

ROSALBA GALVAGNO

*Carlo Levi pittore e scrittore: il ritratto di Dafne*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSALBA GALVAGNO

*Carlo Levi pittore e scrittore: il ritratto di Dafne\**

*Fedele al suo consueto modus operandi di Doppel-Begabung, Carlo Levi ha consegnato alcune variazioni del ritratto di Dafne sia ai versi che alla prosa e alla pittura, come d'altronde ha fatto col ritratto di Narciso, la figura mitologica che è al cuore della sua poiesis. Il primo dei numerosi ritratti in versi di Dafne risale al 24 maggio del 1933. Agli anni Settanta risale il ritratto in prosa presente nel Quaderno a cancelli e, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, la serie pittorica degli Alberi carrubi, uno dei quali, in particolare, ha la forma e il nome di Daphne.*

La splendida Dafne è protagonista, com'è noto, di una metamorfosi vegetale. Il suo nome deriva da quello dell'alloro nel quale viene trasformata alla fine della sua avventura apollinea. Dafne in greco vuol dire appunto (albero di) alloro. Carlo Levi eredita, a questo riguardo, la grande tradizione poetica della metamorfosi ovidiana, come è attestato in una lettera del 27 aprile 1934 indirizzata alla madre dalle Carceri nuove di Torino: «Di Metamorfosi preferisco quelle di Ovidio a queste che sono una molliccia rifrittura italiana di Döebelin o di Dos Passos, che già non amo neppure negli originali». <sup>1</sup> Una tradizione filtrata anche, *et pour cause*, dalle variazioni petrarchesche del mito di Dafne/Laura. <sup>2</sup>

Secondo la tipologia tradizionale ovidiana, le metamorfosi sono suddivise in: metamorfosi animali, vegetali, liquide, minerali. Con Dafne siamo nel regno delle metamorfosi vegetali, un regno al quale Levi ha dedicato testi e dipinti memorabili. Citiamo qui soltanto, per suggerire la poetica densità del mondo vegetale – più propriamente ibrido – leviano, due frammenti tratti da due scritti risalenti entrambi alla fine degli anni Sessanta: *L'alba sul giardino* (1967), <sup>3</sup> e il più noto *Alberi e Narciso* (1968), ripetutamente stampato e finalmente raccolto da Pia Vivarelli insieme allo scritto *I ritratti* (1935-1968), un autentico manifesto, quest'ultimo, della teoria leviana del ritratto. <sup>4</sup> Questi frammenti inoltre illustrano sufficientemente il complesso e articolato pensiero leviano della metamorfosi. Quest'ultima consiste esattamente, per usare una felice espressione adoperata da Italo

---

\* Questo saggio riprende con modifiche e aggiornamenti un mio precedente lavoro: R. GALVAGNO, *Variazioni intorno al ritratto di Dafne*, in AA.VV., *Intertestualità leviane*, Atti del Convegno internazionale (Bari, Matera, Aliano 5-7 Novembre 2009), Bari, Università degli Studi Aldo Moro, 2011, 343-367. Per il rapporto tra parola e immagine cfr. anche EAD., *Parola e immagine. La doppia pratica poetica di Carlo Levi*, in G. DE DONATO (a cura di), *Oltre la paura*, Atti del Convegno nazionale di studi tenutosi a Roma il 12-13 novembre 2007, Roma, Donzelli, 2008, 27-39.

<sup>1</sup> C. LEVI, *È questo il carcer tetro? Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di D. Ferraro con una introduzione di M. A. Grignani, Genova, Il Melangolo, 1991, 64. Le *Metamorfosi* «che sono una molliccia rifrittura italiana di Döebelin o di Dos Passos» appartengono a D. Terra, autore di un romanzo intitolato *La metamorfosi*, pubblicato nel 1933 da Ceschina. A. Döebelin, autore del celebre romanzo *Berlin Alexanderplatz* (Berlino, S. Fischer Verlag, 1929), è anche l'autore di un racconto, *La metamorfosi*, pubblicato per la prima volta in «Der Sturm» nell'agosto del 1911. Quanto a J. Dos Passos Levi si riferisce molto probabilmente al romanzo del 1930 *The 42<sup>nd</sup> Parallel*, tradotto per la prima volta in italiano da C. PAVESE, *Il 42° parallelo*, Milano, Mondadori, 1934.

<sup>2</sup> Levi ebbe modo di approfondire durante la sua prima carcerazione anche la lettura del *Canzoniere* di Petrarca, cfr. la lettera del 3 aprile [1934], in LEVI, *È questo il carcer tetro?...*, 43.

<sup>3</sup> Per fortuna recuperato ed edito in uno dei volumi della collana delle *Opere in prosa di Carlo Levi* intitolato *Le ragioni dei topi*, a cura di G. De Donato, introduzione di F. Cassano, postfazione di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2004, 69-70.

<sup>4</sup> C. LEVI, *Alberi e Narciso*, in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, 35-38.

Calvino in riferimento a Ovidio, negli «indistinti confini»<sup>5</sup> o, come sottolinea con espressione simile Guido Sacerdoti, nella «labilità di tutti i confini»:

Nell'universo dei valori etici e figurativi di Levi gli animali non appartengono ai gradini inferiori di una gerarchia, per la semplice ragione che quell'universo non è ordinato gerarchicamente, e lo sguardo abbraccia una realtà costituita da un intreccio inestricabile di minerali, vegetali, animali ed esseri umani. Una realtà che, per di più, si presenta animata da un continuo moto di trasformazione da un elemento all'altro. Questa pulsione alla metamorfosi, come legge generale che rende labili tutti i confini, si esprime attraverso una varietà di figurazioni, delle quali la più ricorrente sul piano retorico è rappresentata dalle similitudini: uomo come animale, animale come uomo, animale come altro animale; motori, pietre ecc. come animali; cielo come animale. Un livello più elevato di commistione è espresso dalla presenza di figure ibride: uomini-lupo, donne-vacca, che richiamano le grandi tele dell'ultimo periodo della pittura di Levi, dove i carrubi, ai quali Levi dava un nome, sono anche animali e figure antropomorfe: carrubo cavallo, leone, scimmia, elefante, grifone, grillo, asino, fungo, donna, Dafne ecc.<sup>6</sup>

Carlo Levi, da parte sua, così scrive nell'*Alba sul giardino*:

L'alba, sul giardino, appare in cielo lentissima, mutazione impercettibile, ambigua come la morte. Il colore della notte impallidisce appena, si perde in un momento spento, le stelle si allontanano, fuggendo nelle loro sedi invisibili, come un sangue lucente che si ritragga dal volto sbiancato da una passione nascosta. Da ore le ultime lucciole si sono celate, tacciono i gufi, e il notturno usignolo, e il gallo precorritore, e i rumori della città. Il primissimo crepuscolo è un lungo istante vuoto, un punto grigio dove il muoversi del tempo cessa, e pare poter restare così, fuori della durata e dell'esistenza, o volgersi indifferente di qua o di là, avanti o indietro, al futuro o al passato, secondo una sollecitazione che forse non verrà. E a un tratto un uccello solo rompe con la sua voce quel momento immobile, decide per tutti, coraggioso, il risveglio e la vita. Non lo si scorge, nel folto, e neppure si distingue da che parte giunga quella sua voce, che non è ancora un canto, e non è più un rumore, ma un puro suono, sommerso, e pieno di ardire, la prima, ancora inarticolata, parola, che vuol dire: «Sono».

Questo eroe solitario e invisibile, che sceglie di nascere e non di morire, e lo dice col suo grido esile e sicuro, è davvero il primo, e libero? Lo precede, forse lo determina, qualcosa che gli sta attorno, dappertutto: un fremito, un brivido che passa tra le fronde, un vago stormire che dura come un batter di ciglia, un fruscio fuggevole delle foglie, dei rami, degli steli, dell'erbe, incontabili come le stelle. Gli alberi, fatti nel terzo giorno, subito dopo il cielo e la terra e la luce e il cielo delle acque, sono prima anche di quegli alati, rettili sublimi, primi, essi, di ogni altro vivente: e l'ordine si ripete nel tempo quotidiano. Così quel sospiro, quel brivido muto, precede e annuncia la voce solitaria. [...]

Nessun'ala si muove ancora; le piante silenziose partecipano mutando colore; in mezzo al prato brilla un fiore giallo, minimo sole, oro nascosto nel verde.<sup>7</sup>

Infine in *Alberi e Narciso* si legge:

Questi quadri recenti, quasi tutti inediti e nuovi, sono una scelta, o un campione, il più vicino a noi, di una serie di opere sullo stesso argomento, alle quali mi pare di aver pensato e lavorato da sempre, e che, spero, andrà continuando. Dicevo, altra volta,<sup>8</sup> che esse «sono una parte di un lungo racconto, o romanzo, o poesia, vegetale: la materia, il contenuto, di un grande quadro

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Gli indistinti confini*, in P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, VIII-XVI, poi col titolo *Ovidio e la contiguità universale* in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999, I, 904-916.

<sup>6</sup> G. SACERDOTI, *Postfazione a LEVI, Le ragioni dei topi...*, 101.

<sup>7</sup> C. LEVI, *L'alba sul giardino*, ivi, 69-70.

<sup>8</sup> L'autore si riferisce al suo scritto introduttivo *90 paesaggi di Alasio* pubblicato nel catalogo della mostra *Carlo Levi*, Torino, Piemonte Artistico e Culturale, 26 novembre-13 dicembre, 1966.

(assai più grande di quanti ne abbia mai fatti) del Giardino, prima, durante e dopo il tempo della separazione e dell'origine. Sono anche dei ritratti, di una campagna di Alassio, di alberi che hanno un nome (lo hanno tutti anche se non lo riporto nei titoli), delle loro vicende, dei frutti e delle miriadi di fronde. Sono anche il ritratto dell'infanzia, presente tuttavia molti secoli dopo, e la storia del Padre; e gli antichi gesti, diventati veri come occhi che guardano. E moltissime altre cose, che non saranno dette perché sono implicite, con il loro mistero, che è il loro essere individuale. [...]».

In questa storia comune, che si svolge in un tempo senza termine, dove ogni momento è collegato a tutti gli altri nella contemporaneità di un intrico di radici e di rami, ogni quadro racconta una storia particolare, vista da punti e con modi diversi, in quel mondo unito, nella sua molteplicità, dalla presenza di una continua energia vitale, operante nel crescere e nella fioritura come nel cadere e nel perire e nella metamorfosi. Così, i boschi del Narciso, e la fonte, sono quelli dove si ritrova, per la prima volta, l'immagine di una figura. Così si racconta la vicenda dei licheni, luminosi dopo la prima pioggia, o le parentele del Melo e del Pero. Così il Fico-asino precipita dal suo muro e si stravolge giù verso il cielo. Molti dei quadri, anche di quelli qui esposti, sono dunque legati al filo di un racconto, che può essere, talvolta, anche soltanto il mutarsi del tempo nello stesso oggetto. È impossibile raccontare qui tutte queste vicende, per loro natura nascoste e gelose. Valga ad esempio la serie dei quadri che rappresentano un grande carrubo, sradicato sul sentiero, mutilato dei rami. Forse non sarà inutile, a chi voglia rendersi conto di uno dei significati possibili di questa narrazione, e vedere quanto sia, per natura, simile e profondamente diversa l'immagine dipinta da quella scritta, leggere alcune note o appunti in versi, che io andavo scrivendo negli stessi giorni dell'estate nei quali dipingevo il grande albero morto.<sup>9</sup>

Levi riporta quindi le poesie dedicate agli alberi, scritte nello stesso agosto del 1967 allorché dipingevo il grande albero morto.<sup>10</sup> Nella prima di queste cinque poesie – *Ritorno a questi tronchi* del 23 agosto 1967 –, costituita da due strofe di dodici versi ciascuna, appare in filigrana il ritratto di Dafne attraverso la condensazione metonimica «sangue vegetale»<sup>11</sup> («e gli squarci del legno/rossi di sangue vegetale»), che ritroveremo nei testi esplicitamente dafnei, e una personalissima ripresa («Così, quei giorni monchi / [...] / giungono a quel che vidi / primo, altre volte, al regno / arboreo, prenatale, / in un mondo che dorme dietro ai suoi verdi occhi») delle numerose variazioni petrarchesche del primo incontro del poeta di Arezzo con Laura.<sup>12</sup>

Possiamo ora tornare al ritratto di Dafne e alle sue variazioni, ritratto che Levi articola e dipinge per mezzo di codici diversi: il codice verbale declinato sia in versi che in prosa, e il *medium* pittorico.

Il primo ritratto in versi di Dafne risale al 24 maggio del 1933. Ne seguiranno altri, sempre in versi, negli anni Quaranta, Cinquanta, Sessanta e Settanta. Agli anni Settanta risale pure il ritratto presente nel *Quaderno a cancelli* e, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, la serie pittorica degli *Alberi carrubi*, uno dei quali, in particolare, porta non a caso il nome di *Daphne* e, infine, un ultimo dipinto di cui nella biografia di De Donato e D'Amaro si legge: «Il 22 dicembre 1974 Carlo termina

<sup>9</sup> LEVI, *Alberi e Narciso...* 35-36.

<sup>10</sup> Eccone i capoversi: *Ritorno a questi tronchi*; *L'albero sradicato*; *Ancora l'albero, grigio*; *Il legno marcito, ossidato*; *Alberi, forme ormai d'una caduta*, in C. LEVI, *Autopresentazione*, in *Carlo Levi. Alberi e Narciso (Paesaggi di Alassio)*, al catalogo della mostra, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 22 febbraio-5 marzo 1968, poi in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte...*, pp. 35-36 e quindi le prime tre in ID., *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, prefazione di Sacerdoti, Roma, Donzelli, 2008, 302-304 e le ultime due in ID., *Versi*, a cura di S. Ghiazza, prefazione di A. Pontrandolfi, prefazione di G. Sacerdoti, avvertenza, nota archivistica e cronologia a cura di G. Raffaele, Bari, WIP Edizioni, 2009, 394 e 397.

<sup>11</sup> Il motivo del sangue si ripete in *Dafni* («Il sangue che ancor ci allontana», v. 11) e in *Ce qui était si beau* («du sang rouge et ardent et sain», v. 30), *infra* 6 e 7.

<sup>12</sup> Cfr. tra le numerose altre, le liriche: CVII, CXXVII, CLII, CCCXLVI in F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, edizione critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

*Apollo e Dafne*, un'opera particolare perché eseguita su di un tamburello ricoperto di pelle di capra». <sup>13</sup> Quest'ultimo dipinto, intitolato alla coppia *Apollo e Dafne*, è importante ai fini della lettura e dell'interpretazione dell'intera avventura febea-dafnea leviana. Secondo il mito, infatti, la figura di Dafne è intimamente associata a quella di Apollo. Già nel racconto ovidiano, per non dire delle sue riprese pittoriche, la coppia Apollo-Dafne è una coppia fantasmatica, una coppia cioè solo in apparenza. In realtà Apollo si trasforma in Dafne, poiché Dafne non è altro che l'oggetto fantasmatico del desiderio che il dio potrà afferrare e possedere solo come corpo vegetale, come corpo risultante dalla metamorfosi della ninfa in alloro. <sup>14</sup>

La ninfa Dafne, la prima eroina metamorfica che inaugura il grande poema di Ovidio, rappresenta, insieme a numerose altre, una figura di quel limite tra la vita e la morte delineato dalla metamorfosi. Ora, questo limite non è altro che la mutazione della forma (antropomorfa) della ninfa in alloro, che la fissa nel nuovo corpo (vegetale) salvandola dalla morte reale, ma al prezzo di una pietrificazione, di un dolore pietrificato. <sup>15</sup> Questa trasformazione è richiesta al padre, il fiume Peneo, dalla stessa Dafne, per potere sfuggire al desiderio di Apollo e interrompere così una fuga che sta per annientarla. La ninfa sarà posseduta dal dio solo in quanto pianta di alloro, l'oggetto proprio cioè alla vocazione di Febo, oggetto altamente simbolico per il suo trionfo poetico.

Nel poema di Ovidio, la metamorfosi di Dafne si svolge nell'ultima sequenza del lungo racconto di Apollo e Dafne. Più precisamente, è il racconto del processo della metamorfosi che occupa la prima parte dell'ultima sequenza, mentre la seconda parte è dedicata al Peana di Febo, cioè alla celebrazione della metamorfosi compiuta, dell'oggetto metamorfico finalmente incorporato dal dio:

Appena ha finito la supplica, la invade un pesante torpore  
 le membra, una lieve corteccia le cinge il morbido seno,  
 i capelli si levano in foglie, le braccia si drizzano in rami,  
 i piedi fin lì così rapidi si fissano in lente radici,  
 la chioma le invade la faccia: non resta di lei che il fulgore.  
 Anche così, Febo l'ama e posando la mano sul tronco  
 le sente il cuore che palpita, sotto la nuova corteccia.  
 Le stringe ai rami le braccia, come se fossero membra,  
 le copre il legno di baci: ma il legno respinge i suoi baci. (*Met.*, I, 548-556)

[uix prece finita torpor grauis occupat artus;  
 mollia cinguntur tenui præcordia libro;  
 in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;  
 pes modo tam uelox pigris radicibus hæret;  
 ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.  
 hanc quoque Phœbus amat, positaque in stîpite dextra  
 sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,  
 complexusque suis ramos, ut membra, lacertis  
 oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.] <sup>16</sup>

<sup>13</sup> G. DE DONATO-S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini e Castoldi, 2001, 335.

<sup>14</sup> Come abbiamo dimostrato in R. GALVAGNO, *Le corps de la nymphe est-il hybride, métonymique ou métaphorique? Un spécimen: le corps de Daphné*, in *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, études réunies par H. Casanova-Robin, Paris, Honoré Champion, 2009, 415-430.

<sup>15</sup> Per la metamorfosi come figura della pietrificazione cfr. R. GALVAGNO, *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995, 20 ssg.

<sup>16</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di Ch. Segal, testo critico basato sull'ed. oxoniense di R. Tarrant, trad. it. di L. Koch, Milano, Milano, Mondadori, 2005, I, 313-415. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

In questi versi, il corpo della ninfa è figurato dall'*entre-deux* della mutazione in atto, dalla trasformazione cinetica che si realizza sotto i nostri occhi e che sfocerà nella nuova forma del corpo della vergine, una forma vegetale all'occorrenza, che è quella propria al suo essere di alloro. Importa mettere in evidenza il corpo ibrido quale ci viene presentato nei versi della mutazione, isolando innanzi tutto i parallelismi lessicali che definiscono le parti del corpo umano e le parti del corpo vegetale nel quale la ninfa si sta trasformando: seno=corteccia (*præcordia=libro*); capelli=foglie (*crines=frondem*); braccia=rami (*brachia=ramos*); piedi=radici (*pes=radicibus*); faccia=chioma (*ora=cacumen*); cuore=tronco (*pectus=cortice*); membra=rami o legno (*ramos-ligno/lignum=membra*). Questi lessemi non potrebbero connotare meglio, e perfino creare, l'ibrido confine della mutazione in atto della *figura*<sup>17</sup> senza i verbi che li specificano e che servono a produrre l'autentico processo metamorfico: «cinge» (*cinguntur*), «si levano», «si drizzano» (*crescunt*), «si fissano» (*haeret*), «invade» (*habet*), «palpita» (*trepidare*), «stringe» (*complexus*), «copre di baci» (*dat*), «respinge» (*refugit*), come pure i due attributi «lieve» e «morbido» (*mollia e tenui*) che qualificano i sostantivi «seno» (*præcordia*) e «corteccia» (*libro*), e l'aggettivo sinestesico «dente» (*pigri*) che qualifica «radici» (*radicibus*), e che forma un ossimoro con l'aggettivo «rapidi» (*uelox*) che lo precede.

È dunque Apollo, già posseduto dalla ninfa, che possiede finalmente il suo oggetto, per cui alla domanda d'amore che rivolgeva a Dafne fuggitiva egli potrà sostituire il peana, il canto del trionfo.<sup>18</sup>

È noto il modo geniale in cui grandi pittori e scultori hanno rappresentato questa metamorfosi. Basti ricordare l'*Apollo e Dafne* di Antonio Pollaiuolo, *La Primavera* di Sandro Botticelli, il marmo *Apollo e Dafne* di Lorenzo Bernini, forse anche la figura femminile che appare nell'affresco del Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*, nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze<sup>19</sup> e, *last but not least*, il meraviglioso carrubo di Carlo Levi intitolato *Daphne*.

### 1. Il ritratto in versi di 'Dafne'

Grazie alla monumentale raccolta delle poesie di Carlo Levi curata da Silvana Ghiazza è possibile finalmente attingere a una sorta di avatesto, o di testo *tout-court*, per una lettura rinnovata e intersemiotica dell'opera di Carlo Levi.<sup>20</sup> Questo prezioso canzoniere leviano, che si può leggere come un'autobiografia in versi opportunamente corredata da una *Cronologia* che integra, dove possibile, i titoli delle poesie e dei dipinti appartenenti alle varie fasi della vita dell'artista, o che si può leggere anche come una serie di appunti in versi contigui alle produzioni narrative e figurative, non soltanto ci ha consentito di circoscrivere la figura di Dafne, certo più rara e tuttavia altrettanto essenziale rispetto a quella di Narciso, ma ci ha permesso anche di arricchire e di completare la nostra vecchia *recensio* dei narcisi,<sup>21</sup> così pregnanti e significativi in versione poetica.

<sup>17</sup> Cfr. *Met.*, I, 546: «mutando perde figuram».

<sup>18</sup> Cfr. *Met.*, I, 557-565.

<sup>19</sup> «Nella stanza della puerpera Ghirlandaio mostra, sulla destra, quattro figure che avanzano: tre dal portamento severo, la prima – che sembra una fanciulla fiorentina dell'epoca – vestita con una stoffa pesante e preziosa che forma pieghe perpendicolari. Dietro di loro, come sospinta da un soffio (ma non si capisce da dove possa provenire) incede una fanciulla di grande bellezza, dalle vesti ondegianti e dal passo lieve, fluente e fremente. Dietro le sue spalle la veste s'inarca come in una vela. È la Ninfa. Nella sua figura ritroviamo tutti i tratti che Poliziano aveva aggiunto all'inno omerico e trasmesso a Botticelli. Con lei incede nell'austero interno fiorentino un essere che ha traversato indenne i secoli e ora insuffla in quel nuovo mondo la sua *brise imaginaire* [in francese nel testo]». Cfr. R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005, 39.

<sup>20</sup> Si veda LEVI, *Poesie... e ID.*, *Versi...*, cfr. *supra*, nota 11.

<sup>21</sup> Si veda R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Olschki, 2004.

Ci eravamo una prima volta imbattuti in una poesia dedicata a Dafne durante un lavoro sugli scritti teorici del Nostro conservati nel Fondo Carlo Levi dell'Archivio Centrale dello Stato a Roma. In una delle carpette consultate saltò fuori imprevista una poesia manoscritta datata 7 maggio 1940 («Il verde vivente del bosco») intitolata *Dafni*,<sup>22</sup> ora inserita, insieme alle altre liriche dafnee, nella raccolta approntata da Silvana Ghiazza. La poesia dedicata a *Dafni* non era quindi isolata, ma aveva un precedente e avrebbe avuto un seguito in una corona di liriche che giungono fino agli anni Settanta. La bella ninfa fuggitiva, al pari dello splendido Narciso, ha infatti accompagnato e scandito alcune tappe importanti della creazione artistica leviana.

Abbiamo selezionato otto liriche che hanno come protagonista Dafne, o che evocano un universo dafneo o più generalmente vegetale, o arboreo, come amerebbe dire lo stesso Levi. Queste liriche risalgono rispettivamente al 24 maggio 1933 (*Pitture, riguardandovi, il sapiente*), al 7 maggio 1940 (*Il verde vivente del bosco*), al dicembre 1940 (*Ce qui était si beau*), al 20 settembre 1943 (*Oscura come la notte*), al 26 novembre 1952 (*Apollo mi inseguiva alle soglie*), al marzo 1958 (*Sul tronco verde*), al settembre 1965 (*Per un lichene ti ho perduto, pianta*), al febbraio 1972<sup>23</sup> (*La meraviglia della pittura*). Si tratta dunque di un piccolo *corpus* poetico, cui bisogna anettere una straordinaria sequenza febea del *Quaderno a cancelli* e, in pittura, il dipinto *Dafne*, col corteo di carrubi che lo circonda, insieme all'ultimo dipinto *Apollo e Dafne* cui sopra si è accennato, che sigilla l'intera produzione figurativa leviana.

Nella lirica datata 24 maggio 1933 Dafne non è esplicitamente nominata, di lei che è ancora una donna si evocano alcune metonimie petrarchesche come «colonna» e «gonne»<sup>24</sup> e l'improbabile trasformazione in corpo vegetale, ma solo metonimicamente allusa: «vestita pur di scorza d'albero». Inoltre la lirica si apre con una significativa allocuzione alle PITTURE (scritto in lettere capitali): «PITTURE, riguardandovi, il sapiente / Vivono, disse, vegetali» e si chiude di nuovo sul lessema «pitture» (questa volta scritto in lettere minuscole): «ché il verde mitologico / non vale, pitture, niente». Insomma la pittura non riesce a trattenere la donna che fugge:

PITTURE, riguardandovi, il sapiente  
 Vivono, disse, vegetali:  
 Foresta, non colonna.  
 Colonna forse, se sì ferme e lente  
 Reggono ferme i beni e i mali  
 Tutti, o ondeggianti gonne;  
 ma ahimé, foreste no dall'avvincente  
 silenzio: ché, se foste tali  
 terrestre la mia donna  
 vestita pur di scorza d'albero  
 ché il verde mitologico  
 non vale, pitture, niente.<sup>25</sup>

La già citata poesia intitolata con dizione barocca *Dafni*<sup>26</sup> (7 maggio 1940), costituita da quattro quartine di novenari, si può considerare una riscrittura fedele della metamorfosi ovidiana di Dafne, anche se il poeta novecentesco concede alla ninfa una piena unione amorosa col suo amante prima

<sup>22</sup> Pubblicata ivi, 197.

<sup>23</sup> Dell'aprile 1972 è la mostra personale di Carlo Levi alla galleria La Barcaccia di Roma, dove preponderanti saranno proprio i carrubi.

<sup>24</sup> PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta...*, CXXVI (inc. «Chiare, fresche, et dolci acque»), 6-7.

<sup>25</sup> LEVI, *Poesie...*, 197.

<sup>26</sup> Cfr. «Dafni, deh non fuggir, deh Dafni aspetta»: G.B. MARINO, *Boscherecce* (31, v. 7), a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, 57.

della mutazione e quindi della fuga. La metamorfosi sarebbe così la conseguenza di una illusione, Petrarca avrebbe detto di un errore. È interessante inoltre segnalare come il verso che descrive la metamorfosi sia il solo ipermetro, un decasillabo al decimo verso, secondo della terza quartina: «Ritorna a fuggire pel bosco / la ninfa, e ha radici l'alloro»:

Il verde vivente del bosco  
Del sacro, la fronda d'alloro  
Coglievo con te, Dafni umana  
Non fuga né pianta, ma amante.

Or l'arsa illusione conosco  
Che a me rivelava un tesoro  
Di vita unitaria ed arcana  
In donna ed in verde, costante.

Ritorna a fuggire pel bosco  
La ninfa, e ha radici l'alloro:  
il sangue che ancor si allontana  
non porta più linfa di piante.

Seguirla, o restare nel fosco  
Dell'ombra, son vano ristoro:  
Ricordo, notturna fontana,  
rinfresca le cose rimpiante.<sup>27</sup>

Segue una lirica scritta in francese e datata dicembre 1940, una canzone di cinque strofe di nove versi ciascuna, più il congedo. Gli ultimi due versi delle prime quattro stanze e del congedo si ripetono identici: «tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre». Come d'altronde i primi versi di ciascuna stanza ripetono lo stesso primo emistichio: «Ce qui était...». Ora, la destinataria della canzone, dell'emistichio «tu as voulu», viene esplicitamente nominata nel settimo verso della terza strofa che contiene il nome *Dafné*: «ô Dafné amère, sourd arbre / tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre». La strofa delinea, questa volta, un ritratto pietrificante di *Dafné*, ritratto che, in una precedente lirica, è manifestamente riferito alla Gorgone: «Pétrie d'orgueils et d'éternelle jeunesse»,<sup>28</sup> dove l'allocuzione finale è rivolta a una Monique che riappare al quinto verso dell'ultima strofa della nostra canzone. Questa immagine gorgonica di Dafne, meno nota e assai sorprendente, pur derivando dalla matrice ovidiana è stata sommamente esaltata e immortalata dal Petrarca nel celebre sonetto della metamorfosi per pietrificazione.<sup>29</sup> Ma leggiamo l'intera strofa dell'amara Dafne:

Ce qui était si doux et humain  
était fait d'œil et de main:  
œil qui voit et main qui touche  
la raison était ta bouche  
et l'esprit était ton sein  
mais ton sein est fait de marbre  
ô Dafné amère, sourd arbre  
tu as voulu, pour te défendre  
m'amoindrir et me méprendre

<sup>27</sup> LEVI, *Poesie...*, 252.

<sup>28</sup> Ivi, 155.

<sup>29</sup> PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta...*, CXCVII (inc. «L'aura celeste che 'n quel verde lauro»), 310-311.

[...]

Ce qui était si jeune et unique  
 était fait de choses antiques  
 comme le ciel, et à venir  
 comme l'espoir et le désir.  
 Mais la belle Reine Monique  
 dort sur son lit solitaire

et rêve d'esclaves et de guerres.  
 [...] <sup>30</sup>

Nella poesia del 20 settembre 1943 «Oscura come la notte», composta di due quartine di ottonari, appare al quarto verso, anch'esso curiosamente ipermetro (un novenario), il nome «Charlotte», un'altra donna di pietra che, grazie a una «metamorfosi d'un'ora / magica, senza lotte / il sasso fa verde». Siamo qui davanti a una rara metamorfosi ascendente, per la quale il sasso si muta in vegetale, ancora più sorprendente se si pensa che Carlo Levi scrive questa poesia nel periodo oscuro della clandestinità fiorentina:

Oscura come la notte  
 E bianca come l'aurora  
 Sotto il leone, tu ancora  
 Sei pietra o sei donna, Charlotte?

Metamorfosi d'un'ora  
 Magica, senza lotte  
 Il sasso fa verde, e infiora  
 L'aria grigia delle grotte.<sup>31</sup>

Passiamo ora al magnifico sonetto del 26 novembre 1952, intitolato nelle precedenti stesure *Metamorfosi di Dafne* e quindi *Metamorfosi inattesa*, dove il soggetto enunciatore è Dafne. La metamorfosi, che si consuma anche qui nell'ambito di un solo verso, l'undicesimo, per mezzo di una similitudine («come una pianta a lui mi avviluppai») è raccontata dalla protagonista stessa che la subisce, apparentemente, con grande godimento. La ninfa fuggitiva è infatti ben felice di farsi raggiungere e possedere da Apollo e trasformarsi così in donna. Pertanto la metamorfosi descritta in questo sonetto svela la verità profonda e misteriosa delle *belles poursuivies*,<sup>32</sup> che dietro la loro fuga nascondono paradossalmente il desiderio di essere possedute. Un desiderio che Levi svela e interpreta, secondo la sua singolare e affascinante visione, come desiderio sacro. La metamorfosi diventa così veicolo per quella «vita unitaria ed arcana» descritta nella poesia *Dafni* del 1940. Salvo a scoprire nel 'sacro' la dimensione caotica e medusea riscontrata nella già citata poesia della Gorgone. Sorprende infatti che nelle stesure precedenti del nostro sonetto, come ci informa in apparato Silvana Ghiazza, l'aggettivo «sorpresa» che chiude il dodicesimo verso («calda, felice, donnesca e sorpresa») fosse «delusa» o anche «smarrita». Il poeta ha forse voluto mitigare, optando

---

<sup>30</sup> LEVI, *Poesie...*, 156-157.

<sup>31</sup> Ivi, 144.

<sup>32</sup> Secondo la definizione di J. FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature dans les Métamorphoses d'Ovide: les Belles poursuivies*, in AA.VV., *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du Colloque sur Ovide (24-26 giugno 1983), édités par J. M. Bruxelles Frécaut et D. Porte, Bruxelles, Peeters, 1985, 93-113.

per l'aggettivo «sorpresa», la metamorfosi discendente di Dafne in pianta per ottenere le grazie del dio?

Apollo mi inseguiva dalle soglie  
verdi dei boschi sull'erba ingemmata,  
fuggivo, appena mi sentii sfiorata,  
il suo respiro, le sue dolci voglie.

Mi raggiunse d'un subito: mutata  
non m'ero in tronco, né le sacre foglie  
vidi alle dita (e ne stupivo): spoglie  
eran mie braccia di verde infrascata.

Non so come, smarrita, nell'attesa  
che la mia pelle si facesse scorza,  
come una pianta a lui mi avviluppai

calda, felice, donnesca e sorpresa:  
sacra divenni alla sua dolce forza:  
ninfa mi colse, donna diventai.<sup>33</sup>

Un ritratto autenticamente arboreo si delinea già nella poesia del 1958 composta di tre quartine di quinari. Una sorta di ritratto su tronco, ottenuto tramite la focalizzazione dello sguardo: «nell'oro, oscuro / l'occhio si imperla»:

Sul tronco verde  
Gonfio di linfa  
C'è il viso puro  
Della mia ninfa

Il suo colore  
È madreperla:  
nell'oro, oscuro  
l'occhio s'imperla.

Mai non ti perde  
Chi solo t'ama  
Anche se brama  
Chiami l'amore.<sup>34</sup>

Un volto di (o su) lichene, il residuo vegetale nel quale si perde la «pianta / mia giovinetta», un volto prodotto dall'allucinazione di un «sole sepolto / d'acque e di bosco» viene invece ritratto nella poesia del 27 settembre 1965, che evoca il celebre sonetto del Petrarca: «L'aura gentil, che rasserena i poggi».<sup>35</sup> Anche qui, come nella lirica precedente, il ritratto arboreo non è che una macchia di «luce interna alle cose», che emana da un lichene che «s'appoggia / sul vecchio tronco». Non c'è bisogno di ricordare che a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta inizia per il pittore la ricca e grande stagione dei carrubi, tra i quali molti sono delle variazioni del carrubo Dafne o, che è lo stesso, del carrubo donna:

<sup>33</sup> LEVI, *Versi...*, 159-160.

<sup>34</sup> Ivi, 236.

<sup>35</sup> PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta...*, CXCIV, 305-306.

Per un lichene ti ho perduto, pianta  
mia giovinetta, che la pioggia  
ha fatto verde e viola, e che mi incanta.  
In un lichene ti ritrovo, quanta  
luce interna è alle cose, che s'appoggia  
sul vecchio tronco e di un sole sepolto  
d'acqua e di bosco inventa il tuo bel volto.<sup>36</sup>

L'ultima lirica della nostra ghirlandetta (2 marzo 1972) tratta, come la prima da cui siamo partiti, la pittura, facendo dell'eroina metamorfica Dafne un equivalente della pittura, anzi la pittura stessa. Soltanto il pittore Carlo Levi ha potuto penetrare così in profondità una tale posta in gioco del mito dafneo, mettendo al centro dell'avventura della coppia Apollo/Dafne e dell'oggetto arboreo che ne risulta il bagliore di luce – l'ovidiano *nitor* –<sup>37</sup> palpitante, che continua a riverberare nonostante o forse grazie alla metamorfosi.

La metamorfosi diviene pertanto l'oggetto privilegiato della pittura, che coincide col bagliore di verità. Da questo aspetto «La meraviglia della pittura» assume il valore di un vero e proprio manifesto di estetica, dove la pittura è definita come «un ritratto / di se stessa in un'altra cosa / che permane chiusa in sé, solitaria». Donde la similitudine dafnea: «Così Daphne è donna e albero / fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro / verde foresta dove tutto è doppio»:

La meraviglia della pittura  
è nel farla non nel guardarla  
nella carezza della mano sulla tela  
come un abbraccio che si trasforma  
in un oggetto che ha il ritmo  
del respiro e del cuore,  
in una forma, un ritratto  
di sé stessa in un'altra cosa  
che permane chiusa in sé, solitaria.  
Così Daphne è donna e albero  
fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro  
verde foresta dove tutto è doppio.<sup>38</sup>

## 2. Il ritratto in pittura di 'Dafne'

Nella pittura vegetale, quella dei carrubi in special modo, primeggia, come ha già illustrato la critica, la tensione barocca o anche espressionista della pennellata ondosata e materica leviana.

Il grande carrubo del 1970 intitolato *Daphne*<sup>39</sup> (fig. 1), che appartiene alla serie dei *Carrubi*, ne è propriamente una variazione. Nell'ambito di queste variazioni si possono annoverare tutti gli altri dipinti arborei dello stesso periodo, tra i quali citiamo *Carrubi e tronco bruciato* del 1968 (fig. 2), *Carrubo donna* (fig. 3), *Carrubo orizzontale*, *Carrubo elefante*, *Albero* del 1971, *Tronco verde e rosa*, *Radice e carrubo*, *Il carrubo* del 1972, *Parto (Madre albero)* del 1973.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> LEVI, *Versi...*, 359.

<sup>37</sup> Cfr. *Met.*, I, 552: «[...]»; *remanet nitor unus in illa* (corsivo nostro).

<sup>38</sup> LEVI, *Versi...*, 462.

<sup>39</sup> *Daphne*, 1970, olio e acrilico su tela; cm 290 x 92; tecnica esecutiva: pennellate di vario spessore. Già esposto nelle mostre di Matera 1999-2000 e 2003.

<sup>40</sup> Per questi dipinti cfr. il catalogo della mostra *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura*, a cura di P. Venturoli, Roma, Donzelli, 2005, in particolare i saggi di P. VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, 33-39 e A. BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, 189-193. Per gli altri

Nel ritratto del 1970 Carlo Levi ritrae Dafne (fig. 1) mentre si sta trasformando, durante il processo stesso della metamorfosi, processo difficilissimo da fissare sulla tela, meno difficile forse nella scultura, e che solo alcuni geniali artisti sono riusciti a immortalare. Ci riferiamo precisamente al movimento cinetico della metamorfosi e non alla metamorfosi compiuta, cioè all'oggetto che ne risulta. Levi pittore riesce in questo miracolo particolarmente evidente nella stupefacente serie dei *Carrubi* dolenti, tra i quali spicca quello di *Daphne* proprio per il nome che l'artista ha voluto attribuire a questo originalissimo ritratto. Il ritratto di una ninfa colta nel passaggio fugace (mutazione cinetica) da una forma (antropomorfa) a un altro corpo (vegetale). Il tronco che si sta già inalberando esibisce ancora la forma di un tenero corpo di donna che sembra dibattersi con un altro corpo nel quale si sta trasformando. Da questa lotta o da questo processo scaturisce l'immagine di un corpo ibrido e lacerato. A conferma si osservi la forma drammaticamente convulsa del cosiddetto *Carrubo crocefisso* del 1969, dove il ritratto metamorfico sembra paradossalmente inchiodare e squarciare, in uno spasmo estremo, un corpo che è simultaneamente maschile, femminile e arboreo:<sup>41</sup>

Questi «tronchi» di Carlo Levi (centinaia di tele nell'arco degli ultimi dodici anni) rappresentano la parte più complessa, la più densa, la più completamente riassuntiva dell'universo pittorico di Levi e, per questo, la più difficile, forse perché la più lontana dalle immagini tecnologiche della cultura metropolitana. Si tratta di quadri spesso di notevoli dimensioni, costruiti impiegando due-quattro tele sovrapposte, in modo da realizzare figurazioni a grandezza naturale, tra le quali potersi aggirare, come in vere foreste.<sup>42</sup>

### 3. Il ritratto in prosa di 'Dafne' e 'Apollo'

La figura di Dafne, più precisamente della coppia Dafne/Apollo, si delinea anche in alcune splendide pagine di *Quaderno a cancelli*, segno inconfutabile del profondo coinvolgimento di Carlo Levi, ormai colpito da cecità, con la luminosa ninfa di Apollo. Riproponiamo qui soltanto i brani, ritagliati dalla lunga e ininterrotta colata di scrittura che costituisce la parte inaugurale del *Quaderno*,<sup>43</sup> nei quali ricorrono l'antonomasia, le perifrasi, o anche soltanto alcune allusioni, riconducibili ad Apollo e Dafne.

La drammatica condizione di perdita della visione non può non sollecitare lo scrittore a interrogarsi sulla qualità e la proprietà della «luce», vitale e micidiale a un tempo, che viene definita attraverso una serie di metafore quali: divinità astrale, potenza solare, cerchio di fiamma pura, apparizione febea, puro astro incandescente, dio fulgente, puro Ardore, pura Luce, ecc., al cui

---

numerosi *Carrubi* cfr. il catalogo *Carlo Levi. Mostra antologica* (Mantova, Palazzo del Te, 21 settembre-20 ottobre 1974), Milano, Electa, 1974; il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Meridiana libri, 2001, e in particolare i saggi di P. VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, 9-24, e di G. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, 25-36; e il catalogo della *Pinacoteca Carlo Levi* di Alassio, stampato da Litografia Bacchetta Albenga nel marzo 2006, assai istruttivo perché affianca ai carrubi dipinti da Levi le foto dei carrubi reali superstiti che il pittore aveva avuto come 'modelli', accostamento che fa risaltare la dimensione magica e metamorfica impressa agli oggetti naturali dalla pittura leviana.

<sup>41</sup> Cfr. il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974...*, 35 (tav. 20). A proposito della ibridazione del corpo della Ninfa col corpo del Cristo cfr. R. KIRCHMAYR, *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, «La Rivista di Engramma (online)», C (2012), 1-22: 17-18.

<sup>42</sup> SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»...*, 32.

<sup>43</sup> C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979, 36-51.

apparire la «Futilità»<sup>44</sup> si ritira o scompare o si scioglie come nebbia. Apollo è quindi evocato come il dio della luce per eccellenza, come colui che illuminando potrebbe anche dolorosamente ferire:

Ma quella sostanza, se pur sostanza si può chiamare, o quella nera Futilità che aveva coperto di sé e della propria indifferenza ogni cosa, non si sarebbe mossa, priva com'era di moto autonomo o di volontà di moto. Avrebbe dovuto intervenire una divinità astrale, una potenza solare, la cui presenza abbagliante era di tale potere da essere o poter essere mortale. Un cerchio di fiamma pura, scatenante i suoi raggi a cui nessuna forza umana o divina può resistere che trapassi ogni difesa e riparo, che non c'è luogo di fuga o nascondiglio a quella *apparizione febea*. Frecce fulmini lampi, ebollizioni, raggi bianchi abbaglianti, un apparire insostenibile di calore e luce impensabile, di raggi di forza tale da essere pesanti come montagne e dolorosi come torture insostenibili di coscienze piagate. Una sfolgorante e schiacciante apoteosi di sprezzante potenza: il Sovrumano che accetta di apparire senza veli e pietose mascherature, il puro Ardore, la pura Luce. Docile e silenziosa, intatta, al suo apparire la Futilità si ritira o scompare o si scioglie come fine nebbia, per ricomporsi altrove, chissà dove.<sup>45</sup>

Tuttavia, questa potente «apparizione febea» opera dentro i confini della Ragione, si limita infatti, col suo cauterico incanto, ad annerire e accartocciare le pergamene, non a distruggerle:

Questa forza che abbaglia, asciuga, brucia, istupidisce, dissecca, inaridisce, è tuttavia una forza della ragione e la sua smodatezza è quella appunto degli Dei e dei Re. I suoi comandi sono normalmente eseguiti, il suo cauterico incanto annerisce e *accartoccia* le antiche *pergamene*, brucia Archivi, e Biblioteche, ma tuttavia sempre ancora Ragione ragionante e trionfante nemica della nera ombra, del nero cancello, della grigia Futilità.<sup>46</sup>

Come non leggere in questo enigmatico riferimento alle pergamene accartocciate una sorprendente variazione erratica del sintagma *tenui libro* col quale Ovidio aveva designato la sua Dafne, e di cui Levi forse conserva la memoria nel dipingere la «lieve cortecchia» del suo carrubo Dafne?<sup>47</sup> Il dio infatti, trattenuto da un sacro spavento, non abusa della sua forza distruggente, simile a colui che tiene le bombe atomiche senza adoperarle, o a colui che si astiene, a causa del suo forte pugno, dal carezzare la sua amata:

Il potere divino degli astri è, in confronto a quello tanto inevitabile quanto imprevedibile della Futilità, per quanto possa essere generoso, e spaventoso e torturante, e senza difesa alcuna, null'altro che un qualche cosa nel tempo. E la loro azione è, si direbbe, volontariamente limitata, per naturale misura, per armonia, per classicismo greco persiano babilonese, per ipercoscienza responsabile della propria forza: per cui *Apollo* preferisce cantare e fare dorare il grano, che sono per lui dei giochi di adolescente, o darsi a non sempre facili passioni di desiderio, che non abusare della sua forza distruggente di luce. Preferendo incantare che abbagliare, illuminare che distruggere, come chi tiene le sue bombe atomiche senza adoperarle, per giusto timore e per un certo sacro spavento. O come chi conosce talmente la forza del suo pugno, che si guarda dall'usarlo non solo in una rissa, ma neppure per stringere la mano a un amico o per accarezzare la donna amata. Tutto questo è molto gentile e buono e benefico e commovente e benintenzionato e poetico e *apollineo* e armonioso, e comporta inconvenienti soltanto per dimenticanza, quando le ali lucenti si muovono per un momento troppo in fretta,

<sup>44</sup> Sulla «futilità», altra importante invenzione significativa dell'ultimo Levi, si veda D. SPERDUTO, *Maestri futuri? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Roma, Aracne, 2009.

<sup>45</sup> LEVI, *Quaderno a cancelli...*, 36.

<sup>46</sup> Ivi, 38, corsivi nostri.

<sup>47</sup> Si rileggano i versi ovidiani su citati (in particolare v. 549). Non a caso PH. HARDIE ha identificato nel *liber* la metamorfosi del corpo di Dafne (*In pursuit of Daphne*, in ID., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 46).

o un'ira o una passione subitanea fanno accendere gli occhi di una intensità involontariamente mortale.<sup>48</sup>

Un'altra straordinaria occorrenza delle figure della Ninfa e di Apollo si legge un po' più avanti, nel contesto di alcune pagine nelle quali avevamo circoscritto una particolare configurazione dell'olofrase<sup>49</sup> che Levi specifica, con grande competenza metalinguistica, come «parola senza fine» e, più in generale, come «arabesco». Di queste pagine riportiamo qui soltanto il brano relativo alla criptica citazione del mito della Ninfa e di Apollo, cioè di una delle ultime variazioni leviane in prosa del ritratto di Dafne.

La descrizione nel *Quaderno a cancelli* del traumatico stato di «dolore» nel quale si trova precipitato lo scrittore, si articola, come è noto, con una originale e insistita citazione del mito leopardiano della siepe. La descrizione della condizione di «dolore» e l'adibizione della «siepe» come di un particolare schermo sono, a loro volta, i precedenti testuali del cosiddetto testo dell'«arabesco» nel quale irrompono le figure della Ninfa e di Apollo.<sup>50</sup>

Chiuso in un nido di spini, ridotto a detrito dell'universo e numero possibile in «liste senza fine», il Soggetto, che rischia di cadere, se non vi è già caduto, in «un intrico di spine», in una «trappola vegetale», diventa un puro elemento immobile e possibile, una cosa e/o un calcolo ancora ignoto, confrontato alla verità del suo essere e investito da un dolore totale che assomiglia, paradossalmente, a un'insostenibile gioia:

Chiusi in questo nido di spini che non graffiano ma trattengono, diventiamo elementi immobili e puramente possibili, simili a infiniti altri, detriti che l'universo trattiene e utilizza, o se non utilizza conserva, conserva come dei numeri possibili in liste senza fine, che possono riprodursi sole e durare per sempre, o fino a quando un calcolo ignoto muove senza peso quella cosa che prevede. Ma di quanto profondo, elementare, cellulare dolore è tessuto quel filo, è pensato quel calcolo, è aggrovigliato quel groviglio, è respirato quel sospiro, è formato quel senso di certezza incerta, di necessità futile, che sento pesare come vera, piena, impietosa, inevitabile in ogni fibra. Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella verità, così vicina come la pistola alla mano del morente, come il frutto all'affamato, o l'idea a chi la sta già pensando, l'ha già pensata, come la *Ninfa* che *Apollo* ha afferrato per i capelli già verdi...<sup>51</sup>

Chiuso in un «nido di spini», il Soggetto patisce il «profondo, elementare, cellulare dolore» di cui «è tessuto quel filo» e, curiosamente, anche l'insostenibile gioia che la verità prossima a essere afferrata, per quanto dolorosa, può procurare.<sup>52</sup> Questa verità intravista, quasi a portata di mano, tuttavia non può mai essere afferrata se non a rischio della morte.

<sup>48</sup> LEVI, *Quaderno a cancelli...*, 39 (corsivi nostri). Le «ali lucenti» sono quelle di una «farfalla»: «[...] il potere cenerificante ardente, distruttore spaventoso o ossigenante e salutare degli Dei astrali è un nulla, un meraviglioso battere d'ali di una effimera farfalla» (*ibidem*).

<sup>49</sup> Cfr. R. GALVAGNO, *L'arabesco e l'olofrase*, in EAD., *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà...*, 80-97.

<sup>50</sup> Ivi, 49-51. Sull'arabesco in pittura cfr. *Amanti – Narcisi con arabesco*, litografia (f. 705 x 500), tav. 13 e, per quel che riguarda in particolare il mito di Dafne e Apollo, *Carrubi*, litografia (f. 500 x 700) tav. 36 (fig. 4), dove la scena ritrae esattamente l'inseguimento del dio nelle sembianze di un animale mitologico e ibrido, e la ninfa già quasi del tutto trasformata in albero, in C. LEVI, *Opere grafiche*, catalogo della mostra (Matera, 21 ottobre 1997-10 gennaio 1998, Sala Levi di Palazzo Lanfranchi), in *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura...* [tav. 51, monogramma dell'autore 1932]. Cfr. in particolare i saggi di P. VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, 33-39 e A. BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, 189-193.

<sup>51</sup> LEVI, *Quaderno a cancelli...*, 50.

<sup>52</sup> Quella che altrove abbiamo definito come l'esperienza aurorale del fantasma sacrificale, che è poi l'esperienza metamorfica per eccellenza (GALVAGNO, *Le sacrifice du corps...*). Non a caso fa irruzione in questo

Le immagini adibite alla descrizione della inafferrabilità della verità sono disposte secondo una triplice enumerazione comparativa che sfrutta la figura della *rapportatio* («Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella ‘verità’, così vicina 1. come la ‘pistola’ alla mano del morente, 2. come il ‘frutto’ all’affamato, o l’‘idea’ a chi la sta già pensando, l’ha già pensata, 3. come la ‘Ninfa’ che Apollo ha afferrato per i capelli già verdi»). L’appellativo «Ninfa» fa parte quindi di una triplice enumerazione costruita secondo uno schema di relazione i cui due primi termini sono «pistola e «frutto» (quest’ultimo in relazione disgiuntiva e dunque parallela con il successivo «idea»). Il nome mitologico «Ninfa» è il terzo termine di paragone, dopo i comuni «pistola» e «frutto», adibito alla definizione degli effetti lancinanti che la verità troppo prossima può provocare. Effetti dolorosi penetranti e pungenti come quelli di una spada di insostenibile «gioia». È quest’ultimo lessema, vero *hapax* nella congerie lessicale di fatto obbediente alle figure della ripetizione, e apparente ossimoro di «dolore», che ci aiuta a individuare il percorso isotopico che giustifica il termine «Ninfa» come equivalente degli altri due («pistola» e «frutto») allineati nella triplice comparazione volta a spiegare la pericolosa vicinanza della verità.

«Ninfa» è da leggere come una rappresentazione allegorica della «verità», di cui la «pistola» e il «frutto» costituiscono più propriamente delle rappresentazioni metonimiche. Del resto «Ninfa» è dei tre l’unico oggetto (del desiderio) animato (antropomorfo), più vicino immaginariamente alla figura mitica e anche metafisica della Verità (non a caso evocata qui anche come «idea»).

Il «dio astrale» che non permetterà «di toccare la pistola in terra» e «il pomo sull’albero»,<sup>53</sup> «non permette» neanche «di entrare nella vicinissima verità», cioè non permette ad Apollo di possedere la Ninfa, nonostante egli ne abbia afferrato i capelli già verdi. Gli oggetti allucinati rispettivamente dal «morente» (la pistola), dall’«affamato» (il frutto-pomo) e da Apollo (la Ninfa) vengono sottratti alla presa immaginaria del Soggetto, ad opera di un «dio astrale» che ne vieta il possesso grazie alla loro oggettivazione-distanziamento ottenuta con la reintegrazione della visione.

In un sogno riportato più avanti nella pagina del *Quaderno a cancelli* datata 8 marzo 1973, sembra riproporsi lo stesso fantasma, ancora una volta emblematico, dell’impossibilità di trattenere qualcosa che sfugge:

Così un sogno del mattino che subito scolora, e che, con gli occhi chiusi, si vorrebbe riprendere, come si vorrebbe trattenere per un braccio o per un lembo una fanciulla che era con noi e che a un tratto, per un pensiero della madre o del castigo, si leva, e corre via facendo soltanto un gesto di saluto fuggevole con la mano; e par di riprenderla, e già è più lontana; e resta una illusione e una speranza, e il sogno e soltanto ormai questa illusione e speranza, o la volontà di sognare, che anch’essa si dilegua.<sup>54</sup>

Ci si ricorderà delle pagine su citate, che precedono il testo dell’arabesco, nelle quali è già disseminato il mitologema di Apollo come «apparizione febea», come «Dio fulgente, guaritore e uccisore» e come dio del canto.<sup>55</sup>

---

brano di *Quaderno a cancelli* la citazione della metamorfosi di Apollo e Dafne. A conferma di questa esperienza sacrificale Levi evoccherà ancora, e in un contesto dove è questione di Auschwitz, «la metamorfosi mortale» (LEVI, *Quaderno a cancelli...*, 103). Cfr. SACERDOTI, *Carlo Levi: «L’aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»...*, 32.

<sup>53</sup> LEVI, *Quaderno a cancelli...*, 50-51.

<sup>54</sup> Ivi, 100.

<sup>55</sup> Ivi, 36, 38, 43.



Fig. 1. C. LEVI, *Daphne*, 1970.



Fig. 2. C. LEVI, *Carrubi e tronco bruciato*, 1968.



Fig. 3. C. LEVI, *Carrubo donna*, 1968.

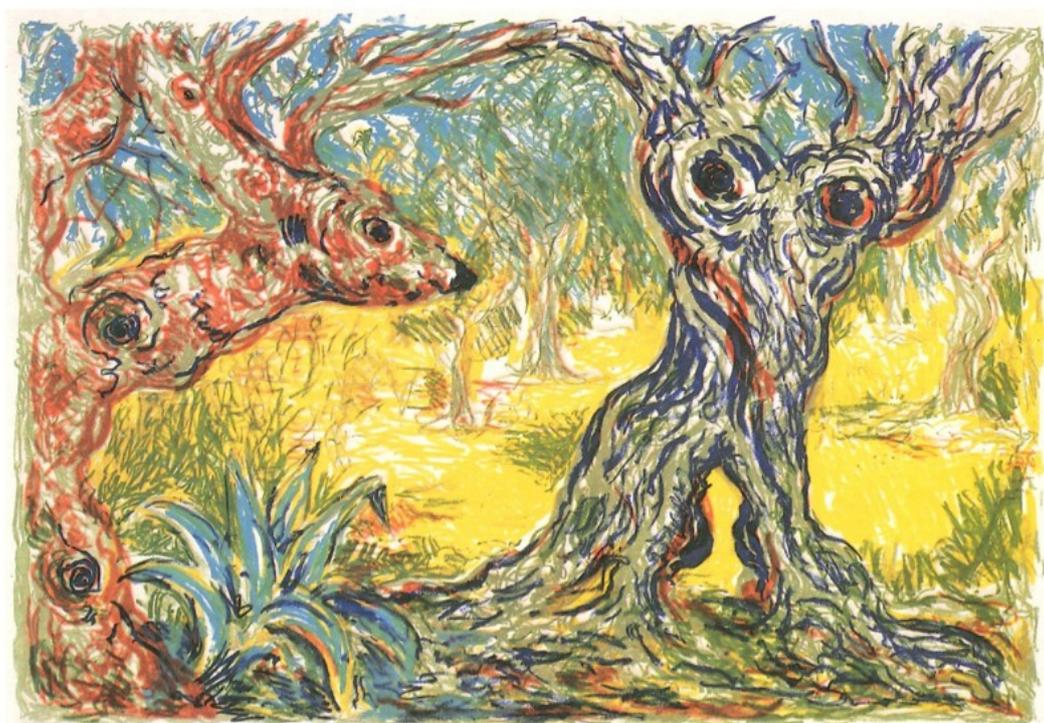


Fig. 4. C. LEVI, *Carrubi* (litografia).