 202.

⁸⁶ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 203.

storia ed anche a quello tradizionale dei miti»⁸⁷, l'«Oltretomba [...] senza neppure la grazia del colore degli asfodeli»⁸⁸, oltre le «poltiglie di tenebra slabbrate dai lumi d'umide vive mucose»⁸⁹ e «gli abissi umidi e materni»⁹⁰, ma caparbiamente rivolto a «quel mondo antico, originario, oscuro, terrestre, vitale» perché «è esso il filo indistruttibile che lega le cose in una identità sempre diversa, e piena di tutte le forme possibili; e che, di fuori o di dentro, al lume del mattino o nella notte bendata, può essere guardato»⁹¹.

⁸⁷ JACOMUZZI, *Carlo Levi: le poesie*, cit., p. 52.

⁸⁸ LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 9.

⁸⁹ E. SACERDOTI (C. LEVI), *Il naturalismo essenziale della pittura di Carlo Levi*, in G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese al Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005, p. 71.

⁹⁰ ID., *Paura della libertà*, cit., p. 132.

⁹¹ ID., *Quaderno a cancelli*, cit., p. 203.