

GIOVANNA FALESCHINI LERNER *Carlo Levi's Visual Poetics: The Painter as Writer*, New York, Palgrave Macmillan 2012.

A sei anni dall'ultima valida raccolta di saggi dedicati al pensiero e all'opera di Carlo Levi (*The Voices of Carlo Levi*, ed. by J. Farrell, Peter Lang, Bern 2007), si ripresenta nel panorama della critica internazionale, un rinnovato interesse per la poliedrica e complessa figura intellettuale di Levi e della sua lunga carriera pittorica e letteraria.

Giovanna Faleschini Lerner, *assistant professor* dell'Istituto di Italianistica del Franklin Marshall College, raggiunge, con l'approfondita monografia *Carlo Levi's Visual Poetics*, due obiettivi essenziali: catalizza l'attenzione del lettore verso le principali opere di Levi (a partire da *Cristo si è fermato a Eboli* fino al postumo *Qua-dermo a cancelli*, passando per *l'Orologio*, *Le parole sono pietre* e *Tutto il miele è finito*) e le collega criticamente attraverso un percorso che unisce la pittura alla scrittura (di qui il sottotitolo *The painter as Writer*), sostenuto da una attenta analisi i cui strumenti di lavoro discendono, nello specifico, dalle opere di Benjamin, Baudelaire e Bakhtin.

Visual poetics e Landscape writing

La scrittura di Levi, in particolare quella del *Cristo*, è in piena consonanza con la sua vocazione di pittore, elemento che gli permette di inserire nel testo numerose digressioni descrittive e paesaggistiche. L'unione, analizzata dalla Lerner, non è nuova nel panorama critico, dal momento che è stata già ampiamente dibattu-

ta dalla critica italiana (si vedano, tra tutti, De Donato, Vivarelli, Galvagno, Sperduto e Bazzocchi); tuttavia risulta interessante capire come, secondo l'autrice, la tecnica dell'*ekphrasis* – così la definisce la Lerner (Levi avrebbe preferito probabilmente la *iunctura* “grafia ondosia”) – si rifletta sia sul piano strutturale dell'opera sia su quello della sua ricezione.

Secondo Quintiliano, la tecnica dell'*ekphrasis* ha la potenzialità di rendere l'oggetto rappresentato vivido e reale (*enargeia*), permettendo la trasformazione del lettore in spettatore. La Lerner precisa così come Levi utilizzi la “visual poetics” [24] con l'intento di rompere il *plot* al fine di dar vita a una produttiva tensione “between the narrative thrust and the exploration of spatiality associated with a work of art” [23]. L'*ekphrasis*, in ultima analisi, diviene una costante spezzatura del tempo lineare e storico che dimostra ancora una volta l'esclusione dei contadini lucani dalla storia e dal progresso della società occidentale.

La parola di Levi è dunque una parola che si fa pittorica e rende tangibile l'oggetto descritto, mostrando come la parola sia in strettissima consonanza con l'immagine, quasi a voler trovare un punto di contatto tra due modelli sociali antitetici. Se infatti la parola è il *medium* privilegiato dalla civiltà occidentale per esprimere la propria visione razionalistica del mondo, l'immagine è nella Lucania contadina una forza magica, immediata e naturale (si pensi soltanto alla paura della Giulia la Santarcangelese di essere ritratta da Levi). Sebbene la netta opposizione tra parola e immagine, proposta dalla Lerner, sia leggermente forzata, la sua analisi resta di profonda importanza per capire il modo in cui Levi utilizzi il rapporto dialogico tra parole e immagini come un atto di difesa “against the modern idolatry of rationally, giving equal

weight to the mythical imagination of Lucania's *contadini*" [24]: il dialogo si trasforma nel testo del *Cristo* in un atto di resistenza politica come suggerisce Bakhtin nel momento in cui afferma – come scrive la Lerner – che “the challenging established linguistic codes is equivalent to challenging official law and that the subversion of conventional narrative discourse is a form of social and political protest” [24].

Si tratta di una nuova e importante conferma al fatto che il *Cristo* rappresenta il tentativo leviano di un riscatto e di una redenzione dinanzi alla forza distruttrice e idolatrica del nazifascismo, la cui forza si appoggia sull'indistinzione della massa, così come Levi dimostra nel *poema filosofico* di *Paura della libertà* (1939).

L'orologio: The challenge of Time

Il capitolo di maggiore innovazione del saggio in oggetto è il secondo, dove l'autrice analizza da molteplici punti di vista il testo de *L'orologio* e lo coniuga alla tecnica dell'*ekphrasis* e dunque alla *visual poetics*. Nell'*Orologio*, viene introdotta una diversa nozione di tempo che si richiama al concetto di durata, ideato da Bergson, sul modello prima di Stern e poi dell'*Ulysses* di Joyce. La durata interiore si sostituisce al tempo cronologico esterno, che pure è presente ed è scandito dalla costruzione della narrazione in tre giornate. In particolare, è la prima tra queste quella che offre, all'autrice, maggiori spunti, dato che occupa più di tre quarti dell'opera.

Levi si trova a muoversi in una “foresta” tra importanti avvenimenti politici (la caduta del governo Parri), l'assunzione della direzione di un giornale, il nuovo alloggio in Palazzo Altieri e la città di Roma, centro di convergenza di una

burocrazia farragginosa e “luigina”. È soprattutto nel rapporto con la città e i suoi quartieri, le sue vie e i suoi palazzi che la Lerner si sofferma, per mostrare la somiglianza tra il Levi personaggio e la lettura che Benjamin fa del *flâneur* baudelairiano. «The importance of the *flâneur* depends on his potential for social critique, as he represents the theoretical opposite to the idea of the mass. As a “man of leisure”, the *flâneur* is an individual who wanders through city streets with no concern for time or specific direction, and by his presence he offers a critical counterpoint to the mass» [65]. L’innovativa associazione Levi/*flâneur* viene coniugata dalla Lerner anche all’intento leviano di un’operazione volta a mostrare come la “compresenza dei tempi” sia una tappa per la ricostruzione di una nuova Italia.

Il *flâneur*, colui che si muove nella massa indistinta (analizzata da Levi in *Paura della libertà*), si perde nel labirinto spaziale e temporale di Roma il cui spazio, al pari delle descrizioni dei *Passagenwerk* della Parigi benjaminiana, è modellato secondo costruzioni, tempi storici e movimenti differenti che si coagulano tuttavia nel medesimo spazio e nel medesimo tempo, come schegge di un passato che emerge nel presente distruggendo la linearità del tempo dell’orologio, qui resa concreta sia dalla effettiva rottura dell’orologio del padre, sia da una narrazione – definita dalla Lerner – di montaggio visivo, dove il vuoto di connessione tra gli anelli della storia è reso possibile dai continui passaggi dalla realtà al sogno, dagli avvenimenti politici alle lunghe e quasi magiche descrizioni che culminano nella protratta *ekphrasis* di palazzo Altieri, in cui tempi differenti, stili diversi, uomini e abitudini, vecchie e nuove, convivono e si riflettono nella prosa poetica e descrittiva di quelle pagine.

Se Benjamin tenta di costruire uno stile che riproduca “the city’s lack of connections” e lo scopra in “a verbal form of visual montage. As a painter, Levi finds its equivalent in a visual form of writing that emphasizes spatiality against temporality, coexistence over exclusion, in a subversion of traditional narrative that is as powerful as Benjamin’s own” [66]. In effetti, *L’Orologio* si presenta come un insieme di blocchi visivi che si stagliano di fronte al lettore e si incastrano l’uno nell’altro per mezzo del filtro dell’io narrante. La rottura dell’orologio (regalo che un tempo si riceveva nel momento di passaggio dall’adolescenza all’età adulta) permette di mescolare il tempo perduto dell’infanzia – basti pensare alle importantissime riflessioni che il protagonista compie in ricordo del soffitto della stanza dei genitori – con il tempo frenetico della città e della modernità. Per esplicitare ulteriormente la vicinanza Levi/Benjamin, la Lerner utilizza il testo freudiano *Il disagio della civiltà* (1929) in cui Freud paragona l’inconscio a una città strutturata su più strati, alcuni vecchi, altri nuovi. Roma diviene dunque, al pari dell’inconscio, il non luogo che “”knows no time, contains all times, annihilates the distinction (in time) between desire and fulfillment, is eternal” (J.P. Russo, qtd. In Harding 3)» [68].

Neo umanesimo di Carlo Levi

Grazie all’analisi anche delle opere successive in cui emerge come la “visual poetics” sia il cuore della scrittura di Levi, la Lerner giunge a formulare una definizione di “neo umanesimo” (termine utilizzato dallo stesso Levi) che costituisce sia il punto di arrivo del suo lavoro che il punto di partenza. Secondo l’autrice, la posizione complessiva di Levi si può collocare a metà

tra quella di Sartre e quella di Heidegger in riferimento al modo di intendere il reale e con le dovute distanze di profondità speculativa che, di certo, non permettono un accostamento *tout court* Levi-Heidegger-Sartre.

A difesa dell'umanesimo come esistenzialismo, Sartre sostiene che «“man is nothing else than what he makes of himself” (*Humanism* 18). Man – aggiunge la Lerner in commento alla citazione – bears full responsibility for his own destiny and for the destiny of all humanity. It is the burden of this responsibility that generates the angst that existentialism recognizes as profoundly human (21-22)» [4].

In risposta alla concezione umanistica di Sartre interviene Heidegger che, nel 1947, pubblica *Brief über den “Humanismus”*, lettera inviata l'anno precedente al filosofo francese Jean Beaufret, dove condanna fermamente la posizione umanistica dell'uomo come centro del mondo, dal momento che «all the evils – scrive sempre la Lerner – of the modern world, from capitalism to communism, derived from the humanistic “anthropologization” of Being» [4]. Levi si trova concettualmente a metà tra le due posizioni, anticipando alcuni aspetti della filosofia dell'Altro di Lévinas (*Umanesimo dell'altro uomo*). Egli, infatti, sostiene che la filosofia non possa essere chiusa in se stessa e autoreferenziale, ma debba relazionarsi strettamente con l'alterità. Da artista e da medico, la soluzione che gli si presenta e che viene esplicitata in alcuni testi, ora raccolti ne *Lo specchio* (curato da Pia Vivarelli), consiste nella rilettura dell'arte come momento di unione di una parte di sé con ciò che è alieno, estraneo a colui che rappresenta, in modo tale che l'oggetto della creazione non sia una ripresa mimetica del reale, ma sia creazione per la prima volta, sia il corrispettivo del *verum-factum* di matrice vichiana. Quindi,

la portata filosofica del neo umanesimo di Levi risiede proprio nella capacità di non soffermarsi unicamente sul concetto di opera d'arte ma di allargarlo e applicarlo al vissuto dell'uomo nel senso più ampio. Infatti, arte diviene tutto ciò che è la mediazione tra l'indistinto primigenio e il distacco da esso: è quel senso vermaquilino (di cui Levi parla nel primo capitolo di *Paura della libertà*), dove nell'uomo all'attaccamento del verme alla terra fa da contraltare il bisogno di prendere il volo per differenziarsi e diventare liberi. Questo il senso più profondo del pensiero di Levi, qui ora schematizzato e ridotto, che sembra emergere però in modo forte nelle parole di Giovanna Faleschini Lerner soprattutto per mezzo dell'innovativa lettura delle sue opere come montaggio visivo permesso dalla tecnica dell'*ekphrasis*.

RICCARDO GASPERINA GERONI

