

LA MUSA DI CARLO LEVI NON SI FERMÒ A EBOLI

VINCENZO BIANCO
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract –This essay embraces the idea that Carlo Levi was a poet even before he was a painter or a prose writer. His masterpiece (*Cristo si è fermato a Eboli*), in fact, could be read as an expanded prose poem by the archaic appearance. During the last two years of confinement in Lucania (from 1935 to 1936), Levi composed some poems in his notebook, later collected under the title *Eterne lontananze*. They represent some precious evidences of a real descent into an underworld out of history: warm testimonials that will be amplified, but also filtered in the *Cristo*, written after ten years. By commenting a selection of these poems, it's possible to point out themes, symbols, perspectives by which the author observed that reality, dominated by death and painted with black color, still putting trust in poetry as synonymous with freedom.

Keywords: Carlo; Levi; poems; Lucania; Cristo.

*Tornano i venti, portano l'arsura
a questa terra rassegnata,
paziente sepoltura
gelosa di sua aridezza;*

(C. Levi "Poesie inedite 1934-1936", 1990, p. 101).

1. Fogli di un taccuino in versi

«Terra di Lucania, dove l'arte non correva il rischio di tramutarsi in artificio; dove gli uomini, le cose e lo stesso paesaggio risaltavano nei termini di un'epica mai raccontata e dove, soprattutto, la nascita di un movimento contadino avrebbe dischiuso gli occhi assuefatti al loro secolare dormiveglia. Una volta sciolti i nodi dei loro bavagli e presa coscienza di sé, i singoli individui si sarebbero disfatti dell'inconsistenza numerica per avvertire «l'interesse universale di questa esistenza, e sentirsi perciò, nello stesso tempo uomini e poeti».¹ Onorando un'antica promessa, Carlo Levi ritornò in quell'angolo sperduto del Mezzogiorno, nei cui villaggi «la solitudine stava come una nuvola, sopra quelle alture di argilla spoglie d'alberi e di colori, e nel cuore degli uomini».² Un'intuizione altrettanto antica trovava conferma: laggiù ogni aspetto della vita umana e, quindi, anche l'arte (che fosse figurativa o letteraria) attingeva all'essenza del vero, ricavandone i medesimi criteri di giudizio. All'indomani dell'uscita di *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), un critico autorevole come Pietro Pancrazi pensava a Carlo Levi e alla genesi del libro in questi termini: «l'hanno pensato e scritto insieme l'artista pittore, il medico esperto della miseria umana, e il politico che vorrebbe magari trovarci un rimedio

¹ Carlo Levi, *Dove anche i quadri sono veri*, in *Le tracce della memoria*, prefazione di Marziano Guglielminetti, a cura di Maria Pagliara, Roma, Donzelli, 2002, p. 140.

² Id., *Il cane di Eboli*, in *Le tracce della memoria*, cit., p. 147.

[...] l'artista ha poi assimilato gli altri due e ha prevalso». ³ Ecco perché, al di là dei reiterati tentativi di catalogazione in un genere, sempre più o meno effimeri (*reportage*, poema in prosa, opera memorialistica, saggio sociologico), che anzi ne hanno esaltato la granitica singolarità di «pietra dura», ⁴ il *Cristo* leviano si distingue essenzialmente come un genuino libro d'arte. Fatte salve, dunque, le diverse ipotesi classificatorie che vedrebbero di volta in volta l'opera come un romanzo-saggio, una cronaca, un memoriale o un'inchiesta sulla falsariga di Franchetti e Sonnino, forse sarebbe più appropriato fare i conti con il potente afflato lirico che si effonde in quella prosa, rappresa in un *corpus* odissiaco di arcaico risalto scultoreo, ma declinato secondo i canoni della modernità. A dominare, però, è la percezione di un esilio atipico, in quanto trasmette un'idea pervasiva di staticità, in parte compensata dall'attivismo mentale, che si intensifica grazie a un forte spirito solidale, volto all'osservazione dinamicamente acuta del fenomeno antropologico.

Le vicissitudini confinarie in terra lucana sono state rievocate nel libro dopo un settennio di inquieta sedimentazione, necessario al coagulo di una miriade di impressioni vaghe e caotiche, all'interno di un affresco, e con il concorso delle idee che erano allignate nell'*humus* cruento degli eventi bellici. Quelle percezioni ancora confuse e pulviscolari, che la scrittura differita avrebbe più tardi ri-creato nei fotogrammi di una bobina documentaria, furono appuntate da Levi a caldo in un taccuino poetico, enucleate allo stadio aurorale. La sua testimonianza di quel frammento di realtà meridionale attraversava quindi, primariamente, il filtro della poesia, che traduceva con trasparenza d'immagini e tenuità nelle sfumature un vissuto temporaneo ma rivelatore, in cui si andavano intrecciando relazioni tanto spontanee quanto ricche di intenso spessore emotivo. Si allude alle brevi liriche raccolte nella sezione intitolata *Eterne lontananze*, secondo il riassetto e la periodizzazione proposti da Plinio Perilli in *Bosco di Eva* (1993), una *plaquette* di testi poetici del torinese esemplata sull'edizione delle *Poesie inedite (1934-1946)* e corredata dai disegni dell'autore. ⁵ Le quarantasei poesie, risalenti al biennio 1935-36 (segnato dal confino), sono grumi magmatici che nel *Cristo* raggiungono solida compattezza e nitore di contorni. ⁶ Se si accoglie quanto afferma Sartre, che Levi ebbe «il coraggio di rifiutare tutti i realismi in nome della realtà», ⁷ è facile scorgere in quei versi un verismo rudimentale. Pur rinunciando all'eclissi dell'io poetico, riesce a schiudere impietoso il microcosmo umano di quelle lande desolate e avulse dalle orbite della Storia. Quasi inghiottito da una Lucania che ostenta la sua impermeabilità al moto temporale degli eventi e dei mutamenti, è lo stesso involontario visitatore a testimoniare dell'esistenza della Storia e a *farsi* Storia, offrendo un valico oltre i consueti ritmi di quella sfera contadina, istintivamente asserragliata dentro la magica circonferenza delle opere e dei giorni, delle proprie credenze millenarie, delle potenze ancestrali che ne governavano le quotidiane fatiche, la vita e la morte secondo editti arcani. Vi si staglia un universo preistorico, perché poco

³ Pietro Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, s. IV, Bari, Laterza, 1946, p. 282.

⁴ Mario Petrucciani, *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1969, p. 194.

⁵ Il volume citato era uscito tre anni prima (nel 1990) presso l'editore Carlo Mancosu ed era accompagnato da un saggio di Giovanni Spadolini e da una breve testimonianza di Rita Levi Montalcini.

⁶ Un ampio e particolareggiato contributo sull'intertestualità che correla il *Cristo* a una congerie polimorfa di lettere, poesie e quadri leviani del biennio confinario (1935-36) si può reperire in Carlo Levi, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per "Cristo si è fermato a Eboli"*, a cura di e con prefazione di Maria Antonietta Grignani, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1998.

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'universale singolare*, in «Galleria», a. XVII, n. 3-6, Caltanissetta, Sciascia, 1967, p. 260.

discosto dalla nebulosa che lo aveva partorito; un «mondo chiuso, velato di veli neri, sanguigno e terrestre, dove non si entra senza una chiave di magia».⁸

La poesia di *Eterne lontananze* è la cronaca in versi della scoperta e della conquista di quella chiave, attraverso l'imponderabile catabasi nelle viscere di un lembo di Sud arcaico, profondamente intriso di sangue e di pulsioni quanto restio ad abbandoni neoclassici. In principio c'era la poesia, poi venne la prosa a farsi carico di quel mondo cristallizzato, ma la poesia, nonostante la sottile patina aulicizzante che si lascia intravedere nel disporsi armonico di schizzi pittorici e di concetti, non cede (se non in maniera apparente) a tentazioni estetizzanti, anzi conserva una generale aderenza alla norma linguistica. Non si può definire aristocratica la musa di Levi, poiché non si arresta al di qua della linea di Eboli, semmai agisce da mediatrice tra la civiltà occidentale e il sostrato etnico-ancestrale di quelle comunità l'una dall'altra autonome, sebbene fuse dal senso comune del fato, e vulnerabili alle logiche dello Stato unitario a carattere leviatanico e teocratico. La testimonianza resta la sua missione prioritaria. È una musa "nocchiera", dal momento che la sua parola traghetta l'essere amorfo verso la scoperta della propria specificità individuale, nel pensiero e nell'azione, lungi dalla palude dell'indeterminato e dell'informe rappresentata dalla «massa» (assunta in accezione negativa); quella massa che secondo Levi non si può identificare con il popolo né con «la sua parte più bassa, la plebe; [...] ma è la folla indeterminata, che cerca, con l'angoscia del muto, di esprimersi e di esistere».⁹

Così la parola poetica acquista un potere personalizzante e rivoluzionario nell'atto di infondere un corredo di qualità all'io che si affranca dai vincoli ed evade dalle caverne del "proto-popolo", ancora relegate entro le auguste latitudini di un mondo pre-cristiano, aurorale, preletterario, coincidente con lo spazio affollato dai contadini lucani. È una musa civile che interpreta virilmente la pietà come responsabilità, invitando con misurata fermezza all'impegno contro «la nostra inerte passività».¹⁰ Ricorrendo ad alcuni concetti chiave analizzati in *Paura della libertà* (diario di impronta vichiana scritto nel '39), la poesia di Levi rappresenta l'anima del "differenziato", che mira a sottrarre l'individuo all'indistinto primordiale, a umanizzarlo con la grammatica del dolore e a trapiantargli un cuore vero. Inoltre, non disdegna il confronto con credenze superstiziose, sospese tra magismo e totemismo zoomorfo, che si riflettono negli sguardi di quei contadini ignorati dal progresso e dai diritti; figure italiche rimaste immutate dall'approdo di Enea; uomini sparsi nelle loro contrade polverose dove i sogni non osano transitare e dove «Non c'è sole, il cielo è viola | di vapori teneri | sopra le pietre stese | grige nell'aria tiepida».¹¹

2. Poesia avanti il Cristo

Tale dialettica era ineludibile affinché la poesia diventasse «la voce stessa della libertà umana»,¹² in una congiuntura terribile della storia dell'umanità che stava mettendo a repentaglio il patto tra le generazioni e i valori fondanti della civiltà occidentale. Solo la poesia poteva assurgere a sinonimo consustanziale di libertà: un'equazione valoriale che di lì a poco Cesare Pavese, affine a Levi in virtù del comune ambiente di formazione giellino, avrebbe formulato in *Poesia è libertà* (1949), sintetico intervento (comprensivo di uno

⁸ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1964, p. 14.

⁹ Id., *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1948, p. 106.

¹⁰ Mario Miccinesi, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, Milano, Mursia, 1977, p. 123.

¹¹ Carlo Levi, *Bosco di Eva*, a cura di Plinio Perilli, Roma, Carlo Mancosu, 1993, p. 56.

¹² Id., *Paura della libertà*, cit., p. 67.

schizzo) che si attaglia al nostro confinato: «Il poeta, *in quanto tale*, lavora e scopre in solitudine, si separa dal mondo [...] la costrizione ideologica esercitata sull'atto della poesia trasforma senz'altro i leopardi e le aquile in agnelli e tacchini. Detto altrimenti, instaura l'Arcadia». ¹³ Forse "arcaica", ma certo non si può dire "arcadica" la geografia neolitica sbazzata in *Lucania* e, qualora lo fosse, dovremmo affiliare la sua poesia all'ingenuità idillica dei *Canti del povero* di Pietro Paolo Parzanese. Qui però non sussiste fiducia nell'azione riparatrice della Provvidenza:

Grassano, desolazione
cui tutto manca, dolore e piacere,
abitata dai cafoni
gentili all'ospite e uomini,
Aliano, isola tra i burroni
dalle formali maniere
malarica tradizione
di piccoli galantuomini,
o Rocco o Luigi, o miei santi,
non siate severi ai briganti.¹⁴

Su questa imbrunita mappa in versi, le cui rime sono disposte a chiasmo, se si escludono i due ottonari sdrucchioli in rima derivativa che suggellano le due quartine, campeggia una *waste land* senz'anima, affetta da acromia e da una forma di «atonìa vitale»,¹⁵ già ravvisata nelle stranianti rappresentazioni di Camillo Sbarbaro. Con tutto ciò, il poeta rivendica la sensibilità, la vitalità del cuore e, soprattutto, l'ontologia umana (immune dall'invalso pregiudizio sulla presunta *feritas*) proprie dei "cafoni", del cui infimo stato nella piramide sociale, di "morti-vivi", un anno prima (se teniamo conto che questa poesia è datata "settembre 1935") Ignazio Silone aveva richiamato l'attenzione nel robusto affresco corale di *Fontamara* (1934, I ed. in italiano). Nonostante le vessazioni dei "galantuomini" e il circolo vizioso malaria-povertà che li avvinghiava, i "cafoni" custodivano tesori di saggezza avita e lo stoico «senso umano di un comune destino, e di una comune accettazione [che] 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». ¹⁶ Il *tour* preliminare nel teatro, ancora vuoto, che avrebbe ospitato il *Cristo*, si conclude tra i calanchi di Aliano, borgo appollaiato su una guglia di argilla, sospeso nell'aria alla stregua di un'isola. Qui la morfologia 'in ascesa', sulla china della piramide dianzi evocata, diventa simbolo di sperequazione sociale, malaria incurabile che si inocula nei gesti leziosi del ceto dei proprietari terrieri e dei borghesi, per nulla indifferenti all'occhio clinico e critico dell'intellettuale:

mi avevano colpito il sussiego, le maniere dei signori sulla piazza, e più ancora il tono generale di astio, disprezzo e diffidenza reciproca nella conversazione a cui avevo assistito, la facilità con cui si manifestavano degli odi elementari. (Levi 1964, p. 19)

¹³ Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1982, p. 302. Sulla sinonimia leviana tra "poesia" e "libertà" ha posto l'accento anche Pier Paolo Pasolini nella sua estesa *Melopea per Levi*: «Ogni tua pennellata è: | una piccola bandiera di libertà» (vv. 180-181) (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Appendici a «Poesia in forma di rosa»*, in *Tutte le poesie*, I, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Baldini, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1441). Sull'argomento è ritornato di recente Salvatore La Moglie in *Profili letterari del Novecento*, Guidonia, Aletti, 2017, p. 85.

¹⁴ Carlo Levi, *Lucania*, in *Bosco di Eva*, cit., p. 41.

¹⁵ Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 320.

¹⁶ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 69.

L'odio era un morbo più letale della malaria, contro cui non esisteva "chinino" efficace. Restava solo un'ultima riserva di ironia, spalmata fra l'attributo «piccoli» (v. 8) e l'*obsecratio* ai santi Rocco e Luigi, i più venerati in terra lucana per il comune patronato contro le malattie infettive. Il distico a rima baciata che la racchiude dirotta però l'ala protettiva dei taumaturghi sui «briganti» (v. 10), icone e vessilli della resistenza alla teocrazia dello Stato, avvalendosi della vaghezza "ermetica" del dativo di svantaggio. La maggior parte di questi "grumi magmatici" in versi sono incentrati sulla *facies* ostica e primitiva della Natura, che caratterizza i luoghi realisticamente contemplati da Levi. In *Perenne aridità* predomina la stessa allucinata e scabra antitesi di paesaggio, che reca ancora tracce ancestrali di movimenti di placche. Così, da primordiale distesa marina si era tramutata in un tavolato desertico:

Aridità assoluta
dell'arse paglie gialle
degli orizzonti uguali
al sole e al vento,
non conosce farfalle
fiori né primavere.
Fredde piogge invernali
non portan erba: spento
ogni verde, impera
aridità bagnata.¹⁷

L'espansione prosastica di questi settenari (dove spesso la diafece è un obbligo in fase di scansione) si potrebbe rinvenire nella studiata pirografia dei Sassi di Matera, che spicca nelle pagine del *Cristo* dedicate dall'autore alla fugace visita della sorella Luisa: «Di faccia c'era un monte pelato e brullo, di un brutto colore grigiastro, senza segno di coltivazione, né un solo albero: soltanto terra e pietre battute dal sole».¹⁸ Se si volesse leggere il testo come un poema sagomato, la disposizione dei versi pare riprodurre la forma stessa dei Sassi, alludendo a quella catabasi dantesca cui prima si accennava:

La forma di quel burrone era strana; come quella di due mezzi imbuti affiancati, separati da un piccolo sperone e riuniti in basso in un apice comune, dove si vedeva, di lassù, una chiesa bianca, Santa Maria de Idris, che pareva ficcata nella terra. Questi con rovesciati, questi imbuti, si chiamano Sassi: Sasso Caveoso e Sasso Barisano. Hanno la forma con cui, a scuola, immaginavamo l'inferno di Dante». (*Ibidem*)

Si fa fatica, alla luce di queste prove, a scindere in Levi l'arte poetica dall'arte pittorica, nel cui connubio lievita, con la discrezione dell'oggettività e l'estraneità di chi rigetta il minimo alone di narcisismo, l'io autobiografico. Parliamo di un io che spennella con sobrietà di sintagmi e misurata aggettivazione paesaggi esterni, paesaggi d'anime, riflessioni lasciate a lungo decantare, frammenti di epica corale. In questo processo ricreativo consiste lo snodo più significativo della lunga gestazione del *Cristo*, sintetizzata "a bocce ferme" dallo stesso Levi in una lettera a Giulio Einaudi del giugno 1963:

il Cristo si è fermato a Eboli fu dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con Paura della libertà), per diventare infine e apertamente racconto, quando una nuova analoga esperienza, come per un processo di cristallizzazione amorosa, lo rese possibile... (Levi 1964, *L'Autore all'Editore*, p. IX)

¹⁷ Id., *Perenne aridità*, in *Bosco di Eva*, cit., p. 49.

¹⁸ Id., *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 75.

È facile evincere da queste dichiarazioni che l'esperienza poetica non fu mai nell'itinerario artistico di Levi un aspetto tangente e accessorio, oppure – come sostiene Giacinto Spagnoletti – «laterale e quasi privato della sua attività di pittore». ¹⁹ Per giunta l'aggettivo “uguale”, assai caro a Saba e riferito agli “orizzonti” (v. 3), sembrerebbe quasi un'indicazione di tecnica pittorica circa il tratto uniforme nella stesura dei colori sulla tela: una sorta di campitura che conferisce rilievo ai pochi elementi di un paesaggio glabro, vagamente onirico, estraneo al susseguirsi delle stagioni. Nel *Cristo* si arricchisce di ulteriori dettagli e di similitudini a lungo sedimentate nella memoria, come si appura nel seguente passo collocato all'*incipit* del libro:

La campagna che mi pareva di aver visto arrivando, non si vedeva più; e da ogni parte non c'erano che precipizi di argilla bianca, su cui le case stavano librate nell'aria; e d'ognintorno altra argilla bianca, senz'alberi e senz'erba, scavata dalle acque in buche, con, piagge di aspetto maligno, come un paesaggio lunare (Levi 1964, p. 7)

Tanta infeconda uniformità connota piattezza e oppressione sotto un'asfittica calotta di cielo. L'unico presagio di vita affiora nell'ossimoro conclusivo (*aridità bagnata*, v. 10) e scalfisce l'abbacinante corazza della variante d'apertura (*Aridità assoluta*, v. 1), peculiare di una natura meridiana che rinvia agli *Ossi* di Montale. Un cielo che grava similmente a quello ritratto da Baudelaire: *le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*.²⁰

Piattezza e oppressione che in *Triste paese* si associano alla predominanza del nero negli occhi come nei vestiti, quasi a ostentare il lutto perenne dei reietti della Storia:

Sotto stendardo nero
stanno le porte e le soglie
il becchino nel cimitero
fra l'erbe stente raccoglie
la scapola d'un cristiano
suonano le campane
per qualche morto americano
nella farina, vestite di nero
le donne nere fanno il pane.²¹

Anche per questo “grumo” ctonio si rinvia alla corrispettiva esplicazione nel *Cristo*, tutta focalizzata sull'arrivo del confinato a Gagliano (deformazione di fantasia di Aliano con pronuncia gutturale), per alloggiare temporaneamente in casa di una vedova:

Le porte di quasi tutte le case, che parevano in bilico sull'abisso, pronte a crollare e piene di fenditure, erano curiosamente incorniciate di stendardi neri, alcuni nuovi, altri stinti dal sole e dalla pioggia, sì che tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte (Levi 1964, p. 7)

¹⁹ Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton & Compton, 1994, p. 568. Vale la pena di ricordare che il novecentista tarantino è stato fra i primi ad avvertire il valore cruciale dell'attività poetica di Levi, all'indomani dell'edizione postuma delle poesie: «Questo Levi tenuto inesplicabilmente inedito per tanto tempo rappresenta un caso singolare nella nostra letteratura» (*Ibidem*). Intorno alla scrittura “pittorica” di Levi (*vexata quaestio*) molto è stato scritto. A riprova di ciò è sufficiente riportare un significativo appunto della Ginzburg lettrice del *Cristo*, alla quale pareva che Levi «non raccontasse, ma dipingesse e cantasse» (cfr. *Carlo Levi e la Lucania*, a cura di Pia Vivarelli, Roma, De Luca, 1990: si tratta di un catalogo che raccoglie i dipinti del confino).

²⁰ Charles Baudelaire, *Spleen*, v. 1 (da *I fiori del male*), in *Opere*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996, p. 152.

²¹ Carlo Levi, *Triste paese*, in *Bosco di Eva*, cit., p. 41.

Poeta e prosatore condividono una tavolozza dove si concentra e predomina un nero, in tutte le sue cupe tonalità, divoratore di luce, avvolgendo uomini e animali arroccati nei loro comuni ricoveri, i cui stipiti sono sormontati da labari neri, pittoricamente sfumati nelle progressive gradazioni di scoloritura, da cui si desume il tempo di sovraesposizione all'impetosa luce solare e agli agenti atmosferici. Cafoni senza riscatto, assenti o rintanati o sparsi tra le zolle dei loro campi, non osano la falange e rinunciano quindi alla *civitas* democratica. Da qui il significato del nero. Che oltrepassa il rimando sensibile al colore del regime per assurgere – come ha notato Giovanni Falaschi – a «simbolo di morte, disperazione e nello stesso tempo di affondamento dell'esistenza oltre i tempi, fino a costituire il termine pittorico-simbolico che definisce la civiltà contadina».²²

Il manifesto campo semantico generato dall'aggettivo «nero» viene enfatizzato dalla rima identica (v. 1: v. 8) e sorretto dalla rapida incursione nel gotico del cimitero. Come fugacemente teatrale è l'apparizione del becchino, idealmente mutuato dal quinto atto di un *Amleto* rusticano. A partire da sintagmi impressi nel taccuino e riciclati pari pari, l'autore lo caratterizzerà con scrupolo di dettaglio nella grottesca ipotiposi di un personaggio sciamanico, che nel *Cristo* espleta le mansioni di banditore e di incantatore di lupi, oltre che di necroforo, sullo sfondo lugubre di una “valle di Iosafat” disseminata di reliquie ossee. Quella «scapola» (v. 5) si mostra priva di qualunque animismo; attraverso quelle ossa il presente che muore viene inghiottito dalle voragini di un passato senza fine e senza redenzione:

egli era insieme il becchino e il banditore comunale. [...] Risalivo dalla mia fossa per parlare con lui: gli offrivò un mezzo toscano, [...] Si appoggiava alla vanga (egli scavava sempre nuove fosse) e si chinava a raccogliere, per terra, la scapola di un cristiano; la teneva un poco in mano, parlando, e poi la buttava in un canto. Il terreno era disseminato di ossa, che affioravano dalle vecchie tombe, che le acque e i soli avevano consumato; [...] – Il paese è fatto delle ossa dei morti, – mi diceva, nel suo gergo oscuro. (Levi 1964, p. 60-61)

L'impressione preponderante che si deposita nell'animo del lettore – come è stato osservato di recente da Anna Ferrari – è quella di «un universo che si dibatte tra *Eros* e *Thanatos*, tra un animalesco istinto di vita e un implacabile avvertimento di morte».²³ Il «nero vuoto della morte»²⁴ è la traccia oculare del lutto perenne, che dimora tra le case violate dalla malaria, e del silenzio spettrale, ruvido, quasi tattile, che le rinserra nella sua corteccia, pur se talora infranto dal frastuono *ex abrupto* delle campane a morto. È un altro inserto baudelairiano (*Des cloches tout à coup sautent avec furie*)²⁵ che, unito allo «stendardo nero» (*drapeau noir*),²⁶ contribuisce a questo inedito *spleen* agreste-lucano. Levi previene il consueto e logoro quesito “per chi suona la campana?”, arricchendo la simbologia del “non colore” nero con l'accezione implicita di speranza frustrata. Si allude ai lucani emigrati in America ricacciati in patria dalla crisi del '29 e lusingati da promesse

²² Giovanni Falaschi, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 20. Tale “associazione cromatica” trova conferma nello stesso Levi, quale ultima, icastica impressione che si portava dentro dopo essersi congedato dai luoghi e dalla gente di Aliano. Siamo all'*explicit* del libro: «E pensai con affettuosa angoscia a quel tempo immobile, e a quella nera civiltà che avevo abbandonato» (cfr. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 235). Sulla semantica del “nero” si veda anche Giovanni Caserta, *Nuova introduzione a Carlo Levi*, Venosa, Edizioni Osanna, 2013.

²³ Anna Ferrari, *Prima dell'alba. Carlo Levi e la Lucania del Cristo si è fermato a Eboli*, in *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, a cura di Antonio Lucio Giannone, Pisa, Edizioni ETS, 2015, p. 174.

²⁴ Donato Valli, *Cristo si è fermato a Eboli*, in Franco Vitelli (a cura di), *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 1998, p. 42.

²⁵ Charles Baudelaire, *Spleen*, v. 13 (da *I fiori del male*), in *Opere*, cit., p. 152.

²⁶ Ivi, v. 20.

di lavoro abilmente confezionate dalla macchina propagandistica del regime, salvo rivelarsi a breve termine “specchietti per le allodole”. I cosiddetti «americani» avevano investito i loro gruzzoli in lotti di terra infeconda, per ripiombare nella miseria che si erano illusi di essersi lasciata alle spalle lungo la rotta transoceanica. La bicromia antinamica bianco-nero, laddove il bianco fa capolino nel particolare della «farina» (v. 8), è un riverbero esplicito dell’ineluttabile trapasso dal “cammino della speranza” alla disperazione di fronte agli ottusi disegni del fato. Un’opposizione che non ammette articolazioni di pensiero né raffinati sofismi, poiché essa compendia il *modus vivendi et cogitandi* di quella gente, la gramezza delle loro esistenze, l’angustia di un discernimento delle cose dettato da parametri di giudizio manichei. Questo motivo, rispetto ad alcuni luoghi del *Cristo*, tende qui a evaporare nella *reductio* al nero tartareo che fagocita ogni vita, a un numero zero che annichilisce nel calcolo del prodotto qualsiasi cifra. Altrove il contrasto bianco-nero si abbina al coordinato nel locale costume muliebre, «suscitando in Levi l’idea consueta di figure femminili animalesche».²⁷ È ciò che si riscontra, ad esempio, in questo passo sull’arrivo in paese del sanaporcelle (figura specializzata nella castrazione delle scrofe). Il suo antico e barbarico rituale fa sprigionare nelle donne un’insolita ebbrezza, rendendole simili alle Menadi della mitologia:

Veli bianchi e scialli neri ondeggiavano al vento: un gran sussurrio, un frastuono di voci, di grida, di risa, di grugniti, si spargeva nell’aria tagliente. Le donne erano tutte eccitate, rosse in viso, piene di apprensione e di appassionata attesa. (Levi 1964, p. 166)

Non è casuale la collocazione all’ottavo verso dell’unica virgola presente nella poesia, dal momento che non si limita a demarcare la cesura, ma segnala la quotidianità (simboleggiata dal «pane», v. 9) dell’annerarsi fulmineo di ogni guizzo di luce vitale, di ogni illusione di riscatto, di orizzonti estranei al bisogno di procurarsi il cibo come gli ancestrali cacciatori-raccoglitori. Il nero delle vesti si estende per sineddoche all’intera figura femminile, come si evince dalla funzione «organizzatrice»²⁸ di questa sequenza descrittiva: «nere come sacchi di carbone, con neri capelli corti arricciolati e svolazzanti, neri occhi che lanciavano fiamme, neri baffi sulle grandi bocche carnose e neri peli sulle braccia».²⁹ Siamo al principio di una metamorfosi che si espliciterà nella duplice immersione etno-antropologica in un’altra Lucania: la Sardegna, un capitolo più tardo dell’«incessante ricerca di una comune eredità umana»,³⁰ che si compatta, dopo un cerebrale rimescolamento di immagini, incontri, impressioni fra due catene temporali contigue (i due viaggi nell’isola), nell’intenso *reportage* di *Tutto il miele è finito* (1964).

A supporto della caratteristica «ideologia del subumano» (la definizione è di Falaschi),³¹ le forme espressive si evolvono dalla circospezione riverente della similitudine: «Le donne, chiuse nei veli, sono come animali selvatici»;³² «i loro occhi neri si voltavano rapidi e curiosi dalla mia parte, e subito fuggivano, come animali del bosco»³³ allo stadio intermedio di epifanici composti copulativi: «Nelle ore del giorno, che i

²⁷ Giovanni Falaschi, *Carlo Levi*, cit., p. 18.

²⁸ Cfr. Philippe Hamon, *Cos’è una descrizione*, in Id., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977. Secondo lo strutturalista francese, una descrizione assume funzione “organizzatrice” quando si carica di valenze simboliche in grado di propalare una visione del mondo, una filosofia di vita, determinati principi ideologici.

²⁹ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 52.

³⁰ Mario Miccinesi, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, cit., p. 106.

³¹ Cfr. Giovanni Falaschi, *Carlo Levi*, cit., p. 34.

³² Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 89.

³³ Ivi, cit., p. 28.

contadini sono lontani, il paese è abbandonato alle donne, queste regine-uccelli, che regnano sulla turba brulicante dei figli»,³⁴ che connotano il volto matriarcale della società, dissanguata dall'emigrazione maschile verso gli Stati Uniti. La metamorfosi è un processo compiuto nell'antropomorfismo muliebre della cornacchia (*carroga*) Orune (dall'eponima località barbagina), «ardita e segreta donna-uccello di Sardegna»,³⁵ che Levi si porta a Roma di ritorno dall'isola. Il nero è l'attributo identificativo di Orune; il bestiale ora tende all'umano femminino, veicolando i miti ovidiani di Coronide e delle Piche senza interdire velati giochi allusivi:³⁶ «(Orune) è diventata uno splendido uccello grigio e nero, dal lungo becco nero, dagli occhi nerissimi e selvatici, assai simile nell'aspetto e nel carattere a una selvatica donna di Sardegna».³⁷ Nella sezione ornitologica del ricco bestiario leviano la cornacchia è l'archetipo di sintesi delle entità che trapuntano nel presente, sempre più insidiato dal *pánta rheî* degli artifici della scienza, i segnali dell'indifferenziato, dell'arcaico, del pre-razionale. Essa oggettiva una condizione umana che richiede un approccio umilmente storicistico, diffidente verso il paternalismo più desueto, aperto semmai ad assimilare un linguaggio che racchiude nuclei di autentica bontà. Occorre "attraversare" la scorza funerea di quel linguaggio e rintracciare la sostanza di un'alterità che potrebbe, d'altro canto, rivelarsi il codice definitivo, il riflesso su specchio appannato di uno stato di natura depositato nella memoria, ma di cui è stata sostituita la chiave di accesso.

Il nero, contrassegno di pre-civiltà più che di inciviltà (a dire sempre di Falaschi),³⁸ di un cosmo terribile, chiuso e sanguigno, si configura quale impalpabile diaframma tra la sfera umana e il mondo animale. Infine, il trapasso cromatico dal bianco della farina al nero dei vestiti, che si proietta per ipallage sulla pelle delle donne e sul pane,³⁹ sembrerebbe anch'esso rintracciare la propria chiave interpretativa nei miti delle trasformazioni, ovvero negli archetipi variamente narrati in cui si sono coagulate le lunghe traversie che hanno accompagnato la natura e l'umanità fuori dall'indifferenziato del Caos primordiale. Il mito del corvo, fedele servitore di Apollo, il cui piumaggio bianco venne annerito dal dio per vendetta,⁴⁰ con tutte le implicazioni allegoriche della regressione al subumano ancestrale finora trattate, tralucerà nella seguente descrizione delle donne sarde di Giba:

A Giba ci vengono incontro in bicicletta delle donne in costume: paludate guerriere nella pianura assolata. Grossi corvi neri volano gracchiando per l'aria, cercando forse una preda nascosta nelle stoppie. (Levi 1964b, p. 30)

L'accostamento conferisce fattezze corvine alle amazzoni di questa dinamica torma a due ruote, che all'interno del macrotesto leviano si contrappongono all'immobilismo

³⁴ Ivi, cit., pp. 89-90.

³⁵ Id., *Tutto il miele è finito*, Torino, Einaudi, 1964, p. 41.

³⁶ Alle metamorfosi di creature mitologiche in volatili dal nero piumaggio (la tessala Coronide in cornacchia e le Piche o Pieridi in gazze), si associa l'annerimento del corvo per volere di Apollo, reo di non aver impedito, in quanto guardiano, il tradimento dell'amata Coronide con il giovane Ischi (Ovidio, *Metam.* II, 542-553).

³⁷ Ivi, cit., pp. 39-40.

³⁸ Cfr. Giovanni Falaschi, *Carlo Levi*, cit., pp. 18-19.

³⁹ In verità, al netto del palese simbolismo che allude alla tetraggine quotidiana, il pane locale aveva una coloritura nera, documentata dallo stesso autore in una digressione sulla "parca mensa" di cui si disponeva in quei luoghi tribolati dalla miseria e dalle febbri malariche: «Era il pane nero di qui, fatto di grano duro, in grandi forme di tre o di cinque chili, che durano una settimana, cibo quasi unico del povero e del ricco» (cfr. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 27).

⁴⁰ Cfr. 36n.

domestico delle donne narrate nel *Cristo*, dove i corvi volteggiano in aria asetticamente⁴¹ recuperando l'arcaico allegorismo relativo al tempo, inteso come continuità e longevità. I cerchi descritti dai loro voli diurni richiamano infatti il quadrante di un orologio su cui ruotano come nere lancette. Oltretutto è stato il mitografo Robert Graves a ipotizzare per "Crono" (il dio Saturno nel mondo latino) «la stessa radice *kron* o *korn* da cui derivano il greco *korōnē* e il latino *cornix*, "cornacchia"»,⁴² rilevando che nell'iconografia latina il dio impugnava un coltello dalla lama ricurva a becco di corvo. Va notato, infine, che nelle "Lucanie" documentate da Levi, proprio come in epoca arcaica, non si distinguono sempre i corvi dalle cornacchie e da altri uccelli neri necrofagi.⁴³ Anche sotto questo aspetto marginale *Cristo* si era fermato ad Eboli.

Nel giro di pochi anni (ne mancavano due alla pubblicazione del *Cristo*) Leonardo Sinisgalli, lucano di nascita e non di adozione come Levi, avrebbe persino riconosciuto le Muse, con l'ironico stupore della sua agnizione poetica, in uno stormo di cornacchie:

Vidi le Muse su una quercia
Secolare che gracchiavano.⁴⁴

3. L'eterno femminile salvifico

I colori indubbiamente latitano nella landa distopica di Aliano, dove il verde è miraggio che smuore in una solarità ammorbatata e surreale:

Arso giallo antelucano
sul malarico acre fiume
in cospetto al Santo Arcangelo
tace al vento arido Aliano
precipizio senza rupi
sacrificio senza lume
purgatorio senza l'angelo
pazientissimo dei lupi.⁴⁵

Il giallo rame di un'alba scialba, che richiama le tonalità di alcuni pioppi di Monet, acquisisce ulteriori significati, ben oltre il dato pittorico, attraverso la bivalenza dell'attributo «antelucano» (v. 1), riferito sia all'ora prediurna sia alla compresente preistoria lucana, in un diametro temporale più esteso. Non emana calore quel tenue barlume: l'impressionismo si discioglie in rarefatte sensazioni visivo-uditive che altrove si rimescolano in un irruente dinamismo. Ovunque si volga, l'ago della bussola incontra desolazione: a sud il malarifero fiume Agri, il cui nome pare mimetizzarsi con accorta paronomasia nell'aggettivo «acre» (v. 2); sul versante sud-orientale il monte Sant'Arcangelo rugoso di calanchi; da sud-ovest spira l'«arido» (v. 4) favonio silenziando

⁴¹ Nel *Cristo* l'indice di frequenza del tema "corvino" è rilevante: «Era il crepuscolo, nel cielo volavano i corvi, e nella piazza arrivavano per la conversazione serale i signori del paese» (cfr. Id., *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 11); ancora più avanti con il ricorso all'ipallage (frequente in Levi) «Il cielo era pieno del volo nero dei corvi, e, più in alto, delle grandi ruote dei falchi» (ivi, pp. 57-58).

⁴² Robert Graves, *La dea bianca*, Milano, Adelphi, 1992, p. 77.

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Leonardo Sinisgalli, *Vidi le Muse* (vv. 7-8), in *Tutte le poesie*, a cura di Franco Vitelli, Milano, Mondadori, 2020, p. 61. Le sottili ma visibili tangenze tra la ricerca di Levi, sospesa tra razionale e irrazionale, e la poetica di Sinisgalli non sono state ancora oggetto di studio.

⁴⁵ Id., *Aliano*, in *Bosco di Eva*, cit., p. 42. L'esile testo consta di otto ottonari, tra cui si distinguono il v. 3 e il v. 7 perché sdruciolati e con rima derivativa.

ogni voce per le vie del paese. Ciò che prevale ovunque è un sentimento di privazione. Lo spazio fisico e quello interiore, infatti, sono stati delineati per sottrazione, poiché i singoli particolari di quel paesaggio brullo e selvatico, popolato dai lupi, si segnalano proprio in quanto assenti. L'effetto viene generato dal triplice isocolo, puntellato dai complementi di esclusione e dalla rima interna *precipizio: sacrificio*, insistente sull'impossibilità di coltivare qualche speranza o di accendere il «lume» (v. 6) del riscatto (temi ricorrenti in Levi). Chiara l'antitesi di Aliano, purgatorio sospeso nel vuoto atemporale e vacante di angeli, rispetto al monte che s'innanzi davanti, che porta il nome dell'Arcangelo Michele. Il male e la miseria sono ineluttabili, pertanto soffrire è retaggio comune a quelle genti: nel superlativo «pazientissimo» (v. 8), ricondotto all'etimologia latina, sembra concentrarsi tutta la forza di una resilienza corale.

Giunti fin qui, è arduo cercare il Levi pittore in questa prosa lirica gradualmente diluita nel ritmo dei versi, dove al contrario «*ha modo di delinarsi chiaramente la sua vocazione di scrittore*». ⁴⁶ Nella sua sintassi lineare, parca di figure retoriche (quando tutto e ovunque trasudava retorica), dalla cadenza asindetico-nominale, il poeta intrattiene, con ardore prudente, un colloquio sussurrato con un "tu" femminile e salvifico di tratto montaliano, che allegorizza l'agognata libertà, repellendo la paura con cui l'essere, in quanto individuo, si annichilisce nel branco e si licantropizza. Più tardi, Levi avrebbe scritto che «Non potremo intendere nulla di umano se non partiremo dal senso del *sacro*». ⁴⁷ Da questi versi si desume che una concezione siffatta aveva avuto radici precoci:

Là tu stai, sull'arena
del mare, come una dea
gentile e fiorita nel verde
sotto le palme e i mandorli⁴⁸

È solo un'effimera visione salvifica (non è mai definitiva la conquista della libertà), che accompagna l'io poetico nelle sue altrettanto effimere e sofferte ascese paniche, lungi dall'eroismo dannunziano:

Io, sabbia del deserto,
arsa dai venti e rapita
lontano,⁴⁹

Un barlume di «speranza che a volte si colora di biblica drammaticità»,⁵⁰ cui seguono le cadute nel torpido *Ozio alianese*, che non è l'*otium* del lucano Orazio, bensì l'acuto «senso del 'niente' che caratterizzava l'esistenza del contadino lucano». ⁵¹

Ozio, pesantissimo ozio alianese
che duri da mille anni
all'ombra dei tuoi santi e delle chiese
ancorato ai malanni,

non conosci altri tempi che le attese

⁴⁶ Mario Miccinesi, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, cit., p. 32.

⁴⁷ Carlo Levi, *Paura della libertà*, cit., p. 17.

⁴⁸ Id., *Bosco di Eva*, cit., p. 54. La poesia, datata "maggio 1936", è anepigrafa.

⁴⁹ Id., *Nuvola serena* (vv. 8-10), in *Bosco di Eva*, cit., p. 33.

⁵⁰ Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 568.

⁵¹ Giovanni Battista Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo, 1996, p. 101.

del niente, ed agli affanni
quotidiani rifiuti le sorprese
dello sperare, e mai non muti panni.

Bruciati i dolci inganni
dal monotono vento calabrese,
son compagno ai tuoi danni
immobile borbonico paese.⁵²

Più che invocato, l'ozio viene deprecato dall'io poetico come un dato materiale che sostanzia di sé le cose, ogni pietra, il tempo che non è tempo ma inutile sequenza di «attese | del niente» (vv. 5-6), il cui senso di vacuità viene amplificato dall'*enjambment*. L'ozio si rifrange in grigie sfaccettature, tutte riconducibili a una nozione di caparbio immobilismo, e finisce per coincidere con l'anima millenaria del paese, rinserrata nei suoi dogmi arcaici e precristiani, dove culto e magia non si discernono se non a costo di travisare la logica enigmatica di un mondo incardinato sull'eterno ritorno dell'uguale.

Il poeta Levi, a differenza del futuro prosatore del *Cristo*, sovente spettatore non partecipa con un piede al di qua e munito di vigile razionalità, trascina sé stesso in quella tetra voragine per sentirsi parte di un *chorós* plasmato e addestrato al disinganno, a un'indole conservatrice («borbonico paese», v. 12), dalla fissità vettoriale del «vento calabrese» (v. 10) che sospende il flusso dei giorni, similmente al maestrale di carducciana memoria che «soffia dal mare».⁵³ L'*atarassia* e la «secolare pazienza»,⁵⁴ corali nel *Cristo* ma solipsistiche nel ciclo poetico di *Eterne lontananze*, si misurano con i dogmi di quel consorzio umano-animale, scendono negli oscuri ipogei del passato e vi recuperano il nodo del mistero che rinsalda le origini arcaiche con il presente.

Già in queste primizie letterarie di Levi la compresenza dei tempi (segnalata da Calvino in un celebre intervento)⁵⁵ è un motivo strutturale che «nella sua amatematicità, nella sua bergsoniana aspazialità e dunque immisurabilità, è appunto compresenza del presente vissuto e del passato rievocato nella memoria, come pure, qualche volta del futuro anticipato da un'intuitiva visione della realtà»⁵⁶ (risalgono al periodo della frequentazione di Gobetti le letture di Bergson). Al cospetto delle laceranti tragedie della storia e del sonno della ragione, la compresenza dei tempi si rivela il terreno spirituale entro cui quell'universo magico si radica nel solco della contingenza, creando un effetto di nebbiosa atemporalità. Per non smarrirsi, il poeta si affida sin dai primi giorni di confino al calendario, al suono di una campana oppure alle fasi lunari, come avviene in *Esile luna*:

Eri esile, luna
nascevi quando son giunto,
poi sei cresciuta, piena
di contentezza serena
e già ti sfrangi.

Segnando il tempo consunto
silenziosa tu cangi
notturno contrappunto

⁵² Carlo Levi, *Ozio alianese*, in *Bosco di Eva*, cit., p. 43.

⁵³ Giosue Carducci, *Davanti San Guido* (v. 10), in *Rime nuove*, a cura di Pietro Paolo Trompeo e Giambattista Salinari, Bologna, Zanichelli, 1962, p. 289.

⁵⁴ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 68.

⁵⁵ Italo Calvino, *La compresenza dei tempi*, in «Galleria», XVII, maggio-dicembre 1967, pp. 237-240, ora in *Id., Saggi (1945-1985)*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1122-1125.

⁵⁶ Mario Miccinesi, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, cit., p. 124.

d'indifferente fortuna.
Eri esile luna.⁵⁷

Il pacato lirismo del dialogo con la luna (quasi leopardiano) dissimula, ma solo parzialmente, lo sforzo velleitario di vincere il torpore, che in *Mistica della prosa*⁵⁸ si converte in «immensità ferma» (v. 13) e in «Eternità vuota» (v. 17), incessantemente spazzate «dal monotono vento calabrese» richiamato in precedenza. In quelle plaghe dove «le tragedie non han palchi»,⁵⁹ perché dimenticate dalla Storia, l'indistinto temporale restituisce allo scrittore l'umanità contesagli dagli eventi e, di conseguenza, il potente anelito alla libertà che per lui non era figlia dell'indifferenza, ancorché oggettivata (come già in Montale) nel «largo volo dei falchi».⁶⁰

Dal campionario di testi fin qui selezionato, esiguo ma eloquente circa la salda disposizione morale e intellettuale dell'autore, che non indulge mai al patetico, emerge anzitempo un assunto destinato a diventare il collante dell'intera produzione di Carlo Levi: «le parole sono pietre».⁶¹ La stessa opzione per versi brevi, agili, immuni dalle insidie di una retorica epicizzante, è funzionale alla concrezione di quei «grumi» di memoria e di amara empatia, più volte allusi in questo contributo, che si esplicano tra le pieghe asciutte della prosa del *Cristo* con un distacco dalla materia quasi scientifico, e innervano la narrazione, che è poetica in senso biblico e omerico, di quei documenti umani.

In definitiva, non sussiste frattura che separi la stenografia lirica del taccuino lucano dalla distesa oggettivazione poetica del capolavoro in prosa. Si assiste tutt'al più alla lenta evoluzione dell'io poetico da un intimismo che rimuove ogni autocensura o esitazione dettata da verecondia, perché forte della certezza garantita dall'anonimato di un libro segreto (che per Levi non era certo passibile di ostensione come le sue tele), all'anonimato di un cronista-rapsodo che regredisce a una poesia narrante e iberna il suo vissuto politico e sentimentale fino a restaurare, a livello sintattico, tecniche specifiche dell'oralità (iterazioni, anafore, parallelismi). Non si può dunque dissentire da quanto ha recentemente argomentato Guido Sacerdoti: «Più ancora dei quadri, delle lettere (che Levi sa essere vagliate dalla censura e che quindi autocensura) e delle stesse pagine del *Cristo*, sono le poesie, proprio perché non destinate a un uso pubblico, a riflettere senza reticenze sentimenti di noia e melanconia».⁶²

Ciononostante, la “questione leviana”, se esaminata strettamente dal punto di vista delle forme artistiche, non si può ridurre alla constatazione della polivalenza dei linguaggi e delle loro reciproche contaminazioni. In pari misura, a poco contribuisce ricostruire con rigore cronologico gli snodi che videro il poeta o il pittore cedere terreno all'autore di prosa. La vocazione poetica di Carlo Levi è stata, alla luce di queste concentrate argomentazioni, la vera costante del suo itinerario estetico, l'espressione più spontanea dell'animo, il potenziale sotterraneo che ha contraddistinto con una timbrica spesso acrema evocativa le molteplici facce della sua scrittura. Una continuità nel segno delle origini e del primato storico della poesia, che in quegli anni cruenti di guerra e di feroci totalitarismi non aveva cessato di dettare i tempi vitali per un'elaborazione intima

⁵⁷ Carlo Levi, *Esile luna*, in *Bosco di Eva*, cit., p. 39.

⁵⁸ Ivi, *Mistica della prosa*, p. 52.

⁵⁹ Ivi, p. 53. È il v. 2 di un testo anepigrafo datato “marzo 1936” e composto da un trittico di quartine.

⁶⁰ *Ibidem* (v. 10).

⁶¹ L'inciso – come è noto – sarà il titolo del diario-*reportage* di tre viaggi in Sicilia compiuti da Levi tra il 1952 e il 1955. Cfr. Id., *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1955 (I^a ed.).

⁶² Guido Sacerdoti, «Grassano come Gerusalemme»: la pittura del confino (1935-1936). Carlo Levi e la Lucania, in *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, a cura di Antonio Lucio Giannone, cit., p. 131.

dell'esperienza lucana, fino all'esternazione in veste prosastica nei lunghi e tenebrosi mesi di clandestinità fiorentina tra il 1943 e l'estate del 1944.

Bionota: Vincenzo Bianco (Campi Salentina 1977) si è laureato con Donato Valli nel 2003 con una tesi sull'opera poetica di Giuseppe Aurelio Costanzo. Titolare di cattedra per l'insegnamento di italiano e latino presso il Liceo Scientifico "Leonardo da Vinci" di Maglie, è attualmente dottorando di ricerca e cultore della materia per l'insegnamento di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università del Salento, con un progetto di studi sul Marino Moretti prosatore. Si occupa di Carducci, dei suoi epigoni e, in generale, di Ottocento minore, con studi sulla figura di Giuseppe Pecchio e sul melodramma a Napoli nel primo Ottocento; in ambito novecentesco di Bontempelli, Cecchi, Moretti, Carlo Levi, Pasolini e del Montale del "secondo mestiere"; ha pubblicato vari interventi su riviste di italianistica come «Studi e problemi di critica testuale», «Lettere italiane», «Ermeneutica letteraria», «Letteratura italiana», «Symbolon», «OBLIO» e su Treccani *online*.

Recapito autore: vincenzo.bianco@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Barengli M. (a cura di) 1995, *Italo Calvino, Saggi (1945-1985)*, Milano, Mondadori.
- Baudelaire C. 1996, *Opere*; trad. di Raboni G., Mondadori, Milano.
- Bronzini G.B. 1996, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Dedalo, Bari.
- Caserta G. 2013, *Nuova introduzione a Carlo Levi*, Edizioni Osanna, Venosa.
- Falaschi G. 1971, *Carlo Levi*, La Nuova Italia, Firenze.
- Giannone A.L. (a cura di) 2015, *“Cristo si è fermato a Eboli” di Carlo Levi*, Edizioni ETS, Pisa.
- Graves R. 1992, *La dea bianca*, Adelphi, Milano.
- Grignani M.A. (a cura di) 1998, *Carlo Levi, L'invenzione della verità. Testi e intertesti per “Cristo si è fermato a Eboli”*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- La Moglie S. 2017, *Profili letterari del Novecento*, Aletti, Guidonia.
- Hamon P. 1977, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma/Lucca.
- Levi C. 1948, *Paura della libertà*, Einaudi, Torino.
- Levi C. 1955, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino.
- Levi C. 1964a, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino.
- Levi C. 1964b, *Tutto il miele è finito*, Einaudi, Torino.
- Levi C. 1990, *Poesie inedite 1934-1936*, Carlo Mancosu, Roma.
- Mengaldo P.V. (a cura di) 1998, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- Miccinesi M. 1977, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, Mursia, Milano.
- Pagliara M. (a cura di) 2002, *Carlo Levi, Le tracce della memoria*, Donzelli, Roma.
- Pancrazi P. 1946, *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari.
- Pasolini P.P. 2003, *Tutte le poesie*, I, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Baldini, cronologia di Nico Naldini, Mondadori, Milano.
- Pavese C. 1982, *Saggi Letterari*, Einaudi, Torino.
- Perilli P. (a cura di) 1993, *Carlo Levi, Bosco di Eva*, Carlo Mancosu, Roma.
- Petruciani M. 1969, *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Mursia, Milano.
- Sartre J.-P. 1967, *L'universale singolare*, in “Galleria” XVII [3-6], Sciascia, Caltanissetta.
- Spagnoletti G. 1994, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton & Compton, Roma.
- Trompeo P.P. e Salinari G. 1962 (a cura di), *Giosuè Carducci, Rime nuove*, Zanichelli, Bologna.
- Vitelli F. (a cura di) 1998, *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni.
- Vitelli F. (a cura di) 2020, *Leonardo Sinisgalli, Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- Vivarelli P. (a cura di) 1990, *Carlo Levi e la Lucania*, De Luca, Roma.