INTERIORIZZAZIONE E STRANIAMENTO:
CO-ORIGINARIETÀ DI TEMPO, FORMA E CONTENUTO
NELL' *OROLOGIO* DI CARLO LEVI

STEFANIA LUCAMANTE

Summary: *L'orologio*, as the title of Carlo Levi's 1950 work alludes to, marks an important time in the narrator's life. This is a time in which the poetics of childhood and family hold a strategic importance for the narrator's ability to come to terms with his own present and presence in the world. This study explores how Proustian notions of memory, time and self-reflection shape the narrator's considerations on living and writing in Italy after the end of the war. As an oneiric dimension connotes the harmony of Proustian elements and segments, they also help to dispel claims of *L'orologio* as being a text connected to, and generated by, conventional Neorealism. They confirm, instead, Levi's idea that, unlike other forms of naturalism, realism "creates reality for the first time in the act of expression" (Levi, *Prima e dopo le parole* 31). In Levi's work, reality is created through the reality of literature and painting. The narrator's break with linear time, as he appears less interested in the past as an external reality than in the notion of the past *in* the present, is the result of a personal crisis about his presence in the world. The Eternal city becomes the narrator's companion in his existential journey, as well as its geographical focus. "Effimera e provvisoria" (*L'orologio* 3) is his via Gregoriana room, the one in which he is lodging at the time of writing. The notion of the ephemeral seems to paradoxically be the only (a perennial survival of sorts) permanent asset for Rome.

Souviens-toi que le Temps est un jouer avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.
Le jour décroît; la nuit augmente; *souviens-toi!*¹

¹ Charles Baudelaire, "L'Horloge" 164.

Il progetto politico della scrittura di Carlo Levi, inteso come risposta letteraria a una serie di pulsioni provenienti dall'esterno quali la guerra, la Resistenza, e la caduta del governo Parri, fa apparire oggi l'adozione della definizione di Giulio Ferroni per *L'Orologio* di "romanzo-diario-cronaca" (XI) alquanto limitante. Del resto, lo stesso Levi aveva in precedenza assimilato la struttura di un'operazione come *L'Orologio* a quella, piuttosto, di un "racconto-testimonianza." (De Donato, *Le parole del reale* 67). Si potrebbe invece affermare che la struttura dell'*Orologio* afferisce al procedimento di cui scrive Walter Benjamin circa "il principio del montaggio della storia," consistente nello "[s]coprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento particolare, il cristallo dell'accadere totale" (Benjamin, *Parigi: Capitale del XIX secolo* 596–97). Nell'*Orologio*, il frammento *narrativizzato* interviene a comporre un libro che vuole parlare della totalità senza soffocarne le parti, i dettagli, gli spigoli. La costellazione di tali frammenti, come accade nella composizione della *Recherche* proustiana, dilata per pagine quelli che in realtà sono soltanto *alcuni* istanti. La dilatazione, permessa dalla scrittura, trova giustificazione nella dichiarata essenzialità di tali istanti al processo di comprensione della formazione di quella che viene considerata la modernità e la sua crisi imminente. Senza tale dilatazione, la comprensione della situazione presente — personale e pubblica — in cui viene a trovarsi il protagonista, non potrebbe forse trovare spiegazioni convincenti. La totalità del presente si ottiene mediante un accorto procedimento di collage che indica la prossimità fisica e intellettuale di tali frammenti, secondo una procedura monadologica che, pur offrendo un'immagine vivida delle condizioni esistenziali in cui si trova a vivere il narratore, impedisce comunque l'attribuzione di false pretese di organicità alla narrazione di uno stato di cose che non consente, nel presente, alcun algoritmo interpretativo. Spetta a noi lettori trovare i legami fra i cristalli di tempo che si rivelano via via nel racconto. Sospeso genericamente tra un libro di memorie, un libro di fantasticherie, e un reportage dei fatti accaduti a Roma all'indomani della seconda guerra mondiale, *L'Orologio* riflette, col suo ibridismo formale, la ribellione autoriale per l'applicazione meccanica di forme inattuali. Rivela la pragmatica ostilità di Levi verso la prassi di romanzi *inutili*, la sua intolleranza, quindi, nei confronti dell'arte luigina, e persino la sua famosa acribia contro l'*abstract painting* finalizzato a se stesso, elementi che trovano un puntuale riferimento nel suo approccio alla scrittura, emblematica del suo solitario ammutinamento contro il tempo espresso in termini convenzionali.²

² L'impianto leviano allude alle suggestioni dell'opera di Salvator Dalì, per la precisione al quadro *La persistenza della memoria* in cui gli indicatori temporali appaiono stravolti e trasformati in

Ogni lettura ha un punto cieco che trascura, senza volerlo, qualcosa nel testo in esame, e la mia certo non sfugge a tale problema. Spero comunque che il mio studio possa suggerire l'importanza di alcuni tratti dell'*Orologio* che, per motivi ulteriori forse a quelli addotti da David Ward, problematizzano la definizione convenzionale dell'*Orologio* come romanzo appartenente alla corrente neorealista per via della palese trasfigurazione del dato esperienziale che lo denota. Considerare oggi *L'Orologio* come opera neorealista costituisce una riduzione interpretativa rispetto all'intento di Levi e non assolve più ad alcuno scopo. Ne oscura invece i lati più innovativi e internazionali, come, appunto il legame culturale e un sentire comune con tutto un *coté* ebraico europeo esemplificato dalle figure di Benjamin e Proust.

Conviene aggiungere un'ultima premessa. Poiché la mia lettura dell'opera di Levi si sofferma su frammenti e punti critici di dilatazione da cui emerge una nuova epistemologia della vita e dell'azione politica, il mio studio procede, per così dire, mimeticamente e per accumulazione, tentando, cioè, possibili vie di combinazione dei significati e dell'estetica della scrittura di Levi, nell'ambizione che questo percorso permetta di individuare una nuova misura unificante dell'*Orologio*.

Il futuro ha un cuore antico

Qual è il filo rosso diegetico, allora, che unisce i frammenti nel testo *L'Orologio*? Nelle sue considerazioni sulla percezione del tempo, Henri Bergson, specificamente citato da Carlo Levi in "L'arte luigina e l'arte contadina" (38), sostiene che:

[...] il n'y a ni un substratum rigide immuable ni des états distincts qui y passent comme des acteurs sur une scène. Il y a simplement la mélodie continue de notre vie intérieure, — mélodie qui se poursuit et se poursuivra, indivisible, du commencement à la fin de notre existence consciente. Notre personnalité est cela même.

C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie. (Bergson, "La perception du changement" 188)

una guisa quasi impossibile secondo l'uso della logica (Klingshör-Leroy 38).

La “durata vera” dell’esistenza, con i suoi “cambiamenti invisibili,” ha luogo simultaneamente all’interno e all’esterno del tempo storico.³ La “personalità” dell’individuo si plasma, dunque, in un procedimento simile all’articolazione di un sogno, non a caso registrato all’inizio del testo leviano. Al termine del sogno, in cui il protagonista immagina se stesso quale imputato in un processo dai toni grotteschi con Benedetto Croce quale giudice, egli ritrova, infatti, il proprio “prezioso orologio” — allegoria del tempo interiore — all’interno di una sveglia, privo del quadrante e della cassa, ma su cui egli fa leva e di cui controlla il “meccanismo [...] intatto” (Levi, *L’Orologio* 21). Il tempo interiore organizza quindi una “melodia” non frammentabile (nonostante le pressioni del tempo storico) che corrisponde all’effettiva durata bergsoniana. Nonostante il disfarsi delle sue speranze d’innovazione, la resistenza interiore dell’individuo fa leva precisamente su quel *meccanismo intatto* per sottrarsi alle limitazioni di una dimensione temporale ufficiale. La rottura con il tempo lineare assimila il protagonista a un individuo meno interessato a un passato. Un passato percepito a guisa di realtà esterna piuttosto che come nozione del proprio passato, quel *meccanismo intatto* adesso incardinato nel presente. In un percorso auto-ana-riflessivo, il protagonista dell’*Orologio* altera consapevolmente i confini temporali che dividono il suo presente dal suo passato. Così facendo tenta possibili vie combinatorie e incastri narrativi che neghino — superandolo — il valore del tempo lineare per i frammenti tematici che compongono la fabula del libro. Inoltre, la quasi omofonia fra *presente* e *presenza*, lemmi semioticamente occupati dal tempo e dallo spazio, che incastonano il protagonista e le sue vicende all’interno del testo, consente un algoritmo atto a dimostrare il tentativo da parte del protagonista di superare la propria temporanea mancanza di coordinate etiche causate da un tempo storico che *forza* il proprio tempo privato.

La crisi personale circa la propria presenza nel mondo si articola, allora, in una serie di frammenti di ricordi privati che s’intrecciano, a guisa di controcanto esistenziale, con riflessioni su eventi pubblici contemporanei e con dei contraddittori fra coppie di personaggi via via diversi. Il processo di ricostruzione del

³ A proposito del *Quaderno a cancelli*, Gigliola De Donato scrive che nel testo “[...]si fa dominante la tendenza a dilatare la durata interiore, in cui tutti i frammenti ed i percorsi dei tempi reali vanno a convergere, in una compresenza piena del senso che vi dà l’artista; in una prospettiva diversa, che non è più quella lineare su cui si dispongono cose, fatti ed eventi in successione, ma a onde, o a spirale, o a ‘ricciolo’” (*Le parole del reale: ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, 203).

Sé s'identifica nell'unica possibilità di far funzionare l'orologio paterno, simbolo della "Unità, o meglio il *Selbst*, cioè il punto d'incontro dell'Io cosciente e dell'Io subcosciente, che ormai non sono più tali; il Tempo interno, [...] in altri termini, era l'Io reale" (Levi, *L'Orologio* 61).

Il processo del ritrovare se stessi — il processo di autorigenrazione — guarda al recupero dei ricordi d'infanzia come a un paradossale elemento che leghi, dando loro stabilità per mete esistenziali future, tutti gli altri eventuali frammenti tematici del testo. Immerso nel passato e catalizzatore di un futuro imminente,⁴ il recupero del tempo dell'infanzia organizza allora le difese contro le speranze disilluse dalla storia.⁵ Ricordi e sogni, la dimensione anamnestic e quella onirica, costruiscono una parte fondamentale del discorso narrativo dell'*Orologio*, un discorso che assorbe e costruisce un senso per la realtà circostante mediante i mezzi che un pittore come il Levi autore sa adoperare al meglio: emozioni estetiche ed esperienze, e la pratica della finzione dell'arte, come rivelatrici del vero. Il filo rosso diventa allora il senso stesso che si deve dare all'arte come unico veicolo per comprendere la vita.⁶ L'esperienza di cui tanto si discuteva durante quegli anni, come essenziale elemento dell'arte neorealista, viene quindi rivisitata da un Levi pittore e scrittore.⁷

Le stanze di Proust e di Levi

Per concretizzare le proprie intenzioni rispetto a un viaggio *à rebours* che includa *anche* il presente quale confluenza naturale di tutta una serie di azioni e

⁴ Sul processo di rigenerazione, di nascita e rinascita come essenza di vita, rimando all'attenta analisi di David Ward in *Antifascisms: Cultural Politics in Italy, 1943–46. Benedetto Croce and the Liberals, Carlo Levi and the 'Actionists'* (161 e 164).

⁵ "Queste speranze non si sono realizzate che in parte, come voi tutti sapete. L'orologio che si era fermato ha ripreso a camminare segnando il tempo di prima. Le antiche forze sociali e politiche, le antiche ideologie, gli antichi interessi, gli antichi pensieri, dopo un breve periodo di eclissi e di umiliazione hanno tornato ad affermarsi e a tenere il campo. E anche nel campo dell'arte, dopo un periodo di fatica il ritorno alle antiche posizioni è apparso manifesto" (Levi, "L'arte luigina e l'arte contadina," 45).

⁶ Se Levi rifiutava la prosa d'arte in quanto inattuale, egli ricercava comunque l'aspetto estetico della scrittura come fonte etica (cfr. De Donato, *Le parole del reale* 65).

⁷ Si veda in proposito la famosa prefazione di Italo Calvino alla terza edizione del suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*.

reazioni personali e pubbliche, Levi stabilisce per il proprio testo delle distanze strutturali — più che tematiche — dall'esempio narrativo neorealista prevalente in quelli anni, segnato com'era dalle suggestioni paratattiche che si trovano, per esempio, nell'antologia *Americana* del 1942. Lo scrittore rivolge quindi lo sguardo verso sollecitazioni mutate da un diverso sentire e un diverso trattamento della storia, perché questi elementi necessitano adesso di una condizione investigativa ulteriore, come la creatività immaginativa che consente la finzione letteraria. Una finzione che si rivela per Levi carica di stimoli etici per un futuro individuale e collettivo.

Fra le varie pulsioni intertestuali che sottendono al progetto dell'*Orologio* di Carlo Levi, oltre che prova testuale di un certo ebraismo di ritorno dell'autore,⁸ alcune mi sono parse sostanziate da suggestioni esistenziali vicine al sentire proustiano. *L'Orologio* si rivela testo proustiano per le modalità con cui il tempo viene utilizzato, per la narrazione di un periodo storico assimilabile, nel suo trascorrere, al senso di disfatta dell'individuo rispetto al tempo presente, che sembra rifiutare chi lo sta pur vivendo. Nell'*Orologio* Levi realizza, quindi, una narrazione storica all'interno di una scrittura finzionale. La storia non fa da sfondo: la storia, in quanto composta di ripetuti cicli vitali che non osservano, per forza di cose, alcuna linearità, si fa *materia* stessa del testo. Levi si pronuncia in modo fortemente critico sul senso della storia offerto in termini convenzionali⁹ proponendone un altro in cui il soggetto decide di "accostarsi alla realtà (ai paesaggi, alle persone) rinunciando alle spiegazioni precostituite che ci propone l'intelligenza astratta" (Ginzburg, "Lettori di Proust"). L'esperienza di una disfatta politica — pubblica, quindi, ma anche personale, se è vero come scrive Hannah Arendt che l'agire politico può esistere solo nella e per la collettività — agisce da propellente per tale narrazione. Completamente laico e assimilato, l'ebraismo culturale di Graziadio Carlo Levi gli consente un avvicinamento naturale e culturale a quel *coté* di pensiero *anche*

⁸ Le radici dell'ebraismo di Levi derivano "[...] dalla storica condizione dell'ebreo) come se, forse influenzato dalla secolare condizione diasporica, esistesse il seguente paradigma ebraico: si tratta di un atto d'amore, quasi adorante, verso un mondo non proprio, che tuttavia non si traduce mai in una completa identificazione o assimilazione" (Paola Sacerdoti, in De Donato, *Il tempo si è fermato a Eboli* 117).

⁹ "Levi is a forthright critic of the Western notion of history and is quick to denounce the damage its colonization has done to cultures on its margins" (Ward 163).

ebraico rappresentato dagli studi di Henri Bergson¹⁰ per quanto riguarda il senso del tempo e della memoria e alla *Recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

Le affinità tematiche (e in parte anche strutturali) con l'opera proustiana, le suggestioni che si colgono sin dalla prima lettura dell'*Orologio*, potrebbero generare un elenco lungo e complesso. Mi limito a ricordare l'esperienza sublime che l'architettura e la pittura suscitano in entrambi gli artisti, e la strutturazione del tempo che riprende il tempo descritto nei termini della poesia baudelairiana, che il titolo del testo leviano suggerisce ma ricodifica secondo i criteri bergsoniani. Nella complessa e frammentaria narrazione del periodo immediatamente successivo alla fine della guerra, l'esistenza privata del narratore/protagonista prende forma evidente nella reminiscenza di cose legate alla propria infanzia e che conservano sempre un posto privilegiato nel cuore del protagonista. Queste sono cose cariche di valenze affettive e sentimentali, primo fra tutti il ricordo degli affreschi sul soffitto nella stanza da letto materna della casa di Torino. Secondo uno schema che Proust mutua dalle riflessioni di Bergson, le anamnesi del testo leviano sono a loro volta suscitate dal presente del racconto del narratore dell'*Orologio*. Il suo presente è situato in quella stanza d'affitto casualmente trovata in via Gregoriana, fortunoso "porto effimero e provvisorio in quei tempi di mutamenti" (*L'Orologio* 3-4), e che tante altre da lui in precedenza occupate richiamano alla mente. Ancora, i proustiani ricordi d'infanzia vengono percepiti come elementi di stabilità perché ancorati alle stanze del passato, alle stanze della memoria. Pure, questi ricordi infondono nel protagonista energia per un futuro imminente e incerto rispetto a un presente di cui egli sa di fare parte, ma che, sappiamo, non riconosce come limitante in questa particolare congiuntura.

Il motivo della stanza per entrambi gli autori significa "l'aspirazione a totale libertà e indipendenza dall'esterno" (Oppici 531). All'interno di una camera, l'io ritrova gli elementi di una vita che continua e che trova origine nelle sicurezze del proprio passato. Il viaggio autoriflessivo dell'individuo leviano si assimila alla *Recherche* proustiana anche per i modi in cui il discorso narrativo suggerisce la verità lapalissiana che la vita, proprio come il testo che cerca di dare un ordine a questa concrezione di elementi, altro non è se non un viaggio esistenziale, un insieme di movimenti a cui, per dirla con Bergson, si cerca di donare fluidità, e che denunciano un continuo *work in progress* dell'individuo. Questa crisi del soggetto in questione, una crisi interna all'artista sebbene causata dalla società che

¹⁰ Rimando a Bronzini e Napolillo per alcuni accenni all'opera di Bergson come imprescindibile riferimento dell'opera di Carlo Levi.

lo circonda, richiede il suo isolamento rapsodico dalla narrazione circa il problema (e la delusione) della politica, soprattutto in seguito alla caduta del governo Parri.¹¹ In sintesi, una complessa sintonia assimila il viaggio autoriflessivo che costruisce *L'Orologio* a quello della *Recherche*. Le due opere condividono un senso *politico* e *storico* della narrazione letteraria, per quanto offuscato nel romanzo proustiano da tematiche legate a una diversa contingenza storica e temporale. Infine — ma l'elenco certo non termina qui — è fondamentale la fiducia comune ai due autori (moltiplicato nell'intensità nel caso di Levi *anche* pittore) nel senso estetico creatore di esperienze formative e che sovrasta qualunque altra possibilità di lettura del mondo.

L'esperienza estetica: Levi e Roma

Roma agisce da oggetto relativo alle sensazioni provate dal protagonista su un caotico presente storico, che risulta sempre più radicato in quell'eternità evocata dall'aggettivo più consueto per definire la città. Immagini notturne di Roma definiscono sia l'inizio che la fine del libro. La notte è un momento della giornata convenzionalmente carico di significati simbolici connessi al ripensamento, fantasticherie e sogni, mentre il rumore della città rievoca il ruggito dei leoni, quasi per rivendicare a sé lo spazio di capitale. In modo simile, risuona per tutto il libro l'eco dell'euforia dei sogni del dopoguerra e della delusione per le attese fallite del protagonista. D'altra parte, è già il tema del trovare alloggio a Roma a denotare l'evidente difficoltà di trovare un posto decente all'interno di una contingenza storica che non soddisfa appieno. Roma e Levi sono entrambi fuggitivi e ancora nostalgici, disposti ad accettare un mondo in via di cambiamento, e pure memori di un passato arcaico:

Questo spazio secolare non ammette descrizioni che ambiscano rappresentarlo intero, poiché, con lo svolgersi delle sue architetture, piuttosto che in un luogo (che è lo stesso luogo di sempre, stratificato, scavato, percorso dall'eco di passi innumerevoli) si stende nel tempo, e come il tempo, è sempre esistente e inesistente, mutevole e immobile,

¹¹ Una delusione per cui non è casuale che il discorso del Presidente trovi spazio soltanto a pagina 148 del testo. Una delusione che fa paragonare Parri a “un crisantemo [...] fatto dell'incorporea materia dei santi,” che parla “il linguaggio dei morti, che dicono la verità e che nessuno intende” (Levi, *L'Orologio* 149) alla stregua dei *morts-vivants* proustiani.

fermo e fugace, labile e eterno: ognuna di queste accezioni può essere presa come la sola vera, e tutte stanno insieme, come le facce di un cristallo, nella contemporaneità. Questo tempo non si perde, non è mai perduto, non richiede una ricerca, perché tutto ostensibile e aperto nei suoi segreti di pietra, e tuttavia non si identifica intero in nessuno di essi, e nel suo permanere si muta rapido come il pulsare del cuore, il battere delle ciglia. (Levi, "Il popolo di Roma" 13–14).

Questo è un momento di riflessione per la città come per il protagonista il quale, coincidente nel suo approccio esistenziale con l'autore Levi, intravede nelle caratteristiche legate a Roma elementi afferenti al proprio sentire di allora.¹² Ritratte secondo versi danteschi (ma anche reminiscenti della prima guerra mondiale e della poesia di Giuseppe Ungaretti) che le assimilano a delle "foglie staccate dall'albero" (Levi, *L'Orologio* 4), queste esistenze sconvolte dalla guerra sembrano vittime di quel caos etico per cui Walter Benjamin assimilava il progresso a una "bufera" nella sua nona tesi sulla storia (*Sul concetto di storia* 37).

La rottura dell'orologio, regalo del padre, serve da catalizzatore e innesca la memoria involontaria del protagonista. Secondo una metafora spesso usata da Levi, s'inceppa anche l'orologio del "romanzo" come genere: questa sospensione del tempo forza il protagonista ad affrontare il rischio del futuro, quello rappresentato dall'esplorazione di una realtà eccentrica (e prismatica) come quella che può preconizzare la ricostruzione di Roma. Ricostruire l'idea di Roma, ricostruire un'idea di politica in seguito alla caduta del governo Parri (e dei suoi ideali), equivale a una radicale ricognizione di se stesso. Analogamente al narratore di Proust, e guidato in questi eventi dalla propria coscienza del ricordo, Levi vuole far emergere "l'essenza dei fatti."¹³ La consapevolezza del ricordo si configura come una forma di controllo sulle passioni, regolate a loro volta da quell'atto del ricordare o, come scrive Eric Auerbach, da una "simbolica onnitemporalità dell'accaduto, fissato nella coscienza rievocatrice" (Auerbach 576–77). Vengono rivisitati strati della sua vita privata: riemergono alcuni eventi che hanno segnato la sua infanzia e giovinezza, irrilevanti rispetto al suo impegno attuale — e chiaramente risalenti

¹² Sempre ne "Il popolo di Roma," Carlo Levi scrive: "Nel mio libro *L'Orologio* ho cercato di descrivere e l'uno e l'altro, e la contemporaneità e la giustapposizione dei tempi e dei destini individuali nella grande foresta di Roma" (13).

¹³ Uso questa famosa espressione di Eric Auerbach estratta dal famoso *Mimesis* (574) perché a tutt'oggi ancora la più fedele alle dichiarazioni di Levi.

al tempo di prima della rottura dell'orologio del padre. I suoi ricordi d'infanzia, piuttosto che dal sapore di una piccola *madeleine*, sono suscitati da un riferimento sonoro e visivo. È attraverso il "gioco delusivo come le macchie sui muri di Leonardo" (Levi, *L'Orologio* 9) che la memoria inizia il recupero delle immagini. Proprio come la lanterna magica del piccolo Marcel (12), "effimera e provvisoria" (Levi, *L'Orologio* 3) appare la stanza in via Gregoriana, cornice stessa della scrittura:

Quante volte nella mia ormai così lunga vita, in quanti letti diversi, ero rimasto così, supino e immobile, a contemplare, del tutto vuoto di pensieri, quanti diversi soffitti! [...] Nel crepuscolo della memoria e della fantasia, all'addormentarsi o al risveglio, quelle linee, quelle fessure, quei rilievi, quelle insignificanti tracce del tempo cambiano aspetto; e dappprincipio si configurano in figure fantastiche, in visi, in mostri, in paesaggi. [...] Poi, esse si appiattiscono, si fanno aeree e indeterminate, sembrano uscire dallo spazio e dal tempo, e appartenere a un altro mondo, lontano e sfuggente, finché il sonno profondo, o il risveglio, le cancella. *Che cos'è quel potere che le fa commoventi?* E quel cercare qualcos'altro, di là di loro, mobile come un fuoco? (Levi, *L'Orologio* 8–9; corsivo nostro).¹⁴

La materializzazione di un'esperienza estetica è quello che lega uno scrittore politico come Carlo Levi ad un esteta modernista non dichiaratamente politicizzato quale Marcel Proust. Il senso del tempo riporta a quello perduto, proprio come, visivamente, il soffitto della stanza temporaneamente affittata a Roma dal narratore di Levi porta alla ribalta la memoria del soffitto della camera da letto di sua madre, un altro frammento temporale inserito all'interno del tempo presente:

Quando ero bambino piccolo, nei primissimi anni della mia vita, il mio maggior piacere era di andare nel letto di mia madre. [...] Era un piacere pieno di gloria. Quel letto era un letto vero, in un mondo vero, non una culla o un lettuccio da bambini. Era un letto sterminato, quasi senza confini. Era un grande mare calmo, dove, al solo muovere d'un piede, nascevano onde e tempeste. [...] Sul soffitto

¹⁴ Evidente l'eco di un passo della *Recherche*: "Ma avendo rivisto un po' l'una, un po' l'altra delle camere dove avevo abitato nella mia vita, finivo per ricordarmele tutte durante le lunghe fantasticherie che seguivano il risveglio" (Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* 10).

era dipinto un puttino nudo, con delle piccole alucce di farfalla, che portava in mano un grande mazzo di fiori di campo. [...] 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 [...] guardandolo, una sensazione piena di terribile potenza entrò in me. Era qualche cosa di assolutamente ineffabile. (9–10)

Il narratore cerca di definire “l'ineffabilità” della sua esperienza estetica più memorabile percepita nell'età infantile:

Quel tempo era davvero lunghissimo, fermo, pieno di cose, di ogni cosa del mondo, e, in un certo modo, quasi eterno, come quello del Paradiso Terrestre, che è insieme un mito dell'infanzia e dell'eternità. (14).

Situato nello spazio intercettato dalla stanza da letto materna, simbolo della sicurezza che si godeva ancora *prima* della propria nascita, in un mondo pre-temporale quindi, il passo riflette il tentativo di analisi dell'ineffabilità della sua esperienza estetica più memorabile, più formativa. Chi, dunque, ha scacciato il narratore dal *vert paradis des amours enfantines*? Si ritorna al tempo in cui i sogni prendono forma perché questo è il momento in cui vediamo le cose “che non avvengono” (Levi, *L'Orologio* 15). Forse il protagonista sperimenta “il senso stesso dei sensi” che assimila a un “ritmo senza suono, un'onda immateriale oscillante, il pulsare di un sangue invisibile, pieno insieme di una infinita attrazione e di una infinita angoscia” (10) che lo ricongiunge a un tempo legato a “un enorme pendolo senza forma, che si muoveva fuori dello spazio” (10). Questo pendolo, lungi dal registrare solo il passare delle ore, consente invece una “sospensione indeterminabile, qualcosa al tempo stesso terribile e terribilmente beatificante, dotato di un potere assoluto e arcano” (10).

La memoria visiva dell'affresco della camera da letto della madre, con quel punto d'origine del cherubino che tiene il mazzo di fiori, oltre a modellare il potere intrinseco dell'arte del ricreare le immagini della natura trasfigurandole in qualcos'altro *per noi*, ci consegna anche la consapevolezza di come un'esperienza estetica trasformi il nostro vivere. Levi annuncia questo atto come un manifesto personale: da essere involontario, l'atto del ricordo assume l'autorità di un recupero programmatico di cose che Henry James definisce come “sopravvissute e

perse e scomparire.” Che il tempo reale non sia quello scandito da un cronometro come quello di suo padre,¹⁵ ma, piuttosto, quello regolato da un pendolo informe (il flusso eterno della vita, il “tempo reale”, come lo chiama il protagonista) trova una sua giustificazione nel fatto che esso è un potente strumento giunto prima del tempo e della sua persistenza. Il tempo non è suddiviso in tempi *minori*; ne opera, invece, una concrezione ineffabile, e li propone quali facce di uno stesso prisma. Il tempo *dura* quanto il ricordo di se stesso, come di un bambino ipnotizzato dal punto nell’affresco del soffitto. Il pendolo a cui il protagonista assimila il suo senso del tempo e dell’arte, non può sopportare il tempo imperioso impartito dal cronometro paterno (7). Questo è il suo presente, una sala astratta che rivela essere un osservatorio privilegiato da cui il protagonista può contemplare se stesso: “Dov’ero dunque, e dove andavo?” (8) [...], “La camera era buia: mi pareva di non aver nulla alle spalle se non il vuoto, e di affacciarmi, altissimo, su una foresta misteriosa” (7).¹⁶ Affacciandosi dalla finestra della sua stanza d’affitto in via Gregoriana, il protagonista proietta la propria immagine su quella della città di Roma: “Mi spogliavo in fretta come un Narciso nello specchio dell’acqua.”¹⁷ Per Levi, piuttosto che il concetto di ritratto per la regola autoriflessiva, pare avere valore la nozione lacaniana di *imago*. L’*imago* è una forma definibile la cui funzione è quella di realizzare una soluzione di identificazione di una fase psichica; in altre parole, l’individuazione di una metamorfosi dei rapporti dell’individuo con i suoi pari. Un malinconico Narciso guarda la propria immagine riflessa nel bacino umano che è Roma. Le emozioni estetiche incessanti che gli suscita Roma, con la sua voce roca e la sua viscosità, le sue concavità e convessità barocche, preziosa com’è per tutto un particolare universo semiotico, diventano per il narratore leviano un

¹⁵ “Sentivo il suo ticchettio regolare, e pensavo che il tempo dell’orologio è del tutto opposto di quel tempo vero che stava dentro e attorno a me. È un tempo senza esitazioni, un tempo matematico, continuo moto materiale senza riposo, e senza angoscia. Non fluisce, ma scatta in una serie di atti successivi, sempre uguali e monotoni” (Levi, *L’Orologio* 11).

¹⁶ Va detto che anche le reminiscenze linguistiche di Benjamin giocano un ruolo importante fra le influenze leviane. Si veda la prima pagina del testo autobiografico del critico berlinese: “Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in una città come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare” (*Infanzia berlinese* 1).

¹⁷ Levi, *L’Orologio* 8. “Il Narciso di questo straordinario brano è l’eroe prediletto della madre, il piccolo idolo emblemizzato nel putтино nudo e alato che il narratore ricorda di aver visto dipinto sul soffitto della camera da letto materna all’età di circa tre anni” (Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà* 30).

punto di riferimento imprescindibile. La bellezza del labirinto romano diventa la sua indispensabile compagna lungo tutto il viaggio esistenziale. Piuttosto che a un capolavoro isolato, come è la cattedrale di Amiens per Proust, il malinconico Narciso leviano si affida a un'intera città per approssimare un tale passaggio del tempo, perché Roma è eterna, stratificata e rizomatica come la sua bellezza. In essa egli ritrova un senso, un orientamento. Percosso com'era dalle difficoltà legate al contingente, "senza guida per le ricerche né filo conduttore" (Levi, *L'Orologio* 21), egli non avrebbe mai potuto ritrovare l'uso per un senso convenzionale del tempo come quello tramandato di padre in figlio mediante il dono di un prezioso orologio. Quell'esile tentativo di trovare un orologiaio per riparare il cronometro sembra, invece, un modo — vagando per le strade di Roma, e quindi grazie a Roma — per riattivare la sinergia e l'equilibrio con il labirinto umano del proprio periodo. Lo spazio colmo di attività febbrili¹⁸ di Roma prende corpo nello spazio caotico che il malinconico protagonista evoca mediante il ricordo, quasi indistinto e sovrapposto, delle stanze da letto occupate al presente o negli anni del suo precedente soggiorno romano. Per affermare la propria distanza dalla "foresta" si avvale di uno spazio fisico che, in realtà confonde, più che chiarire, la propria posizione rispetto alla "foresta": dentro la stanza della memoria e attraverso la caotica Roma. Un riposizionamento per la riuscita del quale l'individuo leviano si consegna sempre all'arte. Nel testo di Levi, il tempo costruisce significato e storia come nella *Recherche*. L'effetto sinergico che l'individuo riesce a stabilire con Roma gli offre la possibilità di trasformare l'impatto di un'immagine esteriore in una vera esperienza estetica, in una percezione straniante nella sua sublimazione. È grazie, o per via, di tale percezione fisica, generata dai sensi, e poi trasformata in conoscenza, che Levi si avvicina alla realtà attuale (i luoghi come le persone) e rinuncia al realismo inteso come abitudine al vedere cose e oggetti sempre secondo degli schemi prestabiliti. Scrive, infatti, Carlo Levi che, al contrario di altre forme di naturalismo, il realismo "crea la realtà per la prima volta nell'atto dell'espressione" (Levi, "Il contadino e l'orologio" 31). Per l'artista torinese come per Proust non esiste rappresentazione della realtà se non quella *ricreata* mediante l'atto estetico.¹⁹ Quest'ultimo si configura come esperienza pienamente vissuta solo mediante

¹⁸ Levi rappresenta Roma come un gigantesco magmatico agglomerato, non dissimile nella sua struttura urbana allo gnommero gaddiano, in cui il fervore di una nuova vita fa assumere alle strade l'apparenza di "un'arnia di varie, creative attività senza fine" (Ward 181).

¹⁹ Scrive Levi: "Quando il 10 giugno 1940 le armate di Hitler entrarono nella capitale dell'arte moderna e alzarono su di essa la bandiera della distruzione [...] parve che quella caduta

l'intervento dell'artista sulla forma della realtà che lo circonda. L'intervento sulla realtà non significa certo la mera *registrazione* di eventi, di persone, e di oggetti osservati nel quotidiano, ma si conferma, piuttosto, nella trascrizione di detta realtà nell'esperienza così com'è stata vissuta dall'artista e di come questi la ponga sempre in relazione alla propria esistenza. L'esperienza, allora, produce un coacervo di riflessioni onto-epistemologiche mai originate da una fuorviante ripetizione di schemi mentali. Come sostiene Walter Siti nel ricordare Proust e le sue immagini, il realismo rende necessaria la pratica dello straniamento per cogliere immagini non stereotipate della realtà e fa compiere, come nel caso dei personaggi di Dostoevskij, "gesti incomprensibili, che solo dopo vengono spiegati e che comunque molto spesso vanno al di là del nostro orizzonte emozionale d'attesa. Verso l'inconscio e inedite mutazioni dell'anima" (9).²⁰

Trauma, *Hebräitute* ed esclusione

Molte appaiono, quindi, le motivazioni dietro le scelte leviane di un percorso proustiano della memoria e delle strade del cuore. Fulcro di tutto, l'ipertesto proustiano si rende per Levi *inconsapevolmente indispensabile* per quelle ragioni di cui discute Luca De Angelis:

Proprio perché in Italia da parte ebraica non venne vissuta la diversità, dato l'altro grado raggiunto dal processo di assimilazione, gli effetti

segnalasse veramente la fine di un'epoca [...]. Era venuto il tempo in cui gli idoli, immaginati dagli scrittori e dai pittori, diventavano una atroce realtà. La solitudine dei poeti diventava nei fatti, la segregazione dei carcerati; la crudeltà e il sadismo degli estetizzanti si trasformava in vere torture, in uccisioni di masse, in camere a gas. La fantasia onirica dei surrealisti trovava una atroce realizzazione nelle saponette fatte coi corpi dei morti e nei paralumi di Buchenwald, e le terre desolate, le <<Waste land>> e gli aridi <<Ossi di Seppia>> delle avventure personali degli scrittori diventavano la desolazione d'Europa, le macerie e le rovine. E il romanzesco, crudele e illuminato di una immaginazione senza rapporti e senza limitazioni si poteva ormai specchiare nel più crudele e sanguinoso romanzo quotidiano di milioni e milioni di uomini e donne. Di fronte alla morte vera e presente, l'elogio o l'attrazione o la fuga dalla morte spirituale, che era stato il contenuto di tanta parte dell'arte moderna non poteva non sembrare un pallido sforzo mentale, una insufficiente anticipazione" ("L'arte luigina e l'arte contadina" 44-45).

²⁰ Si veda di Auerbach la parte in *Mimesis* riferita ai personaggi di Dostoevskij per notare l'assonanza fra le opinioni del critico tedesco e quelle di Siti (552-54).

della persecuzione razziale furono doppiamente traumatici ed ebbero nell'animo degli ebrei un potenziale dirompente supplementare. (19)

Il narratore/protagonista leviano ci appare difficilmente assimilabile a quello di un romanzo neorealista²¹ perché “gli effetti” del recente passato, un passato tenuto insieme dalle pericolose maglie della discriminazione e della persecuzione organizzate da una sapiente propaganda (quel sentirsi ufficialmente *inutili* — in quanto *ebrei* — alla nazione italiana), non sono soltanto un “effetto” legato alla recente delusione politica, e risultano in una recrudescenza di un sentire diverso. A partire dai primi anni trenta, il tessuto sociale italiano era stato adeguatamente preparato per l'arrivo delle leggi razziali contro gli ebrei (in concomitanza con le imprese coloniali) con una feroce campagna denigratoria da parte di vari organi di stampa, sia nella capitale che in provincia, assicurando quindi largo raggio alla calunnia contro gli ebrei. *La difesa della razza*, rivista diretta da Telesio Interlandi, costruiva intanto un immaginario collettivo caratterizzato dall'intolleranza razziale interna come esterna, con un particolare riferimento alle colonie della cosiddetta “quarta sponda.” Divulgazioni *scientifiche* quali *Gli Ebrei in Italia* di Paolo Orano, come la traduzione dell'apocrifo *I Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, commiste al vincente stereotipo inventato della *giudeo-massoneria*, orientano l'opinione pubblica verso quel razzismo diffuso che consentirà la passiva accettazione dell'infamante pubblicazione del *Manifesto della Razza* del 1938 (Lucamante 208–67).

Lo smarrimento e la delusione del protagonista dell'*Orologio* trovano altre motivazioni oltre a quelle politiche. Il procedimento estetico mediante il quale si manifesta il proprio *sentire* e *sentirsi* fa sì, allora, che *L'Orologio* si proponga quale *anti-romanzo* (*anti* e *diverso* rispetto agli esempi contemporanei nazionali) e rifletta costantemente sull'effettività di quella melodia bergsoniana della vita interiore che scorre senza bruschi passaggi dall'inizio alla fine dei nostri giorni coscienti. Tale riflessione va intesa anche con una certa ironia perché intercetta comunque una fondamentale sfiducia per quello che il presente implica e per quello che il passato ha prodotto: il tempo come *Cronos* si rivela come realtà esterna di cospicue complessità rappresentative, ma anche quale (inevitabile?) esito di una crisi personale

²¹ Come sostiene Ward, risulta limitante l'interpretazione secondo cui *L'orologio* viene spesso citato come romanzo che racconta la fine del Partito d'Azione. Per la sua tesi, da me condivisa, Ward si avvale soprattutto dell'analisi della stessa struttura del testo, che lo rende difficilmente assimilabile a un romanzo storico convenzionale, ricco com'è di “an impossible number of characters and events by any conventional realist literary canon” (174).

rispetto alla propria presenza nel mondo. Corollario di tutto ciò, la cognizione della propria tangibile incapacità di mutare le condizioni sia della propria esistenza che di quella della collettività a cui si appartiene. In suo saggio, Carlo Levi afferma che, a causa degli argomenti trattati nel *Cristo si è fermato ad Eboli* e in *Paura della libertà*, gli era sembrato “di poter essere considerato come un testimone di certi fatti, di una certa condizione umana, della presenza permanente di un’*altra civiltà* accanto a quella in cui viviamo” (“Il contadino e l’orologio” 18; corsivo originale). Ma il mondo dell’*Orologio* intercetta e intreccia immagini della civiltà conosciuta da Levi e dal suo narratore durante il confino come anche (soprattutto) di quella natale. Quasi come se contrapponesse altre immagini per una legge comparativa, altrettanto *diverse* rispetto all’Italia fascista e postbellica, e pure intimamente sentite, l’autore oppone con acribia immagini della società ebraica torinese da cui proviene. Scene intime del proprio vissuto privato avvenute, quindi, *prima* della vita pubblica, si fondano in un presente simbolico e pure represso nel desiderio di uguaglianza per tutti (ebrei e non) nella nazione che doveva venire dopo la caduta del Fascismo. In sovrapposizione alle immagini impresse nella memoria del pittore di un profondo e amato Sud, pena l’imprecisione del proprio ritratto, del proprio narcisistico genuflettersi di fronte a quello specchio di acqua chiamato ‘esistenza,’ ecco allora il delinearci dell’immagine di Torino e del suo mondo. Non a caso, il Levi saggista situa l’effettiva capitale d’Italia, Roma, fra Torino, città natale, e Matera, sua città d’appartenenza per elezione:

Queste due capitali così opposte e lontane, l’una, tutta ragione e storia, e l’altra fuori della ragione e della storia, sono necessarie l’una all’altra e si possono intendere benissimo fra di loro. Più difficile l’intesa con la terza capitale, come Roma, questo eterno *ricettacolo* di storia, legata a verità ed istituti eterni, fuori della vita reale e dello sviluppo di ogni giorno, ai nomi eterni dell’Impero e della Chiesa ed alla informe eternità della burocrazia. (“Il contadino e l’orologio” 19).

Roma appare quindi come una capitale eterna e pure irreale, al contrario delle altre due, punti fermi dell’immaginario leviano (nonché di un certo bonario orientalismo verso Matera). Come giustificare, quindi, il supremo interesse dell’artista per tale città? Roma diventa un’allegoria per il proprio stato, per quel magma interiore che non si riesce ad esorcizzare senza la giusta distanza. Basta questo per spiegare lo smarrimento avvertito dal protagonista rispetto al

presente e alla propria stessa presenza nel mondo, intesa questa in termini di una dimensione diversa, e possibilmente costruttiva? Derivate dall'*autos* nella sostanza, tali riflessioni costruiscono una narrazione personale e storica che riguarda, al contempo, il protagonista e il periodo dell'immediato dopoguerra (una sorta di *Zeitroman*). A tale fine, eseguendo il proprio segno, si allineano strategie pertinenti al romanzo, considerato quale genere duttile e proteiforme. La trascrizione di tali esperienze estetiche utilizza, allora, una cornice di genere *assimilabile* a quello del romanzo. Cadute, infatti, le premesse legate al romanzo di stampo ottocentesco, nasce la necessità di un impianto espositivo uguale e opposto, nella sua intensità descrittiva e introspettiva, perché, sostiene ancora Levi, "[s]iamo tutti stanchi dei romanzi e degli sterili sforzi di una fantasia senza sostanza e siamo disgustati della vuotezza e della paura e dell'impotenza dell'arte luigina" ("L'arte luigina e l'arte contadina" 49). Dovremmo quindi usare con circospezione l'uso del termine *romanzo* quando parliamo dell'*Orologio*, non soltanto per via delle ormai note affermazioni del personaggio di Casorin rispetto all'impossibilità²² di scrivere romanzi dopo Auschwitz, (*L'Orologio* 57), ma anche perché è il Levi saggista a imporci cautela circa il suo stesso utilizzo.

L'attimo eternamente *fuggevole* di Baudelaire, vale a dire quel carattere transitorio dell'esistenza che caratterizza e dà forma alla modernità, strida nel contrasto con il concetto di eternamente presente legato alla città e alla fortuna di Roma. Il labirinto spazio-temporale di Levi richiama l'assunto warburghiano della *co-originarietà* per cui la forma è *co-originaria* al contenuto, ed entrambi rivelano la medesima simultaneità osservata fra tempo e spazio nella quarta definizione dello spazio di Henri Bergson, o, per meglio dire, del tempo spazializzato ("La durata reale e il tempo misurabile" 49). I poli dialettici degli esterni e degli interni

²² Casorin e Moneta formano una delle coppie che costruiscono il sistema dei personaggi del romanzo. Ogni posizione ideologica mantenuta da un personaggio, infatti, viene sempre bilanciata da quella dell'altro con cui compare nelle pagine del libro. Insieme con Moneta, Casorin è il nuovo redattore della rivista. Con questi l'io narrante avvia un'animata discussione sulla poesia e i generi letterari dopo la Shoah che precede le riflessioni di Theodor Adorno sulla possibile funzione della *Dichtung* dopo un disastro morale quale lo sterminio degli ebrei e dei diversi. La coppia Casorin-Moneta, il primo alto e dinoccolato, il secondo rotondo e di buona indole, viene paragonata a quella del Cervantes, Sancho Panza e Don Chisciotte. L'io narrante li descrive infatti come una coppia antitetica, uno settentrionale, l'altro meridionale, entrambi filosofi e proiettati verso un orizzonte migliore, "Due stelle [che] si muovevano verso diverse traiettorie" (*L'Orologio* 47).

romani intercettati negli scritti di Benjamin (Camilletti 1),²³ sono quelli utilizzati dal protagonista leviano per meglio definire e commentare la propria condizione di straniamento²⁴ e compartecipazione della recente caduta delle promesse della Resistenza e l'avvenuta restaurazione di un governo fondamentalmente antitetico alle aspettative del protagonista. È in quel panorama onirico (interni/esterni, straniamento/compartecipazione) concettualizzato da Benjamin che Levi indaga "la catena di colpe di chi ha ucciso e continua a uccidere l'Italia" (Camilletti 9). In tale panorama si rispecchia anche una precisa ricerca del sé che non stride con la ricerca pubblica e politica dei responsabili della morte della patria intesa da Levi. Piuttosto, essa segue quella classica cadenza ritmata dalla compresenza di temi e tempi, fatta di convessità e concavità barocche. Utilizzando un concetto di Kracauer, si potrebbe affermare che il protagonista agisce secondo il processo dell'investigazione vera e propria. Nello stesso modo in cui "[...] il detective scopre il segreto nascosto negli uomini," Kracauer suggerisce che anche "il romanzo poliziesco svela, tramite il *medium* estetico, il mistero della società de-realizzata e delle sue marionette prive di sostanza. La sua struttura artistica trasforma la vita che risulta incomprensibile in una traducibile immagine rovesciata della realtà autentica" (Kracauer, *Il romanzo poliziesco* 29). In questo prisma spazio-temporale,

²³ Ringrazio il collega Fabio Camilletti per avermi fatto leggere il suo saggio, "Tempo del calendario, tempo del flâneur: Leopardi, Benjamin, Levi," ancora non pubblicato.

²⁴ Si legga la riflessione di Carlo Ginzburg rispetto alla nozione di straniamento in Proust, applicabile allo stesso Levi dell'*Orologio*: "Avevo citato questo passo straordinario in un saggio dedicato al famoso spazio bianco di *Educazione sentimentale*, in cui partivo, ovviamente, da Proust e terminavo con Proust. Il saggio fa parte di un libro, *Rapporti di forza. Storia retorica prova*, dedicato a Italo Calvino e ad Arnaldo Momigliano, un romanziere e uno storico. Questa duplice dedica voleva sottolineare che la letteratura e la storia sono accomunate dall'impulso a conoscere la realtà, anche quando (e magari soprattutto) la letteratura si libra nei cieli o negli abissi della finzione. Certo, non si tratta di una convergenza pacifica, ma, più spesso, di una competizione, che non esclude fenomeni di ibridazione. E tuttavia Proust potrebbe obiettare che l'ipotesi di una convergenza trascura una differenza essenziale. Sentiamola (è un passo di *Il tempo ritrovato*): "L'impressione è per lo scrittore ciò che l'esperimento è per lo scienziato, con questa differenza però, che nello scienziato il lavoro dell'intelligenza precede, nello scrittore segue." Questa contrapposizione mi pare troppo netta. Vorrei superarla usando Proust contro Proust, evocando ancora una volta l'Estrangement: un procedimento (un esperimento) che sospende deliberatamente, in determinate condizioni, l'attività dell'intelligenza" (Ginzburg, "Lettori di Proust. Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la *Recherche*").

nella città assimilata a un labirinto moderno, il *passeggiere*²⁵-investigatore si sente, appunto, simile a una *marionetta* che sia stata vittima di un intenso periodo politico. Una marionetta alla quale siano stati tagliati i fili che ne governano i movimenti, ossia la rottura di un meccanismo che ne consentiva l'azione. Interno e pure estraneo alla società che si sta ora formando, il *passeggiere* riflette su se stesso e sulla propria posizione nel mondo: ne ricerca la realtà attraverso la finzione. Così come il detective avrà sempre qualcosa da scoprire nelle piste di investigazione per un delitto, allo stesso modo si propone qui il caso del pittore/*de*-scrittore della società che la investiga per ritrarla in modo anti-naturalistico, estraniante. In questo mondo, il protagonista-passeggiere si muove come il malinconico di Kracauer, un personaggio per il quale interiorizzazione e straniamento costruiscono (anche loro simultaneamente) le immagini e il rapporto da lui intrattenuto con le cose.²⁶ La malinconia favorisce l'autoestraniazione, rende esaltante l'identificazione degli oggetti che circondano l'individuo. La definizione di Siegfried Kracauer del malinconico (rievocata da Carlo Ginzburg in "Lettori di Proust") e anche il precedente studio "Minutiae, Close-up, Microanalysis," delinea con chiarezza un ritratto dell'uomo di Levi: quella di un uomo, cioè, che realizza la gravità della propria dislocazione temporanea da lotte politiche del passato e si ritrova sulla scia di qualcos'altro a venire, proprio in virtù della sua rinuncia a spiegazioni precostituite. Lo sguardo del personaggio verso la città, riflette nel proprio agire quello che Aby Warburg ritrova nella *Melanconia* di Albrecht Dürer, "una singolare unità di interiorizzazione, di allontanamento, quindi delle immagini esterne, e di persistente dipendenza da esse" (Barale 1).

Si è detto che interni ed esterni (soprattutto torinesi e romani) costruiscono lo spazio dell'*Orologio*. Dai soffocanti locali di appartamenti all'immagine di famose piazze, Levi ci conduce in un sapiente gioco di spazi concavi e convessi in cui il Barocco, così spesso collegato all'immagine spaziale della Città Eterna, rivela anche le sue difformità (e deformità) sociali. Le immagini estratte da precedenti costellazioni temporali stanno come cose di valore nelle stanze frugali del nostro pensiero successivo, *forse* nel modo in cui ne parla Warburg a proposito dell'incisione di Dürer, e *forse* citando la famosa frase del *Faust* goethiano, il protagonista leviano si sente "so fern und doch so nah" (così lontano e pure così vicino) a tutto

²⁵ Secondo la definizione di Fabio Camilletti mutuata dal "Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere" di Leopardi ("Tempo del calendario" 1).

²⁶ Per la figura del malinconico si veda di Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*.

quello che lo circonda. Sappiamo che la malinconia dell'uomo di genio rivela sempre un lato costruttivo perché porta, appunto, al ripensamento che provoca un'analisi del passato — come delle cose che gli appartengono — secondo quello che di tale ingombrante eredità — pulsazioni — vogliamo portarci nel presente. Il difficile risveglio dal passato, marcato com'è dalla realizzazione dell'instabilità di ciò che tenevamo per fermo, segna d'altronde le pagine iniziali della *Recherche*.²⁷ A questo, forse, ambisce il protagonista leviano dopo aver compiuto tappe importanti di una ricerca del Sé: il risveglio da un passato recente, quello della Resistenza e del primo governo Parri, che si è rivelato fuggevole in tutte le sue ambizioni di cambiamento.

L'impianto formale trasmette ai lettori le cadenze frammentate del processo autoriflessivo, che segue a una comprensibile momentanea stasi personale dell'autore/narratore sullo sfondo di una *débâcle* politica, una sconfitta che sappiamo aver innescato la composizione del testo stesso. Le modalità espressive rispetto a come, citando Hayden White (597–61), la forma e la storia possano costituire il contenuto di un romanzo post-neorealista, ingenerano le stesse intenzioni autoriali nell'*Orologio*. Un modo di guardare al problema consiste nel considerare l'opera letteraria, come sostiene White, quale prodotto di un tipo di dialettica fra generi. Questa è stata definita dai formalisti come la sintesi di tutte le convenzioni generiche quale dominante dell'opera e che si utilizzano per giustificarne la pretesa appartenenza a un *certo* tipo di realismo. Ma non si tratta soltanto di questo. La lettura del testo leviano lascia interdetti e fa pensare all'eventualità in cui queste difformità restino per sempre legate all'aggettivo "eterno", oppure se queste, col tempo, riusciranno a trovare una loro soluzione politica e sociale. D'altronde, "articolare storicamente il passato non significa conoscerlo 'proprio come è stato davvero'. Vuole dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo" (Benjamin, *Sul concetto di storia* 27).

Unico movimento presente nel testo è l'eterno viaggio (nel libro questo segmento occupa uno spazio dilatato e proustiano) verso Napoli, verso lo zio Luca, che il protagonista troverà purtroppo morto al suo arrivo. Ancora una volta, un membro della sua famiglia viene eletto quale punto di collegamento col mondo

²⁷ "Un uomo che dorme tiene in cerchio intorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi. Svegliandosi li consulta d'istinto e vi legge in un attimo il punto che occupa sulla terra, il tempo che è trascorso fino al suo risveglio; *ma i loro ranghi possono spezzarsi, confondersi*" (Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* 7; corsivo nostro).

ebraico precedente la guerra e la persecuzione. Lo zio Luca lascia al nipote, infatti, un'eredità importante, fatta di parole, come nella tradizione ebraica:

«Ma se fossi morto, non si sa mai, digli che gli affido i miei scritti, che veda se ci trova qualcosa che possa servire». [...] Ne presi qualcuno a caso: conoscevo quella chiara, larga scrittura, con cui, giorno per giorno, dal principio del secolo, aveva descritto il mondo, espresso i suoi pensieri e cercato la verità. Era un'immensa raccolta di osservazioni, di idee, di commenti su fatti ormai dimenticati e incomprensibili, e su cose eterne: diversi di stile e di carattere, dal positivismo più ristretto dei primi alla libera larghezza di pensiero degli ultimi: spesso confusi, frammentari, incompiuto, ma percorsi tutti da quel fiume sotterraneo di felicità che rivela le cose viventi. (Levi, *L'Orologio* 303)

L'intimo senso di *hebräitute* su cui poggia l'intera struttura dell'*Orologio* (con esiti narrativi opposti e continui con il mondo ebraico di Giorgio Bassani) evoca di necessità il ricordo di un'epoca passata in cui la sicurezza — come per Combray in Proust — proveniva dall'ambiente borghese e benestante come quello della Torino ebraica assimilata, e rappresentata dalla famiglia di Levi. La permutazione di valori proustiani attribuibili alla memoria, all'infanzia, allo snobismo, e ai vizi umani, materia e *com-presenza* il progetto narrativo di Levi, non certo per comodità autoriale quanto per una nostalgia e una sorta di fedeltà a un comune fondamento etico ancestrale. Qualcosa che al tempo sembrava strappato per sempre. Soprattutto nelle pagine in cui viene criticata e disprezzata per la sua avarizia intellettuale e materiale quella piccola borghesia a cui il Fascismo aveva, invece, affidato il compito della formazione dell'identità italiana, il narratore leviano allude più volte all'eredità di affetti e valori del proprio coté. Un disprezzo, quello per l'avarizia, che, come nel caso dell'immagine della foresta, ci ricorda ancora la selva del canto XIII dell'*Inferno* dantesco, e giustifica il ruolo che il protagonista si assume:

Mi pareva che tutto il mondo, le persone, le cose, fossero per sempre scomparse in quel sonno, e che io solo ne serbassi l'esistenza, ne portassi con me la memoria. Tutto si era inabissato in quell'ombra

immobile, quello che avevo lasciato dietro di me, quello che non avrei più trovato davanti a me. (*L'Orologio* 311).

Al centro di una così ampia intertestualità trova comunanze l'intimo apprezzamento della *poiesis* in grado di trasformare l'esistenza umana. Sia Proust che Levi vedono nell'aspetto artistico dell'esistenza uno fra i più importanti motivi dell'esistenza stessa, modellata dal significato estetico attribuito a spazio e tempo, che a loro volta rendono sempre possibile la ricostruzione di una realtà non legata a principi naturalistici, ma, piuttosto, ne fanno una sorta di sua continua sublimazione.²⁸ Nonostante il contesto storico, segnato dal disordine e dall'incertezza seguiti alla caduta del governo Parri, il messaggio che traiamo dall'*Orologio* rivela come, se le contingenze appaiono nella loro forza devastatrice, l'arte può fornirci i mezzi per far sì che i fatti storici diventino non certo *trascurabili* (parentesi varie ed eventuali) ma comunque non destinati a durare, ed è giusto che si rivelino non soltanto per quello che *appaiono* in narrazioni storiografiche assicurate dagli organi dei vari partiti e della stampa, ma anche nel loro attimo fuggevole, così come sono stati vissuti dal protagonista.

Egli indaga i modi in cui la ricostruzione potrebbe avvenire, sia su un piano personale, "Chi dunque ero, e dove andavo?" in una ricerca esistenziale, sia

²⁸ Pensando al surrealismo, anticipato nella *Recherche*, alcune sue tonalità sono avvertibili nelle parti riguardanti i sogni dell'*Orologio*. La necessità del sogno come spazio (e tempo) ulteriore nel testo di Levi viene motivata dal reperimento dei parametri di descrizione di un ritmo irregolare e infinito, di un fluire eterno, nell' "eterna potenza", alinearne e quindi antistorica, che produce poi quella "sospensione angosciosa", quella sensazione ineffabile, del tempo vero prima dei tempi (*L'Orologio* 10), o del tempo che esisteva "prima delle madri" cioè prima della nascita, come recita un verso di Elsa Morante nel *Mondo salvato dai ragazzini* (121). Impregnato di surrealismo appare il capitoletto dedicato al sogno del processo con Benedetto Croce, quale presidente del tribunale, che termina con il ritrovamento del cronometro all'interno di una sveglia e per la quale abbiamo già ricordato l'importanza dell'opera di Salvador Dalí (18–21). Si pensi, infatti, al modo in cui *The Persistence of Memory* (*La persistenza della memoria*) di Salvador Dalí del 1931, esposto per la prima volta a New York presso la Julian Levy Gallery (poi acquistato dal Moma nel 1934) rende visivamente l'intento leviano di mostrare la disfatta delle nostre idee rispetto all'ordine cosmico. L'impatto rivela peraltro forti dissimilitudini con la rappresentazione forte della storia che invece permane nell'opera di Pablo Picasso, perlomeno sino a *Guernica* (1937). Nel quadro di Dalí gli orologi sono ritratti come presenze liquide, soffici, che si modellano sulle superfici delle cose come il formaggio camembert da cui il pittore derivò infatti ispirazione. Cfr. Klingshör-Leroy, *Surrealism* (38–40). Per lo specifico leviano si veda di Galvagno "La doppia pratica poetica di Carlo Levi (29–30).

su uno collettivo, che disegna sui valori corrispondenti, a suo avviso, alla forte attività della nazione. Se è vero che l'etimo di bellezza è *forma*, Levi ha voluto plasmare l'immagine di una nuova Italia, non solo con l'azione politica, questo è chiaro, ma anche attraverso la bellezza dell'arte che può rappresentare l'impegno e diventa impegno essa stessa. Sappiamo che per Italo Calvino, la scrittura di Levi riflette tali intenzioni, perché "[...] è un puro strumento di questo suo rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione" ("La compresenza dei tempi" in *Saggi* 1125). La relazione armoniosa e amorevole di Levi con questi oggetti si basa quindi sulla sua comprensione della bellezza, unita al particolare concetto di tempo che si deve applicare al racconto di pochi mesi nell'esistenza di un individuo che, pure, rimandano a un'intera vita, come persino a un passato ad essa precedente. In modo simile, la consapevolezza della crisi dell'arte contemporanea fa sostenere al Levi saggista che la sua essenza "consiste, nei suoi effetti, appunto della perdita del senso dell'unità dell'uomo, nella sua solitudine di fronte al mondo e a se stesso, nella sua scissione in elementi e facoltà distinte e non legate tra di loro" ("L'arte luigina e l'arte contadina" 41). Crisi personale, politica, estetica: *L'Orologio* veicola un coacervo di considerazioni che combatte il tempo lineare e ne ricerca un altro per se stesso, per spiegare a chi scrive e ai suoi lettori come "[q]uesta squallida solitudine" abbia poi trovato "la sua espressione negli avvenimenti della vita del mondo, nella guerra totale, nei campi di concentramento, questa nuova forma di paesaggio del mondo contemporaneo, nella paura, passione unica e dominante di una umanità desolata" (41).

Conclusioni

Levi ci ha portato verso un modello cognitivo che sfugge alla morsa del naturalismo (ma anche a quella del Neorealismo, si è visto) per abbracciare altre forme di rappresentazione estetica. Elementi proustiani aiutano a dissipare i legami critici con il neorealismo convenzionale. Non v'è spazio quindi per alcuna rappresentazione della realtà 'oggettiva,' ma solo per una realtà creata attraverso l'atto della scrittura e pittura (ma potrebbe essere la musica). La consolante eppure concreta immagine, e l'utilizzo della bellezza come essenza creata dagli esseri umani pare resistere all'impulso negativo delle atrocità (altrettanto) create dagli individui. La forte dimensione onirica (su cui l'autore, con ironia, fa forte leva), oltre che per ricordare la presenza degli strati della storia di Roma — morbidi, fluidi — nel senso espresso da Freud nel *Disagio della civiltà*, serve anche a

respingere l'idea dell'*Orologio* come di un'opera neorealista, e ribadisce, tra l'altro, quella forma di surrealismo pittorico e letterario con cui Levi aveva certo una grande dimestichezza.²⁹

Attraverso esperienze estetiche individuali geograficamente situate nel contesto di una città di disarmante bellezza, Levi rinnova e inizia, ancora una volta, la lotta personale per la democrazia. Il telescopio estetico, da cui il pittore Levi costruisce un modello squisitamente cognitivo, conferma il potere dell'arte sulla scienza e sulla storia. L'aspirazione di Levi di guadagnare un tempo pre-cristiano e di riscoprire la propria *hebräitute* culturale, quel qualcosa che Giorgio Bassani, poi ripreso da Luca De Angelis, definisce "una forma di profonda intimità," deve essere colto attraverso questo momento paradossale di speranza e disillusione per la politica, che corrisponde a quella per i movimenti artistici d'avanguardia. (Levi, "L'arte luigina e l'arte contadina" 44). Rivendica il coraggio di imparare a sognare. Sognare ancora dopo Auschwitz e dopo i "paralumi di Buchenwald" (44), proporre un nuovo significato per la storia e la finzione dopo la realtà di una guerra per cui "le foglie dell'albero" non sanno più dove andare, è una provocazione che Levi accetta, naturalmente, ma con i propri mezzi e nel proprio tempo.

Catholic University of America

OPERE CITATE

- Abdullah, Dalia. "Pittura e letteratura: il bilinguismo di Carlo Levi," *Riscontri* 34 (2012): 9–54.
- Auerbach, Eric. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 1962.
- Barale, Alice. *La malinconia dell'immagine: rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*. Firenze: Firenze University Press, 2009.
- Baudelaire, Charles. "L'Horloge," in *Ibid.*, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano. Milano: Meridiani Mondadori, 1996.
- Benjamin, Walter. *Parigi. Capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi, 1986.

²⁹ Per i rapporti fra immagine e scrittura si veda Abdullah ("Pittura e letteratura: il bilinguismo di Carlo Levi"), ma soprattutto si veda l'importante studio di Giovanna Faleschini Lerner, *Carlo Levi's Visual Poetics: The Painter as Writer*.

- _____. *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti. Torino: Einaudi, 1997.
- _____. *Infanzia berlinese*. Trad. Marisa Bertolini Peruzzi. Torino: Einaudi, 1973.
- Bergson, Henri. "La perception du changement," in *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.
- _____. "La durata reale e il tempo misurabile." *Durata e simultaneità*, a cura di Isabella Tassoni e Paolo Taroni. Bologna: Pitagora, 1997. 45–54.
- Bronzini, Giovanni Battista. *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: da eroe stendhaliano a guerriero birmano*. Bari: Dedalo, 1996.
- Calvino, Italo. *Saggi 1945–1985*, a cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1999.
- _____. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1963.
- Camilletti, Fabio. "Tempo del calendario, tempo del flâneur: Leopardi, Benjamin, Levi." Saggio in via di pubblicazione.
- De Angelis, Luca. "'Qualcosa di più intimo.' Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura," in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Luca De Angelis e Marisa Carlà. Palermo: Palumbo, 1995. 9–25.
- De Donato, Gigliola. *Le parole del reale: ricerche sulla prosa di Carlo Levi*. Bari: Dedalo, 1998.
- _____, ed. *Il tempo si è fermato a Eboli*, Roma: Fahrenheit 451, 1999.
- Faleschini Lerner, Giovanna. *Carlo Levi's Visual Poetics: The Painter as Writer*. New York: Palgrave Press, 2012.
- Ferroni Giulio. "Eterna e fuggitiva." Carlo Levi, *Roma fuggitiva*. De Donato. Ed. Roma: Donzelli, 2011. XI–XXIV.
- Galvagno, Rosalba. *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*. Roma: Polinina, 2004.
- _____. "Parola e immagine. La doppia pratica poetica di Carlo Levi." *Oltre la paura: percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, a cura di Gigliola De Donato. Roma: Donzelli, 2008. 27–40.
- Ginzburg, Carlo. "Lettori di Proust. Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la *Recherche*" <http://www.lindiceonline.com/index.php/61-l-indice/giugno-2013/786-lettori-di-proust>. Acc.18 giugno 2014
- _____. "Minutiae, Close-up, Microanalysis." *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 1 (Autumn 2007):174–189.
- Klingshör-Leroy, Cathrin. *Surrealism*. New York: Taschen America, 2009.

- Kracauer, Siegfried. *Il romanzo poliziesco*. Roma: Editori Riuniti, 1980.
- _____. *Film: ritorno alla realtà fisica*. Intro. Guido Aristarco. Milano: Il saggiatore, 1962.
- Levi, Carlo. *L'Orologio* (1950). Torino: Einaudi, 1974.
- _____. *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di Gigliola De Donato e Rosalba Galvagno. Roma: Donzelli, 2001
- _____. "L'arte luigina e l'arte contadina." In De Donato e Galvagno. 37–50.
- _____. "Il contadino e l'orologio." In De Donato e Galvagno. 17–35.
- _____. "Il popolo di Roma," in *Roma fuggitiva: Una città e i suoi dintorni*, a cura di Gigliola De Donato. Roma: Donzelli, 2002. 13–17.
- Lucamante, Stefania. *Quella difficile identità: ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah da Liana Millu a Helena Janeczek*. Roma: Iacobelli, 2012.
- Morante, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini*, a cura di Cesare Garboli and Carlo Cecchi. Vol.2 Milano: Meridiani Mondadori, 1990. 2–254.
- Napolillo, Vincenzo. *Carlo Levi: dall'antifascismo al mito contadino*. Cosenza: Brenner, 1984.
- Oppici, Patrizia. "La <<chambre>> in Proust," in *Studi francesi*, Anno XXIX, fasc. II, (maggio-agosto 1985): 530–35.
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Luciano De Maria, trad. Giovanni Raboni, vol. 1. Milano: Meridiani Mondadori, 1983.
- Siti, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo, 2013.
- Ward, David. *Antifascisms: Cultural Politics in Italy, 1943–46. Benedetto Croce and the Liberals, Carlo Levi and the "Actionists."* Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1996.
- White, Hayden "Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres." *New Literary History* 34 (2003): 597–61.