

Luca d'Ascia

Infinitismo leopardiano e autorità etnografica Rileggendo *Cristo si è fermato a Eboli*

Obiettivo di questo saggio è dimostrare come l'orizzonte antropologico del *Cristo si è fermato a Eboli* presupponga una prospettiva letteraria "infinitistica" di ispirazione leopardiana. La metodologia impiegata intreccia l'analisi delle isotopie simboliche con la ricostruzione della ricca intertestualità del capolavoro leviano. Il racconto-saggio viene posto in rapporto con la scrittura etnografica non tanto *a parte objecti* quanto *a parte subjecti*. La peculiare costituzione della voce autoriale, che si produce nel solco dell'egotismo romantico, viene infatti assimilata all'"autorità etnografica" come condizione dell'antropologia considerata come universo di discorso. Il racconto autobiografico, non privo di sfumature umoristiche, assume la valenza allegorica di un'iniziazione magica. La specificità letteraria del *Cristo* chiama in causa la teoria del sacro elaborata da Levi in *Paura della libertà*. L'attrazione per l'indifferenziato riveste le caratteristiche di un'esperienza infinitistica che si riallaccia alla concezione dell'"idillio" esposta da Leopardi. Nella parte conclusiva dell'intervento si approfondisce la dinamica contrastiva che oppone la morte contadina, legata a una visione metamorfica della natura che trascende l'individualità, alla mistica fascista del sacrificio.

This paper aims to discuss Carlo Levi's Cristo si è fermato a Eboli as a specimen of "anthropological writing" by stressing those literary devices which shape a very peculiar authorial instance. Levi's autobiographical narrative reveals itself to be constructed in the same way as anthropologists do construct their "ethnographic authority" in order to be able to describe cultural otherness in a supposedly objective and paradigmatic form. Humorous autobiography turns to a magical initiation into a powerful pantheistic, metamorphic view of nature. Ecstatic experience of "time before times" is to be compared with the author's theory of the "holy" as it is expounded in Paura della libertà. Levi gives expression to that metaphysical experience by adopting several literary moods which are reminiscent of Leopardi's topic of the infinite in the "idilli" and shows himself sympathetic to the pessimistic solidarity ideal of the Recanati poet. Our contribution focuses finally on the dynamical antithesis between the symbolic meaning of death in South Italy peasants' archaic traditional culture, which allows a renaissance of ancient tragedy beyond the schemes of exhausted Classicism, and the nationalistic celebration of war as ritualized sacrifice in the context of fascist ideology.

La griglia antropologica

Si suole definire il *Cristo si è fermato a Eboli*, che romanzo in senso stretto certamente non è, una narrazione antropologica.¹ Questa formula manualistica non è

¹ Il riferimento classico per quanto riguarda le implicazioni antropologiche della concezione leviana del Mezzogiorno continua ad essere Ernesto De Martino, *Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. Sulla dimensione "letteraria" dell'antropologia importante Antonino Buttitta - Emanuele Buttitta, *Antropologia e letteratura*, Palermo, Sellerio, 2018. Dal vasto corpus della bibliografia su Carlo Levi ci limiteremo a segnalare panoramicamente Giovan Battista Bronzini, *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Dedalo, 1996; Fabio Camilletti, *Tempo del calendario, tempo del flâneur: Leopardi, Benjamin, Levi*, in «Poetiche», 17, 2015, pp. 25-53; Sergio D'Amaro, *In riva all'infinito. Un giorno al mare con Saba, Ungaretti, Montale e Carlo Levi*, in

certamente un punto d'arrivo del discorso critico, ma può aiutare a circoscrivere il campo interpretativo. L'efficacia letteraria dell'opera ha certamente a che fare con la fluidità dei trapassi dall'asse sintagmatico a quello paradigmatico, dall'avventura di viaggio alla descrizione di un universo umano e culturale inedito. Come richiesto dal genere memorialistico, la dimensione superficiale del testo è costituita da una ricca e variata aneddotica autobiografica punteggiata da evocazioni memoriali. Non meno 'classico' risulta l'inserimento nel tronco memorialistico di elementi odeporici: lo spostamento geografico è frequente, anche se non costante, a segnare snodi temporali e a riempire di contenuto l'articolazione neutra in ventitré paragrafi non numerati e privi di titolo di lunghezza pressoché uguale (fra le 6 e le 14 pagine, con una media di nove o dieci). All'interno di un triangolo che ha una base ristretta e localista, la linea Grassano-'Gagliano' (cioè il borgo lucano di Aliano) e un remotissimo vertice, Torino, lo scrittore fa risuonare i toponimi con il compiacimento di chi viene articolando una lingua nuova, ricca di possibilità inesplorate, e reintroduce grazie a loro quella suggestione dialettale che ha deciso di allontanare una volta per tutte dalla sua sorvegliatissima prosa.² Gli incontri di viaggio offrono il pretesto per esplorare le intersezioni con i generi letterari della commedia e della novella, aggiungendo a un testo già sovraccarico di riferimenti mitologici al mondo antico l'ulteriore blasone di un aggancio con le forme più originali dell'esperienza letteraria italiana. La taverna è scenario tradizionale del novellare (lo era stata già nell'*Orlando Furioso*, con quell'oste cui l'icastico Momigliano attribuiva «...una faccia larga, un riso da piccolo Rabelais»)³ e i racconti di Pappone nella locanda di Prisco superano di gran lunga, a detta del narratore, le "noiosissime" novelle del Firenzuola⁴. Il gusto umoristico di descrivere una varietà di forme di vita, concreta e colorita e tenuta debitamente a distanza da una profondissima educazione alto-borghese all'ironia e al distacco, non è però che una scorza. L'olimpico Levi è certo capace di ripetere con Goethe «am

«Incroci», 23, 2011, pp. 1-22; Sergio D'Amato, *Le parole di Carlo Levi*, Bari, Stilo, 2019; Gigliola De Donato (a cura di), *Verso i Sud del mondo. Carlo Levi a cento anni dalla nascita*, Roma, Donzelli, 2003; G. De Donato (a cura di), *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, Atti del Convegno nazionale di studi (Roma, 12-13 novembre 2007), Roma, Donzelli, 2008; G. De Donato (a cura di), *Carlo Levi. Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, Roma, Fahrenheit 451, 2015; Gigliola De Donato - Sergio D'Amato, *Un torinese del Sud. Carlo Levi: una biografia*, Roma, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2005; Rosalba Galvagno, *Carlo Levi. Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Olschki, 2004; Riccardo Gasperina Geroni, *Il custode della soglia. Il sacro e le forme nell'opera di Carlo Levi*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2018; Marcella Marino, *Riletture di Carlo Levi*, in «Meridiana», 53, 2005, pp. 9-47; Sophie Nezzi-Dufour, *Levi si è fermato a Eboli*, Torino, Zamorani, 2019; Gilda Policastro, *Dappertutto è paese. Confino e confini in Levi, Pavese e attardati epigoni*, intervento al Convegno *Carlo Levi e i libri di confine nella letteratura italiana*, Roma, 6 maggio 2019 (www.carlolevifondazione.it), inedito; Niccolò Rubbi, *Geografia umana dell'altro mondo. Popolo e potere nel Mezzogiorno di Carlo Levi*, Centro Studi Camporesi, Griselda Online, 2017 (<https://centri.unibo.it/centro-camporesi/it>).

² Cfr. G. De Donato, *Parole del reale: ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Bari, Dedalo, 1998; *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, cit.

³ Attilio Momigliano, *Saggio sull'"Orlando Furioso"*, Bari, Laterza, 1967, p. 213.

⁴ Cfr. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2014⁶ (la prima edizione è del 1945), p. 149.

farbigen Abglanz haben wir das Leben»,⁵ ma sa benissimo che l'entusiasmo di Fausto per la colorita apparenza si tradurrà in ispirazione per la discesa alle Madri:

Quanti filtri, ahimé, avrò bevuto senza saperlo, nel corso dell'anno? Certamente, non ho seguito i consigli dello zio e del nipote, e ho affrontato ogni giorno il vino e il caffè dei contadini, anche se chi me lo preparava era una donna. Se c'erano dei filtri, forse si sono vicendevolmente neutralizzati. Certo non mi hanno fatto male; forse mi hanno, in qualche modo misterioso, aiutato a penetrare in quel mondo chiuso, velato di veli neri, sanguigno e terrestre, nell'altro mondo dei contadini, dove non si entra senza una chiave di magia.⁶

Al di là dell'umorismo con cui disciplina la serietà del ierofante, Levi pone al centro del *Cristo*, come vedremo, un'esperienza estatica (per cui il titolo si potrebbe leggere anche antifrastricamente: *Cristo si è fermato a Eboli*, ma un altro 'figlio' e personaggio sacro, il narratore, è andato oltre).⁷ Le premesse teoriche di questa esperienza sono definite nel capitolo d'apertura di *Paura della libertà*, «un libro da cui deve cominciare ogni discorso su Carlo Levi scrittore» come scriveva Calvino nel 1967,⁸ composto in Francia nell'autunno del 1939, dove si enuncia l'opposizione dialettica fra il sacro indifferenziato e vitale e l'alienante simbolismo religioso. L'autore conduce abilmente il lettore da un piano narrativo e descrittivo a quello allegorico, dall'asse sintagmatico memorialistico e parzialmente odeporico alla linea invisibile della profondità che conduce, rinnovando l'infinitismo leopardiano e l'esperienza del silenzio meridiano, alla percezione del 'vero tempo' al di là del vissuto. Questo trapasso è garantito proprio dall'inserimento, fra la diacronia del racconto e l'ucronia della mistica, di una compatta dimensione 'sincronica', quella descrizione tendenzialmente sistematica della cultura contadina della Lucania che ha affascinato i lettori del *Cristo* al di là dell'ambito specificamente letterario. Un testo profondamente imbevuto di 'classicità' europea assorbe così una problematica antropologica decisamente 'attuale' anche al di là degli anni Trenta e senz'altro poco comune sull'orizzonte italiano, pur tenendo conto dell'apporto di Pavese, contemporaneo a Levi, e di quello posteriore di Pasolini. In qualche caso gli aneddoti che compongono la trama sintagmatica del *Cristo* sono essi stessi osservazioni etnografiche (e in questo caso il personaggio del racconto si trasforma in un vero e proprio 'informante', come quando il vecchio e rimbambito dottor Milillo si sofferma sui filtri d'amore usati dai contadini manifestando il proprio orrore maschile per l'impiego di sangue «catameniale».)⁹ Assai più frequente, però, è il ricorso alla

⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, der Trogoedie zweiter Teil*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band III, Hamburg, C. H. Beck, 1948 ff., p. 149 («nel variopinto splendore rifratto della luce entriamo in possesso della vita»).

⁶ C. Levi, *Cristo* cit., pp. 13-14.

⁷ Sul carattere "sacro" del personaggio autobiografico nel *Cristo* cfr. in particolare ivi, p. 102. Su questo status privilegiato del narratore si fonda, come vedremo, la costruzione di un'«autorità etnografica».

⁸ Italo Calvino, *La compresenza dei tempi* in C. Levi, *Cristo* cit., p. X (tratto da «Galleria», 3-6, 1967, numero speciale interamente dedicato a Carlo Levi, a c. di A. Marcovecchio, p. 237).

⁹ C. Levi, *Cristo* cit., p. 13.

tecnica per cui l'episodio rappresentato porge il destro a un commento di carattere più generale, che trae conclusioni da quanto osservato mettendo in evidenza il procedimento (a volte implicito) del 'lavoro di campo' etnografico. Prende forma così oltre la superficie testuale un solido 'asse paradigmatico', un'immagine della cultura contadina che si potrebbe estrapolare dal contesto narrativo e che lasciandosi alle spalle le circostanze empiriche dell'osservazione non dissimula un'ambizione strutturale e definitoria. Non importa tanto che Levi proponga consapevolmente un 'mito' e non un'analisi 'scientifica' del suo oggetto etnografico, quanto che tale mito presenti tutte le caratteristiche formali di un'etnografia 'oggettiva'. La narrativa di Levi, al di là dell'apparenza di elegante *causerie*, emula per molti aspetti la forma di procedere della disciplina (se non 'scienza') antropologica. Tale omologia trova la propria ragion d'essere nell'esigenza di istituire un'"autorità" del soggetto letterario, testimone carismatico di un universo che lo legittima nella stessa misura in cui è lui stesso a legittimarlo facendolo affiorare alla luce della scrittura. Questa fortissima dimensione autoriale, sorretta da un egotismo faustiano e stendhaliano¹⁰ e remotissima dalle provocazioni novecentesche sulla 'morte dell'autore', risulta intimamente affine a quell'"autorità etnografica" che è stata al centro delle discussioni poststrutturaliste.

Nella compagine del *Cristo* si possono distinguere una quarantina di 'segmenti antropologici' di ampiezza variabile, da alcuni paragrafi a un paio di pagine. Per ragioni didattiche tali segmenti si possono distinguere da altri, circa una ventina, per cui risulta più appropriato l'aggettivo di 'sociologico' poiché trattano della società meridionale nel suo complesso piuttosto che della peculiarità contadina. Dal punto di vista antropologico quest'ultima viene esaminata come oggetto autonomo, 'cultura' parzialmente chiusa e società (o meglio sottoinsieme sociale) 'fredda', cioè relativamente poco evolutiva, anche se il fenomeno migratorio relativizza queste caratteristiche obbligando l'eredità tradizionale a confrontarsi con un 'altro' ipertecnologico, l'America rooseveltiana. Levi non manca di prestare attenzione a questo potenziale fattore di cambiamento. Trattando dell'emigrazione Levi sembra anticipare intuitivamente il trapasso della metodologia antropologica dalla descrizione puristica di 'monadi' culturali, tendenzialmente fuori dalla storia, alla considerazione di 'culture ibride'¹¹ che ricorrono a diverse strategie di rappresentazione sotto la spinta di diverse pressioni sociali e politiche. I contadini di 'Gagliano' non si riducono a una concretizzazione fenomenica della categoria astratta di 'massa', ampiamente svolta in *Paura della libertà*, perché il contatto con l'America crea un minimo di differenziazione sociale, un orizzonte esterno che in

¹⁰ L'intertestualità esplicita del *Cristo* è relativamente scarsa e spiccano per questa ragione i due riferimenti a Stendhal e specialmente il primo, che assimila il protagonista a Julien Sorel con effetto burlesco ma non troppo, giacché il contrasto fra il livello intellettuale del protagonista e la mediocrità dell'ambiente è autenticamente e tipicamente stendhaliano (cfr. *ivi*, p. 20). Stendhal viene menzionato anche a proposito del supposto smarrimento della predica di don Trajella (*ivi*, p. 180).

¹¹ Cfr. Néstor García Canelini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

parte viene riassorbito dalla continuità delle strutture culturali ma in parte si rivela capace di modificare a sua volta il costume. Se a questo riguardo si può parlare di una disomogeneità endogena, nella maggior parte dei segmenti sociologici balzano viceversa in primo piano le relazioni esogene di dominio che sottomettono la cultura contadina all'insieme di rapporti istituzionali di una società stratificata, quella dell'Italia fascista con la sua strategia di controllo delle masse nazionalizzate,¹² perpetuando allo stesso tempo numerosi tratti distintivi del feudalismo duro a morire nel contesto meridionale. Le pagine saggistiche del *Cristo* spaziano dal puntuale rilievo economico,¹³ omaggio a un ideale azionista, antifascista perché antiretorico, di precisione 'tecnica', al manifesto utopistico a favore di una democrazia diretta di produttori che dia cittadinanza ai contadini nella forma del «comune rurale autonomo».¹⁴ Mantenere l'equilibrio fra il registro umoristico, quello argomentativo e quello lirico e simbolico implica una difficile prova stilistica che Levi supera brillantemente grazie alla fluidità dei trapassi fra un argomento e l'altro, sicché la segmentazione qui suggerita non deve far pensare a una composizione a mosaico, bensì a un effetto cromatico d'insieme ottenuto giustapponendo sapientemente rapide pennellate di colori puri, come nell'impressionismo evocato e rimpianto ne *L'orologio*.¹⁵

Esaminando la quarantina di segmenti propriamente antropologici disseminati nella narrazione si constata anzitutto che l'etnografia dei 'signori', i possidenti, professionisti e funzionari statali di 'Gagliano', risulta quasi interamente assorbita dalla rappresentazione umoristica e caricaturale di una serie di macchiette, se si vuole pirandelliane allo stato grezzo, ma scarsamente approfondite. L'eterno Sud della noia, del pettegolezzo e di una memoria rancorosa in cui si rattrappisce l'assenza di autentici contrasti storici compare di scorcio nell'accento ai rituali sociali del 'frescheggiare' e dell'attesa della posta.¹⁶ L'autentico "lavoro di campo" dello scrittore è evidentemente riservato ai contadini e si concentra sugli aspetti simbolici della cultura. Buona parte dei segmenti antropologici possono essere annoverati sotto una delle due categorie 'Magia e stregoneria' (6) e 'Religiosità e concezione del mondo contadine' (5). Le due rubriche comprendono tanto brevi annotazioni sulla diffusione delle credenze magiche, sulla loro relazione con una struttura sociale

¹² Levi sottolinea di volta in volta il conformismo forzato, come in occasione della consegna dell'"oro alla patria" (C. Levi, *Cristo* cit., p. 214), e la resistenza passiva con cui i contadini si mostrano refrattari alla propaganda ufficiale (ivi, p. 117; p. 233) conservando la loro neutralità prepolitica. Sulla problematica teorica del nazionalismo cfr. Georg Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna, Il Mulino, 2009.

¹³ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 157 (disboscamento come causa ecologica della malaria); ivi, p. 163 (monocultivo del grano; miseria del contadino parcellario). Notevole la convergenza di quest'ultima riflessione con le considerazioni esposte da Marx ne *Le lotte di classe in Francia* sulla subalternità della piccola proprietà contadina in contesto capitalista. La scarsa presenza esplicita del marxismo nel pensiero di Levi non esclude l'opportunità di indagare puntuali riscontri.

¹⁴ Ivi, p. 223.

¹⁵ Cfr. C. Levi, *Orologio* cit., p. 62.

¹⁶ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., pp. 16-18.

matriarcale¹⁷ e sugli scongiuri di morte che si recitano nell'imminenza del Natale¹⁸ quanto riflessioni più ampie sul nesso tra i filtri d'amore e la visione naturalistica dell'amore e del sesso (in questo la credenza è di tipo interclassista, condivisa dai 'signori')¹⁹ o sulla concezione non morale e non cristiana del diabolico che verrebbe ad indicare un potere magico e misterioso veicolato dall'animale.²⁰ Un posto a parte merita la lunga trattazione sul ricorso alla magia nelle pratiche curative. In queste pagine²¹ Levi adotta un cosciente relativismo culturale innalzando la superstizione detestata dai medici locali a 'etnomedicina' dotata di un'efficacia specifica, fatta di persuasione e collaborazione attiva del malato, non di volgare e ciarlatanesca suggestione, e postulando come unica soluzione realmente organica all'arretratezza del Sud a livello sanitario una utopistica integrazione fra le due medicine, quella tradizionale basata sui rituali e sulle similitudini formali tra fenomeni della natura che rimandano continuamente dal microcosmo organico al macrocosmo e quella scientifica fondata sulla somministrazione di rimedi chimici. L'autorità personale del medico viene integrata nell'azione complessiva del farmaco,²² che risulta inoperante quando si scontra, come nel caso del chinino, con la diffidenza di un paziente trattato come oggetto e ripetutamente deluso da una pratica curativa concepita come privilegio di casta. Come risulta chiaro nella descrizione dell'itterizia come 'malattia dell'arco' legata all'arcobaleno, Levi ritrova nella prassi ingenua della magia terapeutica l'espressione inconsapevole di un concetto olistico di unità della natura formulata esplicitamente nel panteismo filosofico dello zio Luca de *L'orologio*, espressamente assimilato a un saggio medioevale alla ricerca di una *clavis universalis* e cui viene attribuita come psichiatra un'autorevolezza quasi sciamanica riassunta per sineddoche dalla magnetica profondità dello sguardo.²³

Al tema della magia, attività prevalentemente femminile e su cui il principale "informante" è una strega contadina, Giulia, che instaura con il narratore un rapporto non privo di un latente sottofondo erotico, si possono collegare quei frammenti etnografici che analizzando la struttura familiare, la sessualità e le rappresentazioni di genere pongono l'accento su un sostanziale matriarcato rafforzato dalle conseguenze dell'emigrazione. Primitivismo magico e matriarcato vanno di conserva, anche perché la componente maschile è divisa fra l'attaccamento alla tradizione e il miraggio dell'America come una specie di paradiso mitologico, mentre le donne e specialmente le streghe, che incarnano l'archetipo femminile nella sua absolutezza, assumono risolutamente il compito della conservazione e trasmissione dei valori premoderni. La discesa alle Madri del Fausto-Levi presuppone l'abbandono quanto

¹⁷ Ivi, rispettivamente p. 8 e p. 13.

¹⁸ Ivi, p. 181.

¹⁹ Ivi, p. 51.

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ Ivi, pp. 208-14.

²² Ivi, pp. 212-13: «Qui, dove tutti i rapporti fra le cose sono influssi e magia, anche la medicina ha potere soltanto per il suo contenuto magico, pur restando corretta e rigorosa e scientifica, né sposandosi ad atteggiamenti misteriosi».

²³ Cfr. C. Levi, *Orologio* cit., pp. 268-72.

meno ideale a un erotismo tellurico che affascina l'intellettuale di tradizione decadente²⁴: «umidi e materni», con evidente metaforismo sessuale, sono non a caso gli «abissi» del sacro nella pagina d'apertura di *Paura della libertà*. Accanto al complesso magico-erotico, è l'antropologia della religione a fare la parte del leone nel racconto-saggio di Levi. La concezione del mondo dei contadini lucani corrisponde nella prospettiva dello scrittore a un momento (idealmente, non cronologicamente) anteriore alla fissazione religiosa della sacralità originaria, quando l'animazione universale che si rapprende nel vago terrore del primigenio e dell'indeterminato si trasforma in un culto organizzato, con il suo sistema rituale che separando sacrificatore e sacrificato 'allontana' dalla collettività il sacro pur conservandone sotto altra veste la potenza autoritaria e normativa. Tale sistema rituale ovviamente esiste a 'Gagliano' ed è il cattolicesimo popolare del Mezzogiorno, spogliato peraltro dell'elemento propriamente ecclesiastico e ricondotto a una religione agricola della fertilità femminile, tuttora assai vicina al sostrato 'vermaquilino' rinnegato dal culto, monoteistico o comunque duramente gerarchizzato, dei Padri antropomorfi:

Ab Jove principium. E anche noi dovremo cominciare di là, da quel punto inesistente da cui nasce ogni cosa: ma il nostro Giove non dovremo cercarlo nei cieli, ma là dove sta, nei luoghi più terrestri e oscuri, negli abissi umidi e materni. Esso assomiglia assai più a un verme che a un'aquila; ma troverà ben presto le sue insegne araldiche, e le prediligerà su ogni altro blasone o insegna, perché questo gli consentirà di non essere divorato, una volta per sempre, dalle aquile vere. Fuor di metafora, non potremo intendere nulla di umano se non partiremo dal senso del sacro: il più ambiguo e profondo e dotto e vermaquilino dei sensi, l'oscura continua negazione della libertà e dell'arte e insieme, per contrasto, il generatore continuo della libertà e dell'arte. Né potremo intendere nulla di sociale se non partiremo dal senso del religioso, questo figlio poco rispettoso del sacro.²⁵

Proprio come la religione organizzata è all'origine della Legge e per derivazione dell'autorità dello Stato, la prossimità dei contadini alla sacralità prereligiosa e l'assenza di sviluppo individuale si traducono nella loro concezione del mondo in un solidarismo prepolitico,²⁶ una sorta di stoicismo che separa radicalmente la carità dalla fede e dalla speranza. La tradizione cristiana popolare viene orgiasticamente paganizzata²⁷ e la possibilità di una doppia natura insieme umana e animale, che proprio da questa duplicità trae il suo potere magico, appare saldamente ancorata a una concezione diffusa e naturalistica del sacro, che esclude la contrapposizione fra

²⁴ Si pensi alla morbosa relazione fra il geologo Homo e la contadina atesina 'Grigia' – che in realtà si chiama Lena Maria Lenzi ma che il protagonista designa, significativamente, con il nome della sua mucca – nel racconto d'apertura del trittico musiliano *Drei Frauen*, impregnato di misticismo primitivistico.

²⁵ C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 39.

²⁶ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., pp. 68-69. Sul senso della giustizia dei contadini, contrapposto alla fedeltà allo Stato e all'identificazione con lo Stato, cfr. pure la descrizione del conato di rivolta dopo il divieto a 'don Carlo' di esercitare la medicina, cfr. *ivi*, p. 202.

²⁷ *Ivi*, pp. 103-04.

culto autentico e idolatria così come il suo derivato logico e razionale, il principio di contraddizione e la ‘vocazione e professione’ moderna dell’univocità.²⁸

Si possono considerare un’appendice dei segmenti che trattano della *Weltanschauung* contadina i numerosi brani che vengono ad occupare la zona grigia compresa fra l’antropologia e una filosofia della storia intuitiva e immaginifica, una specie di “*de antiquissima Italorum sapientia*” novecentesca. La realtà empirica rimanda a un sostrato millenario, alla conservazione di un tipo fisico e culturale mediterraneo pregreco e preromano, addirittura preistorico, che vive in simbiosi metamorfica con creature di ascendenza mitica. Alla tematica del sostrato, che si può anche ridurre a quella della sacralità anteriore alla civiltà dello Stato, appartiene anche il breve segmento in cui si affaccia l’immagine ‘divoratrice’, in bilico fra miticità ed umorismo, della «più antica Parca che mi fosse mai accaduto di conoscere»²⁹, e il riferimento all’anfora di Ferrandina come prototipo femminile esemplato sulle Veneri preistoriche come la celebre statuetta di Willensdorf.³⁰

‘Magia’ e ‘religione’, o meglio ‘sacralità’, contadine sono i due pilastri antropologici intorno a cui Levi dispone una serie di osservazioni più particolarmente etnografiche, inventari di rituali, di leggende e di feste. Fra i primi spiccano i due segmenti dedicati ai costumi funerari,³¹ che sottolineano entrambi la lunga durata del lutto³² per creare il mito di una “nera civiltà”, di una *waste land* dove le campane suonano costantemente a morto. Festa della morte anziché di un gioioso rinnovamento è anche il Carnevale, argomento di un ampio segmento descrittivo³³. Tre segmenti sono dedicati alla musica e alla danza ed hanno un singolare carattere privativo, trasponendo sul piano oggettivo dell’etnografia quella connotazione di ‘silenzio’ che, come vedremo, è fondamentale per lo scatto dell’esperienza infinitistica dell’autore. Infatti a ‘Gagliano’ non esistono canzoni popolari³⁴ e il suono del cupo-cupo che i ragazzetti si fabbricano sotto Natale assomiglia piuttosto a un rumore di fondo che a una melodia, «basso, tremolante, oscuro, come un monotono brontolio» il cui «accento» è qualificato come «ritmico» e «grottesco».³⁵ Al di là dello spunto etnomusicale un basso continuo che conferma, anziché smentirlo, il timore primordiale all’assenza di suono, come può essere il ‘cupo-cupo’ (o il *dijeridoo* australiano), è necessario per arrivare a percepire quel movimento pendolare dell’essere ancora indeterminato che ne *L’orologio* si affaccia come ricordo infantile,³⁶ ma preparato da un altro andirivieni memoriale, lo spostamento nella

²⁸ Ivi, p. 98; p. 102.

²⁹ Ivi, p. 226.

³⁰ Ivi, pp. 27-28.

³¹ Ivi, p. 7.

³² Ivi, p. 17; p. 231.

³³ Ivi, pp. 190-92.

³⁴ Ivi, p. 33.

³⁵ Ivi, p. 173.

³⁶ Cfr. C. Levi, *Orologio* cit., pp. 10-12.

subcoscienza del «ruggito di leoni» della Roma barocca³⁷ che in realtà è un'allegoria di quello che a partire da Penzas la scienza conoscerà come 'vibrazione cosmica di fondo', un vestigio dello stato originario dell'universo. Analogo valore simbolico spetta al carattere estremamente ritualizzato del ballo, «sacra rappresentazione» che si arresta un attimo prima del contatto fisico:³⁸ la privazione, come avremo ancora occasione di constatare, è la macrofigura infinitistica su cui è costruito il *Cristo*, così come *L'orologio* lo è su quella dell'accumulazione magmatica.

La destrezza con cui la rappresentazione apparentemente oggettiva di una monade culturale si innesta sulla narrazione di una *tranche de vie* (giustamente Sartre accennava a questo proposito a una scrittura imperniata sull'«universale singolare»)³⁹ non deve però far dimenticare che l'asse paradigmatico del *Cristo* non è se non una struttura intermedia che sorregge il 'piano nobile' dell'edificio. Il contesto antropologico funge da cornice e da collettore per un complesso di isotopie simboliche – la morte, il dolore terrestre in senso extramorale, la coppia attività/passività, la coppia diabolico/angelico, la metamorfosi, i messaggeri mediatori del sacro, la privazione percettiva, per ricordare brevemente le più importanti – che introducono il lettore al piano allegorico dell'esperienza infinitistica. In questo passaggio l'ottica antropologica si sposta dalle 'cose' osservate alla presenza condizionante dell'osservatore: accanto ai contadini narrati assume importanza la figura dell'osservatore-narratore che dispone il testo come un campo di forze da cui fare emergere un'«autorità etnografica» ambiguamente sospesa fra solidarietà e dominio.

Autobiografismo e autorità etnografica

La formula iniziale del *Cristo* come racconto antropologico può essere così opportunamente sostituita da quella di 'riflessione letteraria sulla categoria dell'antropologico'. Usiamo la formula 'categoria dell'antropologico' anziché 'antropologia' perché l'uso del sostantivo sembra dare per scontata l'esistenza di una disciplina 'scientificamente' definita, mentre l'aggettivo suggerisce una condizione culturale ed esistenziale che nell'opera di Levi diventa la chiave di una costruzione narrativa decisamente plurivoca. Come altri autori novecenteschi, Levi ha riletto una scienza sociale in auge attraverso il prisma della teoria del mito e della storia delle religioni e si è lasciato alle spalle il contenuto descrittivo e le categorie strutturali dell'antropologia, ritrovando nello scrittore-«etnologo» l'«incantato» della tradizione romantica, «incantato» dalle lusinghe simboliche di una cultura «altra» ma soprattutto da un nuovo e sconcertante sentimento del tempo e dello spazio, che ha molto a che vedere con le suggestioni, contemporanee a Levi, dell'assurdo e della *nausée*.

³⁷ Ivi, pp. 3-4; p. 12.

³⁸ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., pp. 174-75.

³⁹ Cfr. Jean-Paul Sartre, *L'universale singolare* in «Galleria», 3-6, 1967, a cura di A. Marcovecchio, pp. 259-60.

L'incantesimo propiziato dalla magia contadina coincide nel *Cristo* con un radicale isolamento del soggetto che favorisce l'atteggiamento meditativo e la perdita del senso del tempo. L'assenza di obbiettivi si traduce in una progressiva estraniamento alla civiltà del lavoro e del riformismo politico,⁴⁰ quella civiltà da cui era emerso nel decimo paragrafo il personaggio così vivo della sorella Luisa. Le presenze magiche sostituiscono i contatti personali in un progressivo smarrimento dell'identità moderna e razionale del narratore, scandito retoricamente dal *tricolon* privativo:

Malgrado le occupazioni e il lavoro, i giorni passavano nella più squallida monotonia, in quel mondo di morte, senza tempo, né amore, né libertà. Una sola presenza reale sarebbe stata per me mille volte più viva che le infinite pullulanti presenze degli spiriti incorporei, che rendono più greve la solitudine, ti guardano e ti seguono. La continua magia degli animali e delle cose pesa sul cuore come un funebre incanto.⁴¹

La civiltà contadina si rivela così il correlativo oggettivo di una condizione esistenziale e quasi la proiezione in termini di osservazione empirica di una crisi dell'individuo che si sente minacciato dall'incombere del multiforme indifferenziato. Tagliato fuori dalla partecipazione allo Stato, che elargisce alla massa sicurezza d'esistenza e obbedienza, e solo parzialmente rassicurato dalla dimensione utopistica di un' indefinita progettazione politica, lo scrittore confinato è privato anche di una forte identità contrastiva, giacché la sua riflessione appunta a un superamento dello stallo rappresentato dal «giro vizioso di fascismo e antifascismo»⁴² ed è contrassegnata da una profonda diffidenza nei confronti dello stalinismo socialista. La scrittura 'etnologica' gli consente peraltro di far scaturire un'autorevolezza e un ruolo dalla perdita stessa dell'identificazione 'normale' trasformandosi in quell'«ambasciatore di un altro tempo» nell'universo della modernità su cui richiamerà l'attenzione Calvino, parafrasando la definizione di Luisa come «ambasciatrice di un altro stato» nel racconto leviano. Anche «fare lo stregone»⁴³ può essere in certe circostanze un modo di affrontare la sfida del labirinto di cui parlava l'autore di *Una pietra sopra*, che resta uno dei migliori interpreti di Levi. La scaltrita tecnica letteraria del *Cristo*, del resto, è all'erta per far sì che l'effetto dell'incantesimo sia graduale e la chiave di magia giri lentamente nella serratura del ricordo individuale e collettivo. Il sintagma narrativo è scandito da un'articolazione di episodi singolativi e ricapitolazioni iterative, ma mentre nei primi paragrafi l'abbondanza di scene singolative asseconda la situazione apparentemente naturalistica del viaggiatore che riceve le impressioni di un nuovo ambiente, con il trascorrere della narrazione l'anno sostituisce il dì come misura fondamentale del tempo e alla particolareggiata lentezza della descrizione del primo giorno a 'Gagliano', che si estende per diversi paragrafi, succede quel precipitare del tempo

⁴⁰ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 182; p. 216.

⁴¹ Ivi, pp. 137-38.

⁴² Ivi, p. 223.

⁴³ Ivi, p. 209.

nella stagnazione dei processi vitali su cui si soffermerà la riflessione de *L'orologio*, per cui il ritmo delle stagioni, assunto come indicatore di un tempo ciclico e preistorico che ha prevalso definitivamente su quello meccanico dell'orologio, si fa sempre più compresso ed emblematico e le scene, in cambio, sempre meno aneddotiche, più concentrate e densamente rituali fino all'epifania della totalità nella sequenza estatica del Pantano.

Concepita così come 'incantesimo', la dimensione antropologica del *Cristo* si rivela a conti fatti soggettiva assai più che oggettiva, atta a caratterizzare il 'personaggio che dice Io' più che i contadini lucani. Di fatto l'antropologo, che per di più è un autore, risulta un personaggio interessante al di là delle sue osservazioni concrete, un po' come lo erano per Nietzsche gli 'englische Psychologen' considerati in sé stessi, al di là delle loro tesi specifiche sull'altruismo e l'utilitarismo.⁴⁴ Come si è venuto polemicamente riconoscendo a partire dalla critica poststrutturalista alla scientificità delle scienze sociali, l'interesse più autentico di una volontà di sapere così singolare ed umanamente esposta come l'etnologia è il peculiare atteggiamento mentale che in essa si riflette, l'idiosincrasia di un soggetto che si definisce più o meno esplicitamente attraverso l'apparente oggettività del lavoro di campo. Il narratore autobiografico del *Cristo* si comporta per molti versi come un etnologo: pertanto l'analisi del soggetto della prassi antropologica, il depositario della cosiddetta 'autorità etnografica', getta luce anche sulla prospettiva dell'enunciazione che viene adottata in questo testo letterario. Tale analisi non rimanda tanto all'antropologia degli anni Trenta e Quaranta contemporanea al *Cristo* che, come il cinema classico, preferisce che la cinepresa passi inosservata, quanto alla revisione critica compiuta dall'antropologia postmoderna a partire dagli anni Ottanta, che si configura come una metateoria dell'antropologia classica e si mostra più che disposta a trattare un corpus scientificamente riconosciuto come un 'genere letterario' basato su una specifica finzione e funzione autoriale.⁴⁵ Come spesso accade, nella sua libertà di scrittore non condizionato da reticenze 'scientifiche' Levi anticipa l'intuizione teorica posteriore secondo cui per descrivere una cultura occorre in primo luogo istituire un'autorità del soggetto che descrive, creare un'aura intorno al vissuto, rendere verisimile una pretesa di autenticità e sacrificare una parte della verità dei soggetti informanti, che è l'unico modo per tradurre la loro esperienza simbolica in metalinguaggio. Tale autorità implica l'esercizio di un potere per definizione ambivalente fra i poli opposti e complementari del colonialismo intellettuale e del solidarismo emancipatorio. La maschera autoriale di Levi aiuta a comprendere la maschera 'autorevole' dell'etnologo e viceversa. L'ebreo errante di Torino, come si è visto, scende alle

⁴⁴ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Erste Abhandlung, 'Gut und Böse', 'Gut und Schlecht', paragrafo 1.

⁴⁵ Cfr. James Clifford - George Marcus, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Los Angeles, University of California Press, 1986; James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988; Michael Carrithers, *Why Humans have Cultures? Explaining Anthropology and Social Diversity*, Oxford, Oxford University Press, 1993; C. Geertz - J. Clifford (a cura di), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1998.

‘Madri’ della cultura contadina, accompagnato da un cane diabolico che ha qualcosa di un barbone pur non essendolo.⁴⁶ Ma una tentazione faustiana, meno esplicita perché in questo caso si dovrebbe far scienza e non letteratura, è implicita nel proposito stesso di ‘perdersi’ nell’antropologia, adottando una percezione del fenomeno culturale come almeno idealmente indipendente dal fatto che il soggetto percipiente, l’osservatore, è immerso lui stesso nel flusso di una cultura specifica che sostiene e dà senso alla sua esperienza, rassicurante e vincolante come un universo di vita. Parlare di cultura dall’alto di una distanza teorica, di una forzata e impossibile, ma asintoticamente proclamata imparzialità implica una rinuncia quasi ascetica al *Gehäus*, un nomadismo del pensiero che cerca nel primitivismo stati ampliati di coscienza. L’‘autorità etnografica’ emerge da uno spaesamento esistenziale e da un relativo rinnegamento del proprio orizzonte originario di valori, come succede al ‘torinese del Sud’ ‘incantato’ nella Lucania profonda. Questa dimensione della scrittura antropologica si ritrova nella doppia valenza del *Cristo*: raccontare ‘Gagliano’, i suoi signori e i suoi contadini, per comunicare un’esperienza limite dell’Io che fonda un’identità autoriale. Risulta perciò estremamente illuminante leggere l’opera di Levi in parallelo con un testo centrale del Novecento che contiene *in nuce* gli elementi di critica e metateoria antropologica che emergeranno con forza negli anni Ottanta: *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss, questo straordinario diario etnologico che trasforma in bruciante autobiografia il rigore del metodo strutturale. Nel cuore della scrittura di quell’altro ebreo errante fra le ombre del domani (per riprendere un felicissimo titolo di Johan Huizinga)⁴⁷ ritroviamo come nel *Cristo* la condizione minimalistica di un Io che si annulla nell’osservazione etnografica e che si riconosce tanto più disarmato, nella provvisoria sospensione della sua rete categoriale lacerata dal disagio fisico, dalla lontananza, dalla nostalgia, quanto più è apparentemente vicino a una verità dell’esperienza, alla descrizione di un popolo ‘mai contattato’, alla verifica di ‘strutture fondamentali’ della vita politica e sociale. Proprio quando il riconoscimento di un’origine consensuale e pattizia del potere tribale sembrerebbe conferire legittimità antropologica alla moderna ideologia democratica roussoviana⁴⁸ si produce una svolta fondamentale: l’etnologo-narratore, soggetto depotenziato non tanto da un lungo viaggio quanto dall’onda lunga di una crisi della civiltà prebellica, quella stessa di cui parla Levi nella prefazione del ’46 a *Paura della libertà*,⁴⁹ si libera da ogni pretesa interpretativa raggelandosi nella precisione vuota e allucinante di uno sguardo puramente fenomenologico⁵⁰, simile al «non si sa cosa significano» che attraversa come un ritornello la prosa elegantemente perplessa di *Sotto il sole giaguaro* di Calvino. L’analogia con il *Cristo* è sorprendente: anche Carlo Levi si spoglia dei preconcetti ideologici sulla questione

⁴⁶ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 101.

⁴⁷ Cfr. Johan Huizinga, *Nelle ombre del domani*, Torino, Aragno, 2019.

⁴⁸ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 374.

⁴⁹ Cfr. C. Levi, *Paura della libertà* cit., pp. 27-31.

⁵⁰ C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* cit., pp. 395-98.

meridionale, in cui restano viceversa impigliati i suoi amici torinesi, e riesce così a intuire l'essenza della democrazia diretta come autonomia e federalismo,⁵¹ esemplata su quel «sentimento elementare» di fraternità e di giustizia con cui i primitivi del Sud oppongono una secolare resistenza al malgoverno. Un soggetto 'debole' acquista insomma, con un discutibile ma suggestivo rovesciamento dialettico, quella capacità divinatoria che consente di superare l'*impasse* di un dibattito politico razionale che si avvita su sé stesso, quale verrà rappresentato distesamente ne *L'orologio* ma già si intuisce fra le pieghe del *Cristo* come destino inevitabile del 'noi diviso'⁵² dell'Italia postfascista. Mentre Lévi-Strauss trova nel muto incontro con la tribù non ancora contattata la conferma alla propria condizione di *déraciné*, per Carlo Levi l'interesse per la descrizione di una cultura percepita come vistosamente altra rispetto a quella di appartenenza si associa a un'archeologia della memoria infantile. Non solo la Sardegna di un testo posteriore, ma già la 'Gagliano' del *Cristo* campeggiano «come un'infanzia» al centro di una volontà di scrittura strenuamente autobiografica. Fare letteratura in un'ottica etnografica significa mettere in luce le radici di un individuo 'moderno' biograficamente determinato, ma anche abbastanza rappresentativo per incarnare in sé stesso la crisi della civiltà. Vi è insomma uno strettissimo legame fra la scoperta anche politica e magari paradigmatica per un'intera generazione postbellica di un Sud utopico e mitizzato, e i ricordi vichianamente vasti e metafisici del «piccolo Carlo» (per parafrasare il celebre titolo di Saba: *Il piccolo Berto*, anche se a differenza del poeta triestino a cui fu legato da una profonda amicizia Levi non si presenterebbe mai come «dal nascere in due scisso»). Tale legame non è del tutto evidente nel *Cristo*, ma si chiarisce a posteriori dal confronto con *L'orologio*, una narrazione più esplicitamente e quasi snobisticamente letteraria che rende esplicito il contesto simbolico del testo anteriore. Nelle pagine iniziali de *L'orologio*, giustamente considerate da Calvino fra le più «belle e mosse e complesse» della scrittura di Levi,⁵³ viene annunciata come principio generatore di tutto il successivo sviluppo memoriale, ricco di pause e di 'precessioni' inattese, quell'esperienza infinitistica che nel *Cristo* si dispiega pienamente soltanto nella grande scena della visita al Pantano. Nella prima sezione de *L'orologio* (il libro è suddiviso in dodici paragrafi senza titolo numerati progressivamente con numeri romani che corrispondono alle dodici ore del quadrante) la contemplazione del soffitto della stanza che il narratore sta per abbandonare nell'imminenza di un trasloco richiama per associazione la volta affrescata della stanza dei genitori e questo scenario infantile (un putto che regge una cornucopia con piante, fiori e steli) introduce

⁵¹ C. Levi, *Cristo* cit., p. 222: «Il problema meridionale non si risolve dentro lo Stato attuale, né dentro quelli che, senza contraddirlo radicalmente, lo seguiranno. Si risolverà soltanto fuori di essi, se sapremo creare una nuova idea politica e una nuova forma di Stato, che sia anche lo Stato dei contadini; che li liberi dalla loro forzata anarchia e dalla loro necessaria indifferenza. Né si può risolvere con le forze sole del mezzogiorno: ché in questo caso avremmo una guerra civile, un nuovo atroce brigantaggio che finirebbe, al solito, con la sconfitta contadina, e il disastro generale; ma soltanto con l'opera di tutta l'Italia, e il suo radicale rinnovamento».

⁵² Cfr. Remo Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Torino, Einaudi, 1998.

⁵³ I. Calvino, *Compresenza dei tempi* cit., p. 238.

un'esperienza limite in cui la personalità individuale si apre ad un esaltante e inquietante sentimento oceanico:

Un giorno (come potrei dire quando? mi sembra quello il momento più remoto dell'infanzia, l'origine stessa di ogni ricordo) il mio occhio svagato si fissò a caso su un punto della gran curva dei fiori, forse un metro più in alto del braccio roseo del bambino, e lì si fermò. Non c'era nulla di particolare in quel punto: soltanto un fascio di gambi quasi paralleli e arcuati: ma, guardandolo, una sensazione piena di terribile potenza entrò in me. Era qualche cosa di assolutamente ineffabile. Come potrei dunque descriverla? Non era una figura, né un'immagine, né un odore, né una musica, né nulla che appartenesse a un senso o che avesse un senso; ma forse il senso stesso dei sensi, come un ritmo senza suono, un'onda immateriale oscillante, il pulsare di un sangue invisibile, pieno insieme di un'infinita attrazione e di un'infinita angoscia. Era come un enorme pendolo senza forma, che si muoveva fuori dallo spazio: e quel suo movimento continuo e curvo aveva un'irregolarità, una mancanza improvvisa, una sospensione indeterminabile; e mi pareva che questa sospensione fosse insieme terribile e spaventosamente beatificante. Terribile più di ogni cosa al mondo, beatificante più di ogni cosa al mondo, potere assoluto e arcano. [...] Quella sensazione ineffabile era, forse, pura potenza, riunita in un punto immateriale, e si è forse sparsa e trasfigurata nelle cose, nascosta nei gesti, nelle frasi, nelle curve interrotte dei quadri. Mi sembra di aver sempre inteso, senza mai poterlo spiegare, che cosa essa fosse: e quello che ne penso e sento ora è ancora quello che ne intuivo, bambino di forse tre anni. Quel ritmo irregolare e infinito era una immagine pura di un fluire eterno, nell'eterna potenza, era il tempo stesso, un tempo vero, prima dei tempi. E quella sospensione angosciata, che cos'era mai? Chi può dirlo? Ma c'è un senso terribile nel rapporto, col tempo, delle cose nascenti.⁵⁴

L'orologio, come è noto, si presenta come una cerimonia letteraria di iniziazione all'età adulta, strutturata intorno a un doppio 'parricidio' simbolico: quello di Ferruccio Parri, «crisantemo in un letamaio» cui il narratore assiste come testimone e che seppellisce definitivamente, insieme al «Presidente» (in)giustiziato dalla vecchia politica, l'illusione di un riscatto collettivo («oltre il ponte comincia l'amore», come si era espresso Calvino nella malinconica poesia posta in musica da Sergio Liberovici), mettendo in primo piano la tematica, sottilmente 'impolitica' e tanto peculiare a Levi nel contesto in realtà poco congeniale della cultura azionista, del «che colpa ho io se sono felice?»;⁵⁵ e quello dello zio Luca di cui il narratore eredita l'orologio d'oro e la sfida insieme razionalistica e mistica di una 'teoria del Tutto' di stampo spinoziano, in cui ogni particolare riflette l'unità di un cosmo giustificato in termini di potenza vitale al di là del disordine politico e di cui il 'ventre' di Napoli è un'allegoria anche troppo evidente. Il 'parricidio' eseguito in quel romanzo onirico, ricco di suggestioni della psicologia del profondo, produce un effetto positivo e integrativo, implica un'assunzione 'adulta' e consapevole, come parte di un Sé in divenire, dei personaggi e dei valori 'superati' nella loro iniziale distanza mitica di Padri. Nella memoria infantile di Carlo, che corrisponde vichianamente a una

⁵⁴ Cfr. C. Levi, *Orologio* cit., pp. 10-11.

⁵⁵ Ivi, p. 63.

memoria del genere umano,⁵⁶ resta indelebile il ricordo dell'episodio in cui lo zio, anziché punirlo per aver rotto una matita colorata che gli apparteneva, non solo lo perdona ma gli regala l'intera confezione:⁵⁷ l'«idolo» religioso del sacrificio si trasforma in adulto benigno che sopprime graziosamente il peccato e insieme accompagna nella scoperta della libertà espressiva attraverso la pittura. *L'orologio* tratteggia un soggetto intenzionalmente «debole» dal punto di vista ideologico (come risulta evidente dal registro umoristico su cui si intonano gli echi delle discussioni politiche e giornalistiche del novembre '45, che suonano vuote rispetto al proliferare spontaneo e contraddittorio della vita di strada, come se l'Italia intera, ripensata «oltre» la Resistenza dal punto di vista del Sud, si trasformasse in un «corpo grottesco» nel senso di Bachtin)⁵⁸ ma al tempo stesso assai «forte» e sicuro di sé su quello psicologico e psicoanalitico. L'obiettivo ultimo del *Cristo* è quello stesso che viene perseguito ne *L'orologio* in termini più chiaramente teorici e perciò forse meno efficaci: decifrare una condizione pre-individuale che coincide con la coscienza originaria del sacro⁵⁹, il «tempo vero prima dei tempi» del grande «frammento» del soffitto. L'apparente oggettività antropologica nasconde una sorta di sacra rappresentazione dove i contadini non sempre recitano, ma sono sempre essi stessi «maschere» da un tempo immemorabile, ruoli definiti una volta per tutte nella continuità di un sostrato classico scevro di orpelli classicistici. All'emergere di questa «terza dimensione» allegorica sono finalizzate le due dimensioni «visibili» del *Cristo*, l'asse sintagmatico della memorialistica del confino e quello paradigmatico dell'«etnografia» della civiltà contadina.

Come *L'orologio*, anche il *Cristo* è una narrazione iniziatica che descrive una particolare forma di transizione all'età adulta, l'acquisizione di uno «status» da parte di un «uomo di potere», un guaritore e pittore dotato di facoltà quasi sciamaniche⁶⁰, capace di imprigionare la realtà attraverso l'immagine e di conferire alla medicina scientifica l'efficacia garantita da una somministrazione personale e autorevole. Il momento centrale dell'iniziazione è il compianto funebre per il morto al Pantano che Levi non ha potuto salvare, dove proprio una sconfitta individuale permette un'identificazione piena con la «massa» sacra. Questa esperienza dolorosa ma estatica, recuperando come nel «frammento» del soffitto ne *L'orologio* il tempo «potenziale» al di là dei tempi, consente di percepire una certa immortalità nel fluire impersonale della Sostanza. Si traduce quindi in un inspiegabile appagamento

⁵⁶ Ivi, p. 275: «I vecchi dèi della giustizia crollarono allora, in un momento, in me, cacciati da un dio più umano [...] Così, in un momento, guadagnai centinaia e migliaia di secoli, se è vero, come mi andava dicendo, molti anni dopo, lo zio Luca, che *ontogenesis recapitulatio philogeneseos*, o piuttosto che la storia si svolge intera in ogni vita individuale».

⁵⁷ Ivi, pp. 272-75.

⁵⁸ Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

⁵⁹ Cfr. C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 125: «Più antica di ogni ricordo, più vaga di ogni speranza, più lontana della nascita, sta in tutti i cuori una oscurità illimitata. Essa si restringe o ricresce, come l'ombra dei corpi al salire o al tramontare del sole, col sorgere o decadere della persona – ma, dietro le azioni e i pensieri luminosi, essa resta, ozio del mondo, zona nera di eterna passività, necessario nulla, dalla cui contraddizione hanno origine le cose, smisurata e senza termini».

⁶⁰ Cfr. Guy P. Raffa, *Carlo Levi's Sacred Art of Healing*, in «Annali d'italianistica», 15, 1997, pp. 203-18.

necessario per la costituzione di un soggetto ‘libero’, cioè capace di attingere alle sorgenti del sacro sfuggendo all’individualità atomistica della modernità desacralizzata, come si argomenta in *Paura della libertà*.⁶¹ La morte consente così di oltrepassare la soglia della ‘felicità’, preclusa alla letteratura dall’universo concentrazionario secondo la riflessione di stampo adorniano di un personaggio de *L’orologio*⁶², ma ben reale, al di là del paradosso, nella scrittura di Levi che rivendica così per sé stesso l’eredità dell’impressionismo olimpico dei vecchi maestri, come Tolstoj, nella rassicurante certezza di una *Rettung des Augenblicks*:

Il fuoco del camino oscillava, guardavo le lunghe ombre muoversi come mosse da un vento, e le tre figure nere dei cacciatori, coi cappelli in capo, immobili davanti al focolare. La morte era nella casa: amavo quei contadini, sentivo il dolore e l’umiliazione della mia impotenza. Perché allora una così grande pace scendeva in me? Mi pareva di essere staccato da ogni cosa, da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto fuori del tempo, in un infinito altrove. Mi sentivo celato, ignoto agli uomini, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell’albero: tendevo l’orecchio alla notte e mi pareva di essere entrato d’un tratto nel cuore stesso del mondo. Una felicità immensa, non mai provata, era in me, e mi riempiva intero, e il senso fluente di una infinita pienezza.⁶³

Argille leopardiane

L’Io che raggiunge la felicità in mezzo alla miseria e alla ingiustizia è un Io che è approdato a una dimensione universale dell’Essere e cui dunque è «dolce» naufragare in una totalità pacificata. Levi perviene a questa concezione elaborando la nozione di sacro come fondo vitale dell’indifferenziato, sostrato dionisiaco tanto dei simboli religiosi, in cui si manifesta una certa alienazione (un insieme di rituali di obbedienza e di sacrificio che proteggono l’individualità dal timor panico della perdita di determinazioni, ma che al tempo stesso la determinano come ‘non libera’, sottomessa al dio o al Padre e obbligata a cercare il sacro fuori di sé), quanto delle creazioni artistiche in cui il sacro viene plasmato come elemento universale dell’essere umano e naturale dall’individuo ‘libero’ che si è affrancato dalla paura dell’annichilamento:

Questi tempi, e gli altri, (non occorre dirlo) non sono storici, ma individuali e coesistenti: ogni uomo nasce dal caos e può ripetersi nel caos: viene dalla massa per differenziarsi, e può perder forma e nella massa riassorbirsi. Ma i soli momenti vivi nei singoli uomini, i soli periodi di alta civiltà nella storia, sono quelli in cui i due opposti processi di differenziazione e di indifferenziazione trovano un punto di mediazione, e coesistono nell’atto creatore.⁶⁴

⁶¹ Cfr. C. Levi *Paura della libertà* cit., p. 45.

⁶² C. Levi, *Orologio* cit., p. 63: «Tu l’hai detta, senza accorgertene, la ragione per cui non possiamo sopportare quei romanzi, e i romanzi in generale. Quegli altri, invece, erano felici: “Che colpa ho io se sono felice?” [...] Potevano benissimo dire io, perché dicendo io intendevano tutte le cose. Il male è venuto dopo, quando dicendo io non si è più inteso altro che la propria piccola persona [...] e si è scritto e dipinto il romanzo astratto in un tempo astratto che comincia e finisce, tagliato ad arbitrio dal mondo. C’è l’individuo e la massa, non ci sono rapporti umani [...] Che romanzi volete che ci siano, dopo Auschwitz e Buchenwald?».

⁶³ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., pp. 198-99.

⁶⁴ Cfr. C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 41.

Il mondo contadino del *Cristo* appare estremamente vicino a questo sostrato per il senso di un'unità magica della natura che cancella le differenze fra esseri viventi e la cui espressione mitica sono i 'doppi Io', la doppia appartenenza a un lignaggio umano e a un lignaggio animale, che ricorda la concezione del *nagual* nella cultura mesoamericana tanto nel senso della continuità metamorfica fra l'umano e il bestiale come per la funzione simbolica assegnata all'animale protettore. Ciò permette ai contadini di vivere anche i rapporti sociali dal punto di vista di una fraternità prepolitica, che ricorda, in altro contesto, quella dei «santi maledetti» di Malaparte, quei contadini-soldati la cui esperienza assume un valore universale in virtù del forzato ampliamento d'orizzonte provocato dalla guerra. La marginalità e il 'ritardo' storico resistono così all'invadenza autoritaria dello Stato e si trasformano in «cuore antico» di un futuro utopistico. Il «mondo chiuso» diventa finestra sull'infinito. L'esperienza infinitistica presuppone una doppia limitazione: quella della "stanza" – che corrisponde alla situazione di composizione del testo, con Levi nascosto nella Firenze occupata, e che anticipa un tema ampiamente svolto nel primo paragrafo de *L'orologio* come necessaria introduzione al "frammento" metafisico del soffitto – e quella dell'universo culturale descritto.

Ma, chiuso in una stanza, e in un mondo chiuso, mi è grato riandare con la memoria a quell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente; a quella mia terra senza conforto né dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte.⁶⁵

Il viaggio iniziatico che culmina nella 'felicità' del Pantano implica una progressiva perdita del senso del tempo e dell'azione, un allontanamento dalle radici piemontesi della cultura dell'impegno, palese nella descrizione distanziata e ironica dell'«operosa bontà» della sorella Luisa,⁶⁶ e una paradossale empatia con l'«ozio borbonico» del luogo di confino, che da logoro cliché satirico e politico si trasforma in promessa di superiore umanità. La limitazione dello sguardo e la scomparsa degli obbiettivi pratici vengono a creare un'atmosfera di sospensione meditativa (proprio «sospensione», non a caso, è parola-chiave nell'analisi del 'non tempo' originario verso cui si protende il gioco memoriale de *L'orologio*). Dove c'è siepe c'è infinito: nel clima letterario degli anni Trenta, che avevano conosciuto un rinnovato interesse per Leopardi, l'«incantesimo» dell'inazione e della passività genializzante,⁶⁷ che

⁶⁵ C. Levi, *Cristo* cit., p. 3; p. 161.

⁶⁶ Ivi, p. 71.

⁶⁷ L'isotopia della perdita del senso del tempo e della rivelazione del Tutto si addensa nelle pagine conclusive prima dell'inattesa liberazione che, come ne *La montagna incantata*, giunge intempestiva e quasi 'postuma'. Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., pp. 232-33: «L'eterno ozio borbonico si stendeva sul paese, costruito sulle ossa dei morti: distinguevo ogni voce, ogni rumore, ogni sussurro, come una cosa nota da tempi immemorabili, infinite volte ripetuta, e che infinite altre volte sarebbe stata ripetuta in futuro. Lavoravo, dipingevo, curavo i malati, ma ero giunto a un punto estremo di indifferenza. Mi pareva di essere un verme chiuso dentro una noce secca. Lontano dagli affetti, nel guscio religioso della monotonia, aspettavo gli anni venturi, e mi pareva di essere senza base, librato in un'aria assurda, dove era strano anche il suono della mia voce». L'allusione al «verme», posta a confronto con l'apertura di *Paura della libertà* nel

anche Thomas Mann aveva celebrato ne *La montagna incantata*, conferisce alla pausa obbligata del confino i contorni degli idilli. I tre elementi della costruzione infinitistica, «interminati spazi», «sovrumani silenzi» e «profondissima quiete», si ritrovano tutti nella mitizzazione leviana del desolato paesaggio lucano. Il «silenzio» in particolare è una di quelle isotopie che conducono sapientemente il diario del confino verso gli orizzonti allegorici del sacro e dell'indifferenziato.⁶⁸ Se «interminati spazi» implica una privazione di determinazioni positive e trasforma la sostantività neutra e bilanciata del linguaggio petrarchesco in un'esasperata tensione lessicale e ritmica,⁶⁹ la descrizione espressionista delle argille gaglianesi si configura come una riuscita espansione del medesimo nucleo semantico.⁷⁰ Anche altri aspetti della compressa ma fortemente articolata 'meditazione' di Leopardi trovano vistosi riscontri lessicali. Come è noto, la riflessione del poeta si sposta dall'«eterno» alla storia, collegando le «morte stagioni» alla «presente e viva». Un analogo collegamento fra passato e presente si istituisce nel mito contadino del brigantaggio, che gli oppressi sentono come perennemente attuale. Per sottolineare questo concetto il narratore non esita a rifarsi all'inconfondibile aggettivazione leopardiana:

La guerra dei briganti è praticamente finita nel 1865; [...] Ma tutti, uomini e donne, ne parlavano come di cosa di ieri, con una passione *presente e viva*.⁷¹

L'isotopia del «mare», d'altro canto, attraversa il *Cristo* nel secondo paragrafo con il ricordo del monte di Grassano, circondato dal metaforico «mare delle argille». La vastità d'orizzonte che succede alla ristrettezza della cella di Regina Coeli introduce sull'asse allegorico, che si innesta discretamente sullo spunto anedddotico (la banda dei suonatori fantasma che tace), il motivo infinitistico del silenzio contemplativo:

Amavo salire in cima al paese, alla chiesa battuta dal vento, donde l'occhio spazia in ogni direzione su un orizzonte sterminato, identico in tutto il suo cerchio. Si è come in mezzo a un mare di terra biancastra, monotona e senz'alberi: bianchi e lontani i paesi, ciascuno in vetta a un suo colle [...] Da allora i morti suonatori si ritrovano a mezzanotte, in fondo al burrone, e suonano le loro trombe; e i pastori evitano quei paraggi, presi da un reverenziale terrore. Ma quando ci passammo era giorno chiaro, il sole brillava, il vento africano bruciava la terra e nessun suono saliva dalle argille.⁷²

Il «mare delle argille» ritorna come un *leit-motiv* musicale nel paragrafo undicesimo

capitolo *Ab Jove principium*, mette in chiaro che questa condizione di estraneità e spaesamento, dove l'anestesia del livello cosciente ricorda certi stati alterati, è il preludio di un'esperienza del sacro.

⁶⁸ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 6 (paragrafo secondo); p. 18 (paragrafo terzo); p. 33 (paragrafo quinto: assenza di canzoni popolari); p. 69 (paragrafo nono): «la vita non può essere... che pazienza e silenzio»; p. 105: «il silenzio e l'oscurità vuota del cielo»; ivi, p. 123: «nero silenzio».

⁶⁹ Cfr. Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁷⁰ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 44.

⁷¹ Ivi, p. 121 (corsivo nostro, L. D.).

⁷² Ivi, pp. 5-6.

Sulla mia terrazza il cielo era immenso, pieno di nubi mutevoli; mi pareva di essere sul tetto del mondo, o sulla tolda di una nave, ancorata su un mare pietrificato⁷³;

ricompare nel paragrafo quindicesimo⁷⁴ e nel ventitreesimo, strettamente collegato alla sensazione di una sospensione del tempo:

Come quando ero arrivato, tanti mesi prima, sulla distesa delle argille silenziose l'aria ondeggiava per il caldo; e pareva che, da sempre, su quello stesso desolato mare biancastro oscillasse grigia l'ombra delle stesse nuvole⁷⁵

per culminare nella solenne epifania conclusiva del mare reale che annullando l'apparenza della storia sintetizza nella ripetizione infinita del moto ondoso l'identità spinoziana fra i modi infiniti e l'eterna Sostanza:

Salii alla cattedrale di Ancona e mi avvicinai, per la prima volta dopo tanto tempo, sul mare. Era una giornata serena e, da quella altezza, le acque si stendevano amplissime. Una brezza fresca veniva dalla Dalmazia, e increspava di onde minute il calmo dorso del mare. Pensavo a cose vaghe: la vita di quel mare era come le sorti infinite degli uomini, eternamente ferme in onde uguali, mosse in un tempo senza mutamento. E pensai con affettuosa angoscia a quel tempo immobile, e a quella nera civiltà che avevo abbandonato.⁷⁶

L'ampiezza dello sguardo è la felice conseguenza di una limitazione dell'individualità⁷⁷ che comporta un'esperienza di morte simbolica, come nella grande scena del cimitero dove il narratore, al culmine della calura estiva, cerca il fresco all'interno di una fossa:

In quei giorni di calura avevo preso l'abitudine, nelle mie passeggiate al cimitero, di scendere nella fossa e di sdraiarmi nel fondo. Il terreno era asciutto e liscio, il sole non arrivava laggiù, e non lo arroventava. Non vedevo altro che un rettangolo di cielo chiaro, e qualche bianca nuvola vagante: nessun suono giungeva al mio orecchio. In quella solitudine, in quella libertà passavo delle ore.⁷⁸

L'intero paragrafo appartiene al genere della meditazione della morte preromantica, reminiscente anche dell'episodio cimiteriale dell'*Amleto*.⁷⁹ Levi tiene fortemente presente la situazione meridiana descritta nella *Vita solitaria*, che già soggiaceva a un raffinato brano paesistico nel paragrafo sesto.⁸⁰

⁷³ Ivi, p. 95.

⁷⁴ Ivi, p. 142: «onde di terra»; p. 148: «grande mare di terra informe».

⁷⁵ Ivi, p. 232.

⁷⁶ Ivi, p. 235.

⁷⁷ Ivi, p. 165: «nessun suono mi giungeva dal mondo di fuori».

⁷⁸ Ivi, p. 59.

⁷⁹ Ivi, p. 61: «[*Il becchino*, L.D.] 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; vecchie ossa bianche e calcinate». Cfr. *Hamlet*, Atto V, scena I.

⁸⁰ Ivi, p. 39.

Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,
 La sua tranquilla imago il sol dipinge
 Ed erba o foglia non si crolla al vento,
 E non onda incresparsi, e non cicala
 Strider, né batter penna augello in ramo
 Da presso né da lungi odi né vedi.
 Tien quelle rive altissima quiete,
 Ond'io quasi me stesso e il mondo oblio
 Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
 Giaccian le membra mie, né spirto o senso
 Più le commuova, e lor quiete antica
 Co' silenzi del loco si confonda.⁸¹

Il testo leopardiano è strutturato sul ricorso costante alla *gradatio* eliminatória, che è anche la figura dominante nel *Cristo* in contrasto con la tendenza barocca all'accumulazione che si farà strada ne *L'orologio*. Il celeberrimo primo paragrafo non lascia dubbi in proposito:

Cristo non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame fra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia. Cristo non vi è arrivato, come non vi erano arrivati i Romani... né i greci, che fiorivano sul mare di Metaponto e di Sibari; nessuno degli arditi uomini d'occidente ha portato quaggiù il suo senso del tempo che si muove, né la sua teocrazia statale, né la sua perenne attività che cresce su sé stessa. Nessuno ha toccato questa terra se non come un conquistatore o un nemico o un visitatore incomprensivo. Le stagioni scorrono sulla fatica contadina, oggi come tremila anni prima di Cristo: nessun messaggio umano o divino si è rivolto a questa povertà refrattaria⁸².

La soppressione di determinazioni attraverso il polisindeto negativo (*né... né*) implica un percorso verso l'indeterminato che coincide col sacro. La densità di negazioni lascia intravedere una teologia apofatica, la negazione dell'attività suggerisce l'immobilità del nirvana. Ma, anche al di là del vistoso riferimento alla seconda strofa de *La vita solitaria*, suona leopardiana nel paragrafo d'apertura del *Cristo* anche quell'insistenza sensistica sulla dimensione 'piacevole' del movimento associativo della memoria, che collega tempi opposti ma compresenti a partire da una iterata condizione di 'prigionia' (il confino, la latitanza) produttiva dal punto di vista esistenziale e filosofico. Questi salti temporali, che assecondano la durata irregolare della vita cosciente, saranno poi la chiave di volta dello svolgimento proteiforme e frammentistico de *L'orologio*, ma già nel *Cristo* appaiono in sovrimpressione a revocare in dubbio l'apparente oggettività del narrato, allegoria di un itinerario mistico della mente.

Fra le «situazioni, affezioni, avventure storiche» dell'animo del narratore del *Cristo* che rivelano analogie con l'esperienza lirica degli idilli andrà annoverata anche la presenza gratificante della luna tanto nelle iterate passeggiate al cimitero quanto nei

⁸¹ Cfr. Giacomo Leopardi, *La vita solitaria*, vv. 26-38.

⁸² Ivi, pp. 3-4.

paragrafi introduttivi dell'episodio estatico del Pantano⁸³ e il contrasto tra un fugace stimolo sonoro e l'atmosfera indeterminata e notturna, propizia alla commozione meditativa, che associa la serenata del barbiere Roselli a *La sera del dì di festa*.⁸⁴ L'influenza di Leopardi, del resto, non si limita alla dimensione più esplicitamente infinitistica: include anche il nostalgico classicismo preromantico della meditazione sulle rovine materiali o simboliche:

Paesi lontanissimi appaiono da ogni parte... fin laggiù dove si intravede Salandra e Banzi, dove si stenta a immaginare, in quell'arsura, esistesse davvero un tempo la fresca fontana più chiara del vetro, degna del vino e del capretto (...) Tutta la terra, d'ogni parte intorno, era gialla sotto il sole: e un canto di lontane trebbiatrici solcava solo il silenzio. Ora, tutto era grigio, non un colore turbava quella monotonia solitaria.⁸⁵

Il fatalismo contadino, come Levi lo rappresenta, rivela numerosi punti di contatto con l'«eroica persuasione»⁸⁶ dell'ultimo Leopardi, con cui l'autore del *Cristo* ha in comune il rifiuto delle ideologie storicistiche che, vincenti nel processo di costruzione intellettuale dell'Italia unita, avevano relegato il poeta di Recanati nel limbo della «vita strozzata». La principale divinità dei 'Gaglianesi', la Madonna di Viggiano, descritta nel paragrafo tredicesimo come una *magna mater* precristiana, presenta una vaga affinità con la Natura del *Dialogo della natura e di un islandese* «dal volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e capelli nerissimi»⁸⁷ e come quella simbolizza una totalità atea e impersonale, indifferente ai bisogni umani e alle speranze politiche:

In questo chiasso di battaglia non si vedeva, negli occhi delle persone, felicità o estasi religiosa, ma una specie di follia, una pagana smoderatezza, e come uno stordimento a cui si lasciavano andare [...] La Madonna dal viso nero, tra il grano e gli animali, gli spari e le trombe, non era la pietosa Madre di Dio, ma una divinità sotterranea, nera delle ombre del grembo della terra, una Persefone contadina, una dea infernale delle messi [...] Il giorno della festa contadina era finito, con la sua agitazione frenetica e infocata; gli animali dormivano, e sul paese buio era tornato il silenzio e l'oscurità vuota del cielo.⁸⁸

⁸³ C. Levi, *Cristo* cit., pp. 64-65; p. 197.

⁸⁴ Cfr. G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, vv. 38-45: «Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / il mondo, e più di lor non si ragiona. / Nella mia prima età, quando s'aspetta / bramosamente il dì festivo (...) / ...alla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco, / già similmente mi stringeva il core»; C. Levi, *Cristo* cit., p. 144: «[...] Antonino immaginò che io avrei sentito la tristezza, e venne con i suoi amici a suonare una serenata sotto le mie finestre, per consolarmi. C'era il suo flauto, un violino e una chitarra, che risonavano malinconici nel gran silenzio della notte».

⁸⁵ C. Levi, *Cristo* cit., p. 148. L'allusione è ovviamente all'oraziano «O fons Bandusiae splendidior vitro» (Hor. *Carm.* III, 13).

⁸⁶ Cfr. Walter Binni, *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*, in *Opere complete. Vol. 3. Leopardi. Scritti 1969-1997*, Firenze, Il Ponte, 2014, pp. 7-162.

⁸⁷ G. Leopardi, *Operette morali*, introduzione e note di S. Orlando, con un breve dizionario ideologico, Milano, Rizzoli, 1994, p. 84 (ora in G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di S. Masaracchio, collana Bacheca Ebook).

⁸⁸ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., pp. 103-05.

L'assenza di speranza, identificata con la promessa ideologica mistificatrice di un progressismo modernistico, è un altro elemento che accomuna i contadini di Levi, in cui si rispecchia l'ideale antistatalistico dello scrittore,⁸⁹ e il poeta di Recanati con il suo pessimismo politico («impero e forze / quanto più vogli o cumulate o sparse / abuserà chiunque avralle, e sotto / qualunque nome [...]»)⁹⁰ che non esclude l'impegno solidaristico de *La ginestra*. L'isotopia del 'male'⁹¹ attraversa in modo pervasivo il racconto: il riconoscimento di un «brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera»⁹² è la premessa della fraternità umana autentica, antitetica al 'sacrificio' ideologico.

La discesa agli inferi, la metamorfosi e la tragedia

La dimensione sacra del *Cristo*, nel senso di una progressiva spoliazione di determinazioni individuali che trascina il soggetto verso l'indifferenziato, implica una morte simbolica che è parte del percorso iniziatico. Nel contesto del panteismo animistico, però, la morte non è una negazione assoluta, ma un ritorno alla potenza generativa del magma ed assume perciò quella sorprendente connotazione estatica che abbiamo constatato nell'episodio del Pantano. La morte iniziatica è resurrezione nella misura in cui la discesa agli inferi ristabilisce la comunicazione perduta con un'eredità ancestrale che resta 'presente e viva' nell'inconscio collettivo e individuale. La catabasi è, da un certo punto di vista, esplorazione di un 'inferno' di sofferenza sociale: non sorprende quindi che la dinamica intertestuale conferisca risalto all'analogia fra il viaggio di Levi e quello di Dante, palese non soltanto nella raffigurazione 'a imbuto' della Matera percorsa con sdegno e turbamento dalla sorella Luisa,⁹³ ma anche nel riuso di tessere lessicali della *Divina Commedia* dalla

⁸⁹ Ivi, p. 68: «La sola possibile difesa, contro lo Stato e la propaganda, è la rassegnazione, la stessa cupa rassegnazione, senza speranza di paradiso, che curva le loro schiene sotto i mali della natura». Vedi anche ivi, pp. 68-69: «Essi vivono immersi in un mondo che si continua senza determinazioni, dove l'uomo non si distingue dal suo sole, dalla sua bestia, dalla sua malaria: dove non possono esistere la felicità, vagheggiata dai letterati paganeggianti, né la speranza, che sono pur sempre dei sentimenti individuali, ma la cupa passività di una natura dolorosa». Si avverte qui una certa vaga suggestione dell'*Inno ad Arimane*. La locuzione "senza speranza" era già stata impiegata con enfasi nel paragrafo introduttivo: ivi, p. 3.

⁹⁰ G. Leopardi, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, vv. 77-80.

⁹¹ 'Male' e 'maligno' costituiscono un'isotopia specifica che va tenuta accuratamente separata da quella di 'diabolico' ('angelico'), che non ha connotazione morale. Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 7: «piagge dall'aspetto maligno»; ivi, p. 11: «occhietti neri e maligni» (di don Luigino); ivi, p. 25: «ancora più maligno e amaro degli altri» (detto del tenente Decunto); ivi, p. 27: «facce ottuse, maligne e avidamente soddisfatte» (dei signori); ivi, p. 58: «sorriso maligno» (della capra); ivi, p. 67: «più maligno» (riferito allo Stato più lontano del cielo e «più maligno»); ivi, p. 75: «il fiume e il monte avevano un'aria cupa e cattiva, che stringeva il cuore» dove «cattivo» è sinonimo di «maligno» che sarebbe troppo letterario per un discorso diretto; p. 92 (paragrafo undicesimo): «cattivo» e «malvagio» a proposito di Giulia sono sinonimi di «maligno»; ivi, p. 213 (paragrafo ventunesimo): «pustola maligna»). Si tratta di un male a mezza strada fra metafisico e morale, che assicura perciò un'intersezione dell'«asse allegorico» con quello paradigmatico e in particolare con l'insieme dei segmenti sociologici, nel quale si riconosce un'impostazione satirica e polemica.

⁹² G. Leopardi, *A sé stesso*, vv. 14-15.

⁹³ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 75.

forte carica connotativa.⁹⁴ Il «poema sacro» di Dante non ha però per l'impostazione complessiva del *Cristo* la stessa importanza che spetta al suo grande modello, l'*Eneide*. L'analogia/opposizione fra il narratore del *Cristo* e l'Enea virgiliano sottende una 'filosofia' o meglio un 'mito' della storia italiana che pone l'accento sull'interminabile conflitto fra due civiltà opposte, una magica e agricola e l'altra guerriera e statolatra, destinate a coesistere senza fondersi.⁹⁵ Nella leggenda di Enea, incunabolo dell'imperialismo fascista, ma più in generale di qualsiasi concezione di uno Stato etico,⁹⁶ civilizzatore e dominatore, l'incontro con Anchise e le profezie di quest'ultimo legittimano in prospettiva la conquista del Lazio e la battuta d'avvio di un nuovo mondo apollineo e antropocentrico che bandisce dalla coscienza della città Anubi il latratore⁹⁷ e le altre divinità zoomorfe. Levi assume l'*Eneide* come testo di riferimento per interpretare il Sud e ne propone una 'decostruzione' dalla parte dei vinti, gli Italici legati alla terra. La possibilità di tale 'aggiornamento' era del resto implicita nella ricchezza semantica del capolavoro virgiliano, poema del rifugiato oltre che dell'impero: il celebre apoftegma «sunt lacrimae rerum et mortalia pectora tangunt»⁹⁸ si avverte chiaramente sullo sfondo della caratterizzazione della *Weltanschauung* contadina quale coscienza di un «dolore terrestre, che sta per sempre nelle cose».⁹⁹ Ma l'anti-Enea che rivendica i valori della dantesca «umile Italia»¹⁰⁰ finisce per coincidere con l'Enea troiano e romano in un atteggiamento da conquistatore ideologico o, quanto meno, da etnologo 'colonialista'. A questo riguardo basterà rileggere l'episodio memorabile in cui il narratore si appropria dell'immagine della strega contadina con la sua aura di potere magico: la 'rappresentazione' della cultura, unica via per cui l'antropologia può uscire dal suo mutismo levistraussiano, implica sempre una certa dimensione di violenza.

La Santarcangelese, che viveva addirittura nel mondo della magia, aveva paura della mia pittura: e non tanto perché io potessi adoperare la sua figura dipinta, come una statua di cera, per qualche malvagia stregoneria ai suoi danni, quanto proprio per l'influsso e la potenza che io avrei esercitato cavando da lei un'immagine (...) Io capii anche che, per vincere questo suo timore magico, avrei dovuto adoperare una magia più forte della paura; e questa non poteva essere che una potenza diretta e superiore, la violenza. La minacciai dunque di batterla, e ne feci l'atto, e forse anche qualcosa di più dell'atto: le braccia della Giulia, del resto, non erano certamente meno robuste delle mie. Appena vide e sentì le mie mani alzate, il viso della Giulia si coprì di uno sfavillio di

⁹⁴ Sull'isotopia infernale cfr. *ivi*, p. 6: «tutta brulla» (cfr. *Inf.* XXXIV, v. 60); p. 7: «piagge d'aspetto maligno» (cfr. *Inf.* VII, v. 108: «al pié delle maligne piagge grigie»); p. 125 «nero lago del cuore» (cfr. *Inf.*, I, v. 20). A p. 66 la comparazione «come dei dannati» viene riferita ai contadini che scendono per un sentiero lungo un precipizio verso i loro campi nella valle dell'Agri.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 118-27. Cfr. anche C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 77.

⁹⁶ *Ivi*, p. 125: «che cosa poteva fare una povera Madonna dal viso nero contro lo Stato Etico degli hegeliani di Napoli?».

⁹⁷ Cfr. la rappresentazione del trionfo di Augusto nella battaglia di Azio, *Aen.* VIII, vv. 698-700: «Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis / contra Neptunum et Venerem contraque Minervam / tela tenent».

⁹⁸ *Aen.*, I, v. 462.

⁹⁹ C. Levi, *Cristo* cit., p. 4.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 124; cfr. *Inf.*, I, vv. 106-08.

beatitudine e si aperse a un sorriso felice a mostrare i suoi denti di lupo. Come prevedevo, nulla era piú desiderabile per lei che di essere dominata da una forza assoluta. Divenuta a un tratto docile come un agnello, Giulia posò con pazienza e, di fronte agli argomenti indiscutibili della potenza, dimenticò i ben giustificati e naturali timori.¹⁰¹

Nel percorso iniziatico verso l'indeterminato Giulia, pur con tutte le cautele ironiche del caso, assume il ruolo di guida e di sibilla di un Enea redivivo trasformatosi in protettore degli Italici. Trasformarla in Diotima di un 'descenso' amoroso antiplatonico esige come contropartita un potenziamento del carisma maschile e volitivo del narratore- 'guaritore', rafforzato dal sacro privilegio dello straniero in una cultura dell'ospitalità.¹⁰² Questo tipo di rovesciamento non è infrequente nel *Cristo*: l'esempio piú significativo ne è forse il già menzionato episodio del Pantano dove una fragile felicità attimale sboccia da un cupo rituale funebre. Il soggetto è risucchiato all'interno di una «nera civiltà», una civiltà in cui la morte è il valore fondamentale che raccoglie in unità il piano empirico e quello simbolico. L'isotopia della morte affiora fin dai primi due paragrafi¹⁰³ per svilupparsi con particolare ampiezza nel paragrafo ottavo, dedicato, come si è visto, ad un'ampia 'meditazione' infinitistica 'nel cimitero', per riecheggiare nelle reiterate occorrenze dell'aggettivo «funereo»¹⁰⁴ e culminare nella descrizione delle maschere di Carnevale che il pittore confeziona per i ragazzini:

Non so perché, ma forse per il ricordo delle funebri maschere contadine, o spinto, senza volerlo, dal genio del luogo, le feci tutte uguali, dipinte di bianco e di nero e tutte erano teste di morto, con le cavità nere per le occhiaie e il naso, e i denti senza labbra. I bambini non si impressionarono [...] Era ormai sera, e quella ventina di spettri entravano gridando nelle stanze appena illuminate dai fuochi rossi dei camini, e dai lumini a olio ondeggianti. Le donne fuggivano atterrite: perché qui ogni simbolo è reale, e quei venti ragazzi erano davvero, quella sera, un trionfo della morte.¹⁰⁵

L'esplorazione 'etnologica' di 'Gagliano' coincide con un approfondimento del tema della morte come catabasi, evidente nella concezione di uno spazio in cui campi e costruzioni sorgono su un terreno instabile e precario, ricco di grotte e passaggi sotterranei: la facilità con cui si percepiscono profondità labirintiche sotto lo strato superficiale rimanda alla compresenza dei tempi, dell'affiorare da ogni parte del sostrato antropologico nelle strutture della vita quotidiana. La morte funziona quindi come chiave conoscitiva.¹⁰⁶ L'allegoria dello scheletro conferisce alla terra un certo antropomorfismo, che ben si accorda con un'atmosfera filosofica preoccupata «del senso delle cose e della magia». Le «ossa dei morti» sono le fondamenta del paese; il

¹⁰¹ C. Levi, *Cristo* cit., pp. 136-37.

¹⁰² Cfr. ivi, p. 35; C. Levi, *Paura della libertà* cit., pp. 50-51.

¹⁰³ Ivi, p. 4: «alla presenza della morte»; ivi, p. 7: «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 [...] sí che tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte».

¹⁰⁴ Ivi, p. 125: «funebre pace»; ivi, p. 138: «funebre incanto»; p. 175: «funebre suono delle campane».

¹⁰⁵ Ivi, pp. 191-92.

¹⁰⁶ Cfr. Nicolás Valdés, *Sobre la realidad mitificada de Carlo Levi*, in «Philologia Hispalensis» 9, 1994, pp. 173-185.

culto nichilistico della morte è al centro dell'epica brigantesca, uno di quegli episodi di resistenza culturale con cui le civiltà mitologiche entrano episodicamente nella Storia.

Il tema della morte è peraltro complicato nell'opera di Levi da una duplicità interna, che corrisponde in termini teorici alla dicotomia fra sacro e religioso e in termini politici a quella fra anarchia contadina e statolatria fascista. La morte accettata passivamente dai contadini e procurata violentemente dai briganti resta 'sacra' (anche l'atto dei briganti, nonostante le apparenze, si avvicina di più al «suicidio sacro» che all'«omicidio consacrato»)¹⁰⁷ e il suo valore euristico viene contrapposto al frivolo vitalismo del regime simboleggiato dalla canzone «Giovinezza» intonata a squarciagola dall'ottuso podestà don Luigino. La morte fascista è in cambio eminentemente 'religiosa' in quanto sacrificio per la 'patria', che garantisce un significato alla vita della massa precipitata nell'indifferenziazione e consente di uscire dal mondo dell'inautentico, del 'Man' heideggeriano. La morte 'religiosa' dell'eroismo bellicista¹⁰⁸ è dunque l'ultimo anello della rottura di una compenetrazione con la natura che consente in qualche modo di superare l'angoscia dell'annientamento individuale nel senso sacro della comunione di tutte le forme di vita. La morte sacra è come afferma la pagina d'apertura di *Paura della libertà* «vermaquilina», perde cioè la sua assolutezza di esperienza personale in un contesto magico e metamorfico. Il tema della metamorfosi è strettamente legato a quello della morte. Alla cultura dell'univocità viene contrapposta una cultura dell'ambiguità originaria, che rende possibile la 'doppia natura' di ogni essere vivente:

Tutto, per i contadini, ha un doppio senso. La donna-vacca, l'uomo-lupo, il Barone-leone, la capra-diavolo non sono che immagini particolarmente fissate e rilevanti: ma ogni persona, ogni albero, ogni animale, ogni oggetto, ogni parola partecipano di questa ambiguità. La ragione soltanto ha un senso univoco, e, come lei, la religione e la storia. Ma il senso dell'esistenza, come quello dell'arte e del linguaggio e dell'amore, è molteplice, all'infinito. Nel mondo dei contadini non c'è posto per la ragione, per la religione e per la storia. Non c'è posto per la religione, appunto perché tutto partecipa della divinità, perché tutto è, realmente e non simbolicamente, divino, il cielo come gli animali, Cristo come la capra.¹⁰⁹

È frequente nel *Cristo* l'evocazione di personaggi ibridi e mostruosi come mediatori del sacro. Il primo è lo scuoiacapre che sembra fondersi con l'animale sacrificato in un'esaltazione del 'corpo grottesco', privo di precisi confini, deformabile, cangiante.¹¹⁰ Il secondo è il becchino-banditore, che in quanto becchino conosce i segreti del passato calcificati nell'inframondo labirintico delle argille e in quanto banditore esercita un misterioso potere carismatico. Costui è un personaggio sacro,

¹⁰⁷ C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 39.

¹⁰⁸ Sul tema della guerra come forma del religioso, che riprende considerazioni di Joseph De Maistre, cfr. C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 55; 119-21. L'aspirazione alla guerra come sfogo del risentimento della piccola borghesia meridionale è rappresentata vividamente nella figura del tenente della milizia Decunto di Grassano: ivi, pp. 20-26.

¹⁰⁹ C. Levi, *Cristo* cit., p. 102.

¹¹⁰ Ivi, p. 41.

quasi uno sciamano che esercita un potere su uno degli animali più forti e temuti, il lupo: la castità, volontaria o forzata, diventa garanzia dell'acquisizione di una potenza soprannaturale.¹¹¹ Ma caratteristiche sacre spettano anche a un altro sacrificatore, il sanaporcelle, che pur non possedendo tratti animali si presenta comunque accompagnato da due giganteschi cani, emblemi totemici del suo potere, e sovrasta i contadini piccoli e neri con la sua prestante fisica di 'sacerdote druidico'.¹¹² In tutti questi casi la manipolazione dell'animale garantisce una maggiore prossimità al mondo magico il cui *mana* viene ripartito dal personaggio sacro a beneficio della comunità. In particolare la macabra attrazione che esercita la scena del sanaporcelle ha qualcosa a che vedere con uno smembramento rituale che l'osservatore assimila nel contesto del suo itinerario verso l'indifferenziato, come se l'apertura materiale del corpo e l'esibizione delle viscere fosse allegoria di una invocazione del sacro. La mediazione del sacro si innesta in tutti questi casi sull'isotopia del 'diabolico'.¹¹³ Solo a proposito dell'ultimo e più potente di questi messaggeri, quel don Cosimino cui spetta annunciare la liberazione dal confino, la deformità mostruosa (si tratta di un gobbo) è associata a una sacralità 'angelica'¹¹⁴ complementare, non necessariamente antitetica a quella diabolica.

La morte sacra, peraltro, non si contrappone alla morte religiosa, sacrificio offerto ai cruenti dèi dello Stato¹¹⁵ soltanto per la dimensione metamorfica che ne sfuma i contorni in un contesto mentale primitivo: la morte non può essere assoluta dove non sono chiari i confini della coscienza e del corpo che muore, la doppia natura trasforma l'estinzione individuale in una serie reversibile di passaggi e la ripetizione del ciclo naturale rende l'esistenza attuale reincarnazione di antenati mai totalmente perenti. La vera catarsi della morte sacra non è magica, ma estetica. Il ritualismo della morte assume con estrema facilità la forma di una stilizzazione letteraria e tale aspetto cattura l'attenzione di uno scrittore che alla 'perdita di aura' della modernità, vittima del proprio stesso soggettivismo, oppone la 'realtà del simbolo' nella prospettiva romantica di una coscienza universale, in un linguaggio affine a quello di cui si servirà in quegli stessi anni Gaston Bachelard in *L'acqua e i sogni*.¹¹⁶

Tanto più affiorerà alla coscienza il sacro informe, tanto più le forme religiose nelle quali troverà fine e ricetta saranno incerte, terrestri e molteplici (...) E quando anche quel punto remoto sarà

¹¹¹ Ivi, pp. 60-61.

¹¹² Ivi, p. 169.

¹¹³ Cfr. ivi, pp. 57-58 ('diabolicità' del cane Barone; ivi, p. 58 (sguardo della capra); ivi, p. 93: «equilibrio diabolico»; ivi, p. 99 «elemento infantilmente angelico o demoniaco» del cane Barone; ivi, p. 126 (ricerca dei tesori come «opera diabolica»); ivi, p. 226: «sensualità nervosa e diabolica».

¹¹⁴ Cfr. ivi, p. 46: don Cosimino «angelo gobbo»; ivi, p. 80: don Cosimino «l'angelo della Posta»; ivi, p. 171: Don Cosimino «angelo gobbo». Il motivo angelico si ritrova ivi, p. 3 e p. 31 e a p. 217 Grassano viene definito «paese così prosaicamente angelico». Si inserisce ovviamente all'interno dell'isotopia di 'angelico/diabolico' la contrapposizione di Levi a Bastianelli nella recita contadina della quaresima (ivi, p. 204).

¹¹⁵ Cfr. C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 54: «Senza un'automutilazione l'uomo non può fare una divinità della sua stessa capacità di rapporti umani, della sua facoltà di stato; né liberarsi religiosamente dal terrore di quei rapporti, dall'angoscia della massa indistinta. Sul piano individuale, il sacrificio necessario è la rinuncia all'autonomia [...]».

¹¹⁶ Cfr. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

dimenticato, e della massa sarà fatta persona, anche Iddio perderà l'esistenza, e i cieli azzurri dei giorni e le notti nere muteranno il loro colore d'occhi che guardano per diventare campi sereni a contemplare, o umanamente tempestosi, aerei specchi dell'anima.¹¹⁷

La realtà del simbolo, perseguita vanamente dall'estetismo decadente di cui è buon esempio D'Annunzio con il suo modernismo mistificatore, appare invece un solido possesso del teatro contadino, che trasforma la morte in dramma sacro e le conferisce così un senso umano e fraterno.¹¹⁸ Una dimensione spettacolare, di cui viene sottolineato il carattere repentino e inaspettato per il narratore-testimone, si ritrova nei numerosi episodi rituali del *Cristo*, dalla festa pirotecnica al Carnevale alla venuta del sanaporcelle e perfino, sul piano dell'umoristica e grottesca 'antropologia dei signori', alla predica natalizia del decaduto Arciprete. La ricorrente transizione dal *summary* iterativo alla 'scena' singolativa è marcata dalla presentazione di corpi e oggetti su un palcoscenico fantasmagorico la cui affollata densità fa risaltare per contrasto i silenzi e le desolate vedute infinitistiche: l'*Orologio*, costruito intorno a un'intuizione metafisica del 'vuoto', porterà alle estreme conseguenze tale estetica del 'pieno' e addirittura dell'*horror vacui*. Le due scene propriamente teatrali del *Cristo* possiedono però una valenza specifica: quella di una dichiarazione di poetica valida per l'intero testo leviano. Le attrici siciliane di Grassano evocano la forma tragica grazie alla dignità e sobrietà pre-espressive della loro presenza scenica, che ben si confà al senso premorale del destino inevitabile e all'elementarietà tellurica delle passioni dal cui scontro nasce l'azione.¹¹⁹ L'aspirazione a una rinascita della tragedia greca in contrapposizione al teatro borghese e naturalistico è forte negli anni Trenta. Sotto l'influsso delle esperienze avanguardistiche questa tendenza guarda al retroterra arcaico piuttosto che all'apogeo classico del genere antico ed esplora il terreno incerto anteriore ad Eschilo piuttosto che riallacciarsi umanisticamente a Sofocle e Euripide. Levi spende la sua 'autorità etnografica' a favore di questa operazione letteraria che, in termini assai diversi, stavano conducendo anche Lorca (*Yerma*) e autori francesi come Gide, Cocteau e Anouilh. Il sostrato mediterraneo che riaffiora nella cultura contadina appare un terreno propizio perché attecchisca la rivisitazione novecentesca e tendenzialmente primitivista della forma tragica il cui tardo frutto sarà, su un orizzonte di letture antropologiche e di storia delle religioni non troppo lontano da quello di *Paura della libertà*, la 'sacra' e 'sconsacrata' *Medea* di Pasolini.¹²⁰

Ripensata alla luce del mito contadino del *Cristo* la forma tragica si spoglia di tutto quanto non le è essenziale – l'intero testo di Levi perviene alle sue rivelazioni antropologico-esistenziali 'per via di levare', non 'per via di mettere' – e da scambio

¹¹⁷ C. Levi, *Paura della libertà* cit., p. 40.

¹¹⁸ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 161: «I due mondi malamente fusi nella vuotezza estetizzante tornavano a scindersi, poiché ogni loro contatto è impossibile, e sotto quell'onda di inutili parole riappariva, per i contadini, la Morte vera e il Destino».

¹¹⁹ Ivi, pp. 161-62.

¹²⁰ Cfr. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; Luca d'Ascia, *La lingua scritta della realtà. Saggi sull'estetica di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2012.

dialogico, ‘teatro di Parola’ (Pasolini) in cui si scarica il razionalismo ellenico, si riduce a mimo e canto rituale, evocando in un contesto non ancora o non più cristiano la sacra rappresentazione medioevale.¹²¹ Il teatro sacro dei contadini, in cui l’angelo Levi affronta il nero «Bestianelli»,¹²² ha per oggetto la Morte, motivo centrale di una «nera civiltà»: la lotta fra il Bene e il Male intorno a un corpo malato è insieme archetipo primitivo della polarità di un universo senza sfumature e scoperta allegoria di un conflitto di culture che autorizza il letterato-‘guaritore’ a mettere in scena il proprio carisma. La recita contadina in occasione della Quaresima prende il posto della diretta azione politica (la cui esaltante ma illusoria concretezza si dissolve nella poliedricità del multiverso vitale de *L’orologio*, perplesso memoriale del crepuscolo della Resistenza), sublimando la soggezione al ‘destino’ storico e sociale e l’angoscia di fronte all’indifferenziato in un risarcimento estetico atemporale.

¹²¹ Cfr. C. Levi, *Cristo* cit., p. 204: «E soprattutto, al di là della satira e della protesta, il gusto dell’arte li aveva trascinati: ciascuno viveva la sua parte; e la madre piangente sembrava una disperata eroina di tragedia greca, o una Maria di Iacopone; il malato aveva il vero viso della morte; il nero ciarlatano spillava il sangue dal cuore con un diletto feroce; il romano era un mostro orribile, un drago statale; e il coro assisteva e commentava, con disperata pazienza. Era, quello schema classico, un ricordo di un’arte antica, ridotto al povero residuo dell’arte popolare, o uno spontaneo, originario rinascere, un linguaggio, naturale in queste terre, dove la vita è tutta una tragedia senza teatro?».

¹²² Ivi, pp. 203-04.