

Il gufo Graziadio e *Uccelli* di Saba: la temporalità ne *L'orologio* di Carlo Levi

Riccardo GASPERINA GERONI¹
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
riccardo.gasperina2@unibo.it

Recibido: 30/04/2014

Aceptado: 03/06/2014

RIASSUNTO

Il presente contributo approfondisce la singolare e polisemica figura del gufo nella sua evoluzione a cavallo tra gli anni '40 e '50 all'interno della prosa, della poesia e della pittura di Carlo Levi (1902-1975). Rappresentato spesso insieme a un orologio, il gufo è collegato – come specifica lo stesso autore – alla questione del tempo, cruciale per la costruzione del romanzo *L'orologio* (1950). È infatti all'interno del romanzo, oggetto privilegiato della ricerca, che la visione di una temporalità arcaica, incarnata dal gufo, si fonde con l'orologio, simbolo del tempo che fugge. Sebbene la particolare simpatia verso gli uccelli e in particolar modo verso i gufi scaturisca nell'opera e nella vita di Levi prima dell'incontro con Umberto Saba, l'autore dimostra come in realtà le ultime raccolte poetiche del triestino (soprattutto *Uccelli*) esercitino una specifica influenza sulla definizione della valenza simbolica del gufo e della doppia temporalità interna al romanzo. Si evince infine dall'intreccio di alcune poesie, di alcuni dipinti e di alcuni brani tratti dal romanzo quanto l'apparente superficialità del tema del gufo sia in realtà radicata nella profondità dei lavori di Levi.

Parole chiave: Carlo Levi, Umberto Saba, *L'orologio*, *Uccelli*

The Owl Graziadio and Saba's *Uccelli*: the Construction of Time in *L'orologio* by Carlo Levi

ABSTRACT

This paper aims to shed light on the relevance of the symbolic figure of the owl in Carlo Levi's paintings, poetry and prose in the Forties and in the Fifties. Often represented in connection with images of clocks, the figure of the owl is strictly related to time, which is a crucial issue in Levi's novel *L'orologio*. The relationship between the representations of owl and clocks, therefore, seems to be essential in order to analyze the novel's temporality. As for the relationship between the two figures of the owl and the clock, there is evidence of a strong influence which can be retraced to his friend Umberto Saba's poetry, with a specific

¹ Scuola di Lettere e Beni culturali, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Via Zamboni 32, I-40126, Bologna (Bo), Italia.

reference to Saba's poetry collection *Uccelli* (1948). The analysis is based on the intertwining of literary and art criticism, in the attempt to show that Levi's multifaceted work is based on a trans-medial approach.

Keywords: Carlo Levi, Umberto Saba, *L'orologio*, *Uccelli*

SOMMARIO: 1. Dal pittore gufo alla gabbia dei sentimenti 2. Il gufo orologio 3. Breve conclusione

1. DAL PITTORE GUFO ALLA GABBIA DEI SENTIMENTI²

L'immagine simbolica del gufo riveste nell'opera di Carlo Levi un ruolo non marginale, in particolare negli anni che intercorrono tra la stesura de *L'orologio* (1947-1949) e i primi anni '50. Seguendo un itinerario che interseca opere figurative, poesie e testi in prosa, si metterà in evidenza l'importanza simbolica che Levi attribuisce alla figura di un animale dalla tradizione letteraria millenaria. In particolare, si dimostrerà come la figura del gufo occupi una precisa posizione nella costruzione temporale de *L'orologio* e rinsaldi, nella direzione della «contemporaneità dei tempi» (Levi 1989: 140), l'interpretazione de *L'orologio* come testo in cui gli opposti convivono.

Nel 1951, in occasione di un convegno della pace (Ragghianti 1977: 89), Levi incontra e ritrae l'amico Pablo Neruda. A distanza di più di un decennio, nel 1967, Neruda ricorda l'evento, descrivendo poeticamente la trasformazione cui incorre il pittore durante il crepuscolo romano. La stanza dello studio si fa più buia e Neruda sprofonda nell'oscurità. «O le mie ossa erano fosforescenti, o Carlo Levi era un gufo, aveva gli occhi scrutatori dell'uccello della notte» (Neruda 1967: 267). Alle prime rapide impressioni segue una vera metamorfosi che trasforma la figura del pittore in quella di un uccello notturno.

Poiché ero divenuto affatto invisibile, egli non poteva distinguere né il mio naso, né le mie braccia, né io i suoi pennelli [...]: mi persuadevo che si andava ricoprendo di piume e che mi dipingeva con la punta d'una sua ala. Infatti ascoltavo, più che un fruscio di pennello sulla tela, un graffiare d'ali che svolazzavano nella notte e che certamente andavano schizzando la mia immagine in quel quadro sommerso. (Neruda 1967: 267)

L'identificazione, succedente alla metamorfosi e descritta da Neruda, recupera, in modo (forse) non così inconsapevole, la volontà dello stesso Levi di associare la propria figura a quella dei gufi, volatili notturni per antonomasia. Chi si cimenta

² Si ringrazia la dottoressa Raffaella Acetosio per la cordiale disponibilità nell'accordare all'autore l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini presenti all'interno di questo contributo.

nelle opere di Levi incontra, infatti, fin da principio, una continua metamorfosi tra uomini e animali³, a tal punto da spingere Guido Sacerdoti a raccogliere in un utile “bestiario leviano”(Levi 2004: 105-184) le loro ripetute ricorrenze.

Nei primi anni '50 Levi possiede un gufo che decide di chiamare con il suo secondo nome: Graziadio⁴. Si avvia così con il gufo un rapporto speculare per cui l'autore attribuisce a se stesso alcune caratteristiche dell'animale notturno⁵. Questo interscambio identitario si manifesta già nel febbraio del 1946, allorché Levi compone una poesia dal titolo *Graziadio* che viene successivamente pubblicata nel 1949 su «Il Ponte», rivista di carattere politico-letterario diretta da Piero Calamandrei. Per evitare una evidente identificazione tra se stesso e l'animale, il titolo della poesia viene tuttavia trasformato, prima della pubblicazione, in un più neutro *Il gufo*:

Coi grandi occhi trasparenti
neri, per vedere nell'ombra,
stai sotto la lampada e senti
il tempo vuoto che t'ingombra.

Nel tempo vuoto pazienti
misurando angelico l'inferno
al batter rosato dei cigli
di trina, tu, gufo reale.

Ma se apri araldico l'ale
alle sbarre dove ti impigli,
allora tu stringi gli artigli

³ Franco Cassano, nell'introduzione a *Le ragioni dei topi*, spiega così il rapporto uomo-animale: «Ciò che lo seduce è l'originarietà dei loro comportamenti, la 'verde energia' della loro natura vivente, che l'*homo sapiens* si è lasciato, purtroppo, alle spalle. [...] L'originalità profonda dello sguardo di Levi deriva proprio dalla sua capacità di cogliere il sentimento fortissimo di quella continuità, molto più visibile nel Sud e nella cultura contadina, nella convinzione che la sua riscoperta abbia qualcosa di decisivo da insegnarci. Gli animali sono una cerniera essenziale di questo collegamento. Essi, infatti, ci insegnano cose che una volta sapevamo e che abbiamo dimenticato, dal momento che la civiltà moderna si allontana sempre più dal mondo della natura e da quelle delle altre forme viventi» (Levi 2004: XIII). Per un'analisi della questione inerente a *Cristo si è fermato a Eboli* cfr. Bazzocchi (2013: 14-29) e l'ineludibile De Martino (2010).

⁴ Guido Sacerdoti, all'interno del saggio dedicato alla figura di Booz, commenta così: «Carlo Levi, in uno slancio di identificazione, chiama con il suo secondo nome, Graziadio, il gufo che tiene con sé in piazza del Gesù, incurante, per rimanere nel contesto biblico, che i gufi siano compresi nell'elenco degli uccelli-alimenti impuri» (Venturoli 2005: 50).

⁵ Sul rapporto tra il se stesso e l'alterità nella poetica artistica di Levi si rimanda alla completa e accurata monografia di Stazzone (2012).

in un pugno crudele e fraterno⁶.(Levi 2004: 3)

La poesia viene composta durante uno snodo cruciale della vita di Levi e dell'Italia che muove i primi passi dopo la tragedia della seconda guerra mondiale. All'inizio del 1946 si sta lentamente spegnendo, come viene messo in risalto ne *L'orologio*⁷, la spinta rivoluzionaria data dai CLN locali e dalla capillare lotta

⁶ La poesia compare anche in Levi (1949: 237), Levi (1993: 69) e Levi (2008: 284). La versione del 1949 riporta una variante al testo, l'aggettivo «nuovo» al posto di «vecchio», rifiutata dallo stesso autore: «Hai visto *Il Ponte*? – scrive Levi in una lettera a Linuccia Saba – È molto bello, ma hanno sbagliato (quei porci!) una parola nella mia poesia: hanno scritto tempo *nuovo* invece che tempo *vuoto*. Se hai il Ponte, correggi l'errore per iscritto, e fallo correggere a tutti» (Levi-Saba 1994: 77).

⁷ Si riporta la descrizione della sconfitta della delegazione fiorentina a Roma per la nomina dei prefetti: «Tutti i partiti erano d'accordo col crescente fermento popolare: dentro le mura della città, che si sentiva ringiovanita come ai tempi che i suoi palazzi erano nuovi e brillanti, nessuno ardiva difendere lo Stato centralizzato e i suoi anacronistici strumenti. Il Comitato di Liberazione si riunì, discusse, approvò un progetto moderato e ragionevole, nel quale si chiedeva di abolire le prefetture, o almeno di consentire che i prefetti fossero nominati non da Roma, ma dalle organizzazioni locali; e decise di andare al completo, forte di tutti i suoi membri a presentarlo al Governo, perché fosse approvato. [...] Tutti i ministri, uno dopo l'altro, presero la parola. Due soli si dissero del tutto favorevoli, in un modo tuttavia generico e vago: gli altri, pur con grandi professioni di stima, di solidarietà e di accordo, parlarono a lungo per dire, in modo diverso e con diversi pretesti, che il problema non era maturo, che non si doveva far nulla, che si attendesse il futuro, che una assemblea costituente che si sperava di poter convocare un giorno avrebbe deciso su tutto, che era meglio per ora non compromettere nulla con decisioni affrettate, e così via. Gli uomini che così parlavano si dicevano degli stessi partiti di quelli a cui rispondevano: ma era evidente che il loro mondo era un altro: e che quel nome di partito aveva un senso completamente diverso a Firenze e a Roma. A Firenze esso non era che una specificazione di una realtà comune ad altri, simile in tutti: in verità i partiti non esistevano più, o non esistevano ancora. Ma a Roma essi continuavano ad esistere, erano anzi la sola realtà, la sola cosa che importasse, di fronte alla quale ogni altra cosa non aveva interesse, e doveva essere sacrificata. Nulla doveva esser fatto prima che i partiti fossero così forti da determinare ogni cosa: questo era il senso di quei discorsi dilatori. Che si riformasse lo Stato in un modo o nell'altro non interessava quei capipartito: in qualunque modo sarebbe stato un male: poiché quello che premeva era soltanto la restaurazione di una struttura, di un linguaggio, di un potere che qualunque riforma avrebbe messo in pericolo. In questo essi erano tutti naturalmente d'accordo, contro i dieci loro compagni di partito, che essi tentavano di richiamare amichevolmente all'ordine, all'arcano ordine luighesco. I grandi Luigini di Roma erano, sul loro terreno, più forti dei Luigini di Firenze, e avevano l'aria di dire: «anche voi siete dei nostri, compagni di Toscana. Perché mai vi impicciate di cose che non vi riguardano? Che cosa vi ha spinti a sposare l'assurda causa dei Contadini? Non avete abbastanza esperienza, vi lasciate ingannare dai sentimenti e dalla spinta dell'ora. Ma aspettate: tutto tornerà come deve essere, tutto si risolverà da sé. Aspettate»» (Levi 1989: 188-191).

partigiana. In essi Levi scorge la vera rivoluzione italiana in cui parte dei cittadini, costituitisi in nuclei autonomi e locali, si batte a favore della libertà, di quella autonomia individuale tanto auspicata e ricercata in *Paura della libertà*. Il Partito d'Azione, di cui Levi è esponente, è espressione di questa spinta autonomistica contro la restaurazione delle istituzioni politiche precedenti al Ventennio fascista, di cui il partito liberale, diretto da Benedetto Croce, rappresenta – secondo Levi – uno dei principali responsabili⁸. La conclusione del 1945 e i primi mesi del 1946 dunque esprimono il momento di massima incertezza politica per il nostro autore: nel novembre del 1945 cade il governo Parri, le cui dimissioni sono al centro del romanzo *L'orologio*, e ai primi di febbraio del 1946 Levi abbandona la direzione dell'organo del partito d'Azione, *L'Italia libera*. Infine, sempre a febbraio, ha luogo il congresso del partito azionista che traghetta il PdA prima verso la scissione interna, poi verso lo scioglimento irrevocabile che avviene nell'anno successivo⁹. Il 1946 è emblematico in quanto costituisce per Levi l'anno della disillusione dai grandi ideali e dai grandi progetti riformisti. Le pagine de *L'orologio* sono intrise di questi elementi e dell'amarezza che la situazione politica provoca in chi, come Levi, crede profondamente nei valori della Resistenza. In questa condizione di incertezza sul proprio futuro e sul futuro dell'Italia, non ancora però abbandonate completamente le speranze, Levi scrive la poesia *Graziadio*. Il «gufo reale», la cui identità viene svelata solo nella seconda strofa, è rinchiuso in una gabbia sotto la luce di una lampada che, accecandolo, gli impedisce di vedere. È la condizione del poeta stesso che, rinchiuso in una gabbia immaginaria, è oppresso tra la disillusione della caduta degli ideali della Resistenza e i bagliori di un nuovo ed esile progetto di stato che si muove nella direzione di un recupero delle vecchie istituzioni. Levi è un animale notturno, che si ciba di quel buio arcaico che apre *L'orologio*:

Tendevo l'orecchio ad ascoltare, e scrutavo nel buio, sopra i tetti e le altane, in quel mondo pullulante di ombre; e il suono penetrava in me come un'immagine infantile, spaventosa, commovente ed arcana, legata a un altro tempo. Anche nato da macchine è

⁸ Per una disamina degli avvenimenti di quegli anni in relazione alle vicende personali e politiche di Levi si rimanda ai lavori di Sacco (1996) e Ward (2002).

⁹ «Al congresso del partito – scrivono De Donato e D'Amaro nella biografia dedicata a Levi – che si svolse al Teatro Italia di Roma, vicino al Policlinico, dal 4 al 9 febbraio 1946, erano presenti i delegati di 270 mila iscritti. La maggior parte dei congressisti proveniva dall'esperienza dura della repressione fascista (esilio, confino, carcere). Tutti sapevano, con in cuore il montaliano “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”, cosa avevano voluto combattere, ma non concordavano sul progetto politico di società democratica. I delegati del Nord erano più moderati, quelli del Sud, come Dorso e Tommaso Fiore, più radicali. Carlo [...], oscillava tra Codignola e Ragghianti [...] gli ideologisti toscani. [...] Alla fine, malgrado si volesse salvare l'unità del partito, le buone intenzioni affondarono di fronte alla lettera di scissione presentata da Parri, che si ritirò nel ridotto del Teatro Eliseo respingendo ogni ulteriore tentativo. “La Resistenza”, ha detto Vittorelli, “veniva sconfitta sul piano istituzionale, ma continuava sul piano ideale”» (De Donato / D'Amaro 2005: 173-174).

un suono animalesco, che par venire da viscere nascoste o da gole aperte invano a cercare una parola impossibile. (Levi 1989: 3)

In una condizione di parziale cecità, il gufo è assalito dal «tempo vuoto che t'ingombra», da un tempo cioè svuotato di quella fervida pienezza che riscuote l'Italia dalla sottomissione nazifascista. Nella momentanea frustrazione e prigionia non rimane al gufo che sopportare il «batter rosato» delle sue palpebre infastidite, al pari del battere delle lancette di un orologio, come se stesse misurando «angelico l'inferno». Mantenendo il suo aspetto regale e angelico, il gufo misura l'inferno dell'astrattezza, dell'alienazione, del tempo astratto e lineare, scandito da un costante ticchettio assordante, che è succeduto alla caduta dei valori della Resistenza. Non tutto è però affidato alla tragedia. La terza quartina infatti mostra la potenzialità del gufo reale, e quindi del poeta, di uscire da questa condizione, segnata dall'avversativa incipitaria «ma» e dalla dimostrazione di forza degli artigli dell'animale che possono stringersi «in un pugno crudele e fraterno», capace di mostrare, nonostante la cattività, il suo essere «nobile, arcaico, regale, distaccato» (Levi 2004: 6). Il gufo-Levi quindi torna a confrontarsi, dopo l'esperienza del confino lucano, alle soglie di un cruciale snodo della vita socio-politica dell'Italia, con un'idea particolare del tempo che scardina la tradizionale percezione del tempo vettoriale e recupera una concezione legata con forza alla durata e alla sovrapposizione di tempi differenti e distanti.

In occasione della pubblicazione della poesia, nel 1949, su *Il Ponte*, Levi dipinge sulla sovraccoperta del numero la situazione descritta nella lirica. Il tema della rivista è dedicato alla questione delle carceri italiane del dopoguerra; è significativo, pertanto, che Levi disegni la copertina del volume (Fig. 1) e decida di inserire la poesia, composta nel 1946, in un fascicolo monografico incentrato su quella condizione umana in cui è impossibile esprimere la libertà individuale.



Figura 1. Carlo Levi, sovraccoperta de *Il Ponte*, anno V, n.3, marzo 1949.

Il gufo, dunque, oltre a rappresentare la figura e lo spaesamento esistenziale di Levi e i retrostanti ricordi della sua prigionia durante il periodo fascista, assurge a simbolo della libertà intrappolata e rinchiusa dietro le sbarre di una prigione fatta di idoli e di strutture alienanti al pari di quelle che il nazifascismo ha creato e che la nuova Italia sta ricomponendo. Che il gufo sia accostabile alla questione del tempo ne *L'orologio*, non è di certo una recente acquisizione critica. È lo stesso Levi, infatti, a darne ulteriore prova in un testo rimasto a lungo inedito, redatto il primo giugno del 1950 e pubblicato poi ne *Le ragioni dei topi*:

Ho sempre associato – scrive Levi – l'immagine del gufo a quella del tempo, a quella dell'origine del tempo, per la sua antichità senza limite, a quella della fine dei tempi, per il suo carattere di giudice. E per questo il mio libro *L'orologio* è nato sotto l'immagine¹⁰ notturna del gufo, eterna come la città di Roma, e come la povertà, come il coraggio di vivere, come i santi, i briganti, e gli Dei. (Levi 2004: 5)

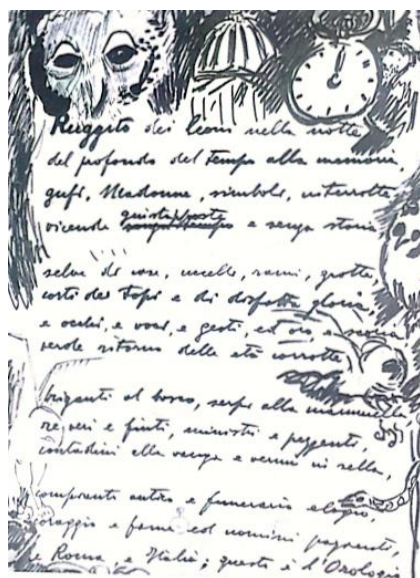


Figura 2. Carlo Levi, *L'orologio*, 1950 in: Venturoli (2005, 51)

La simbologia del gufo, così intesa da Levi, fonde la visione classica a quella romantica, in modo tale che l'antica sapienza della nittola greca si unisce alla figura dei «gufi funebri dei poemi di Ossian». Emblematici di un tempo arcaico ed eterno, in quanto «esseri esistiti fin dal principio dei tempi», che nell'oscurità della notte vedono «le cose che sono avvenute e forse anche quelle che non avvengono», i gufi sono anche portatori di una saggezza secolare. Capovolgendo così la tradizione cristiana, per cui il gufo è emblema dell'errore contrapposto alla verità,

¹⁰ L'immagine del gufo associata alla città di Roma e a un orologio Omega, proprio come quello che il protagonista del romanzo riceve dal padre, campeggia su un foglio manoscritto (Fig. 2), in cui è contenuta la prima poesia del ciclo de *L'orologio* che si può trovare in Levi (2008: 280).

del buio alla luce, Levi si riallaccia alla tradizione greca fondendo tuttavia la saggezza della civetta di Atene alla figura cristologica di «giudice finale» (Levi 2004: 5). In quanto «giudice finale» e portatore di una antica saggezza, il gufo assomma su di sé un valore antitetico rispetto a chi ha costretto l'uomo a confrontarsi con la vita, con il tempo e con il dolore: cioè il serpente: «fondatore delle false religioni, della falsa divinizzazione delle cose, creatore del tempo esterno e della morte, instauratore della astrattezza, della separazione, della alienazione» (Levi 2004: 41). Levi recupera così la tradizione biblica e la simbologia del serpente che spinge i progenitori dell'umanità ad assaggiare la mela del peccato; tuttavia carica il mito biblico della questione, che a lui sta più a cuore, della temporalità. Nel capitolo, *Storia sacra*, interno all'opera di *Paura della libertà*, Levi dedica alcune pagine alla condizione dell'uomo prima della cacciata dal Paradiso terrestre. «Ogni atto era atto di libertà, cioè aveva in sé la sua norma; ogni opera era creativa: egli era nel giardino “per lavorarlo e per guardarlo”, e il lavoro era felice come il respiro; ogni parola era parola di poesia, cioè era identica col suo oggetto e aveva valore assoluto» (Levi 1964: 120). Nel Paradiso terrestre Adamo era tutt'uno con il creato, non conosceva la distinzione, la separazione, il bene e il male: «[...] perché il male era possibile soltanto in un *fuori*, nell'uscire da se stesso, e dalla propria assoluta libertà. Egli era tutto uomo e tutto l'uomo, e nell'uomo non c'è posto per il peccato [...]» (Levi 1964: 121). Mangiando però il frutto dall'albero, egli apprende ciò che è bene e ciò che è male, dando così vita alla conoscenza di una legge morale che non è più interna alle cose e quindi alla parola (perché parola e cosa coincidono nel Paradiso terrestre), ma diventa esterna, giudicante, morale e quindi religiosa. Oltre alle ricadute sul linguaggio, di cui si è parlato altrove¹¹, la fuoriuscita mitica dal Paradiso ha come diretta conseguenza la trasformazione del tempo. Da una temporalità come: «[...] contemporaneità eterna di ogni momento [...]» (Levi 1964: 120) si passa a un tempo astratto, non più interno alle cose, ma esterno, che viene perfettamente rappresentato dallo scorrere di un orologio. Molto dei testi di Levi si spiega in questo passaggio e così infatti si può leggere l'opera de *L'orologio* che è tutta volta al recupero di una temporalità persa miticamente nel momento in cui Adamo ha deciso di mangiare la mela. In una litografia intitolata, *Adamo ed Eva con orologio* (Fig. 3), Levi raffigura Adamo ed Eva prima della caduta dal Paradiso terrestre. Secondo la tradizionale raffigurazione degli *Amanti* (Fig. 4) di Levi, i due volti sono uniti indissolubilmente e la loro fusione viene rimarcata dai capelli delle due teste che formano quasi un grembo chiuso e compatto¹². Levi raffigura così l'unità e la pienezza della condizione

¹¹ Si permetta di rimandare a Riccardo Gasperina Geroni (2012).

¹² La litografia, qui riprodotta, mostra l'opposizione tempo/amanti che sono simbolo della ricomposizione dell'unità adamitica, in cui riecheggia l'influenza del *Simposio* di Platone, in particolare del mito dell'androgino, in antitesi alla disgregazione successiva alla caduta dal paradiso. Guido Sacerdoti, che si è occupato a fondo della questione inerente agli *Amanti* commenta: i capelli: «[...] fungono da cornice, imprimendo un ritmo ondosso, una cadenza mossata che fa da paesaggio: foresta, fiume, colline, e confluiscono e si fondono con

paradisiaca e il rischio della sua caduta, rappresentato dalla scissione e dalla separazione causata dalla conoscenza di una nuova legge morale e quindi di una nuova temporalità. Il frutto del peccato è diventato però un orologio da taschino proprio come quello che si rompe all'inizio della narrazione de *L'orologio*¹³. Il tempo che segue alla caduta è un tempo lineare, segnato dal ticchettio di un orologio che scandisce in modo imperturbabile l'accostarsi dell'individuo alla morte.



Figura 3. Carlo Levi, *Adamo ed Eva con orologio*, 1950 in: Ferrari (1997, fig. n. 15).

la chioma di lei, a delineare un'unica coltre protettiva ed isolante, come un tetto o una volta, al di sopra della quale fluttua una vaga penombra, anch'essa percorsa da onde, da campiture più fitte, da zone più buie, non sai se di una camera o di un cielo» (Ferrari 1997: 26).

¹³ Si legge infatti ne *L'orologio*: «Era un bellissimo orologio d'oro, a doppia calotta, di ottima marca: un cronometro Omega, che non perdeva un secondo. Me lo aveva regalato come è usanza, moltissimi anni fa, quando mi ero laureato, mio padre. Tutti questi orologi da tasca, grandi, pesanti, in un certo modo solenni, e un poco antiquati (ma il mio aveva, oltre le lancette delle ore e dei minuti e quella più piccola dei secondi, quella lunga e sottile e scattante al comando di una leggera pressione, del contasecondi, elemento moderno in quella annosa macchina del tempo), tutti questi orologi hanno una loro storia, familiare e paterna» (Levi 1989, 11).

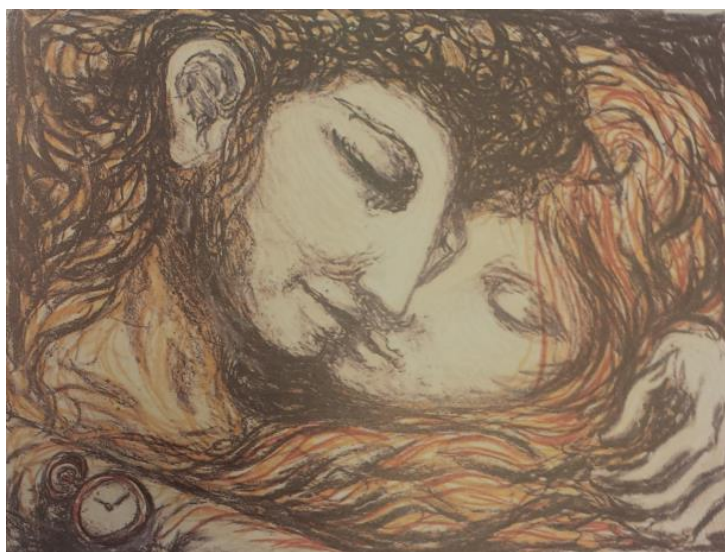


Figura 4. Carlo Levi, *Amanti con orologio*, databile intorno alla fine degli anni '40 in: Ferrari (1997, fig. n. 5).

Aldo Cormio scrive difatti a questo proposito:

A segnalare l'importanza capitale che nella storia dell'uomo assume la relazione col tempo, in uno dei suoi quadri Levi rappresenta Eva mentre porge ad Adamo, invece della mitica mela, un orologio: simbolo di quel tempo "materiale" che porterà l'uomo alla morte. L'immortalità di Adamo, oltre che nell'essere tutt'uno col suo Giardino/Mondo, stava infatti nell'essere il suo tempo "tutto raccolto nella eterna libertà di ogni istante", presso di lui. Perciò la sua immortalità non era come una vita senza fine in un tempo che scorre, ché sarebbe stata sempre una vita schiava del tempo ed avrebbe, anzi, reso eterno quel peccato che non è che il tempo "visto dal di fuori", il tempo "nel suo svolgimento esterno", quello in cui ordinariamente viviamo. L'immortalità di Adamo era, invece, la "contemporaneità eterna di ogni momento", in cui, come nella Gerusalemme celeste a venire, "non vi è prima e dopo, giorno e notte, ma [...] ogni attimo è eterno". (Levi 2006: 31)

Dentro e contro questa forma vuota di temporalità si dibatte l'interezza de *L'orologio* in cui Levi tenta di proporre un modello di tempo che lui stesso ha definito come: «[...]contemporaneità dei tempi [...]» (Levi 1989: 140). Il gufo assurge a paradigma figurativo di questa alterità temporale in contrapposizione alla violenta trasformazione provocata dal serpente. A segnalare la stretta dipendenza tra il serpente e il gufo è – come si vedrà – lo stesso Levi che nel testo *Il gufo* cita due versi della raccolta *Uccelli* dell'amico Umberto Saba. L'amicizia tra i due nasce durante il 1944, allorché Levi e la famiglia Saba si trovano presso l'abitazione fiorentina di Anna Maria Ichino, la donna grazie a cui sopravvivono agli anni dell'occupazione tedesca. Dal 1944, come ha dimostrato Silvana Ghiazza (2002) nella bella monografia dedicata alla loro amicizia, si instaura soprattutto in virtù della relazione affettiva tra Levi e la figlia Linuccia un rapporto intellettuale, contraddistinto da influenze reciproche e attestati di stima. Non a caso

l'intensificazione dell'interesse di Levi per la figura del gufo va di pari passo con la nascita della silloge poetica *Uccelli* dell'amico Saba, che avrebbe dovuto costituire, secondo il progetto iniziale dell'autore, l'ultima pubblicazione di poesie in vita¹⁴. «Mi parve – scrive Saba nella *Prefazione* all'opera – di aver scoperto il paradiso in terra; e che, dovendo proprio rinascere, il solo destino invidiabile fosse quello di nascere un uccello» (Saba 1996: 570). La felicità che scaturisce da questa rinnovata ispirazione poetica spinge Saba a rappresentare alcuni volatili, emblemi della libertà, in gabbia o in alcuni e brevi scorci della loro vita.

A pochi mesi di distanza dalla stesura delle poesie di Saba, il 13 febbraio del 1949, Levi corregge e integra la poesia, *Graziadio*, del 1946. La revisione si trova all'interno dei quaderni manoscritti de *L'orologio* ed è collocata accanto alle pagine¹⁵ dedicate al rientro dalla Garbatella insieme all'amico Marco. Le prime due quartine della poesia, qui senza titolo, vengono riscritte secondo la versione del 1946. Viene invece rivista la terza quartina cui se ne aggiunge una quarta:

[...]

Ma se, come un giudice finale
solitario nel tempo eterno
spieghi le penne e ti avventi
aprendo araldico l'ale,

urti, muro di sentimenti,
le sbarre dove ti impigli:
e anche¹⁶ tu stringi gli artigli
in un pugno crudele e fraterno¹⁷.

La revisione del testo apporta due modifiche essenziali. Innanzitutto Levi aggiunge al gufo l'attributo di «giudice finale» come si è già riscontrato nel testo del 1950, *Il gufo*. E – fatto più importante – descrive la gabbia in cui è rinchiuso come un «muro di sentimenti». È interessante notare a questo proposito il fatto che Levi attribuisca alla parola «sentimento» una valenza negativa. Solitamente nei testi di Levi i

¹⁴ La silloge nasce – secondo le parole dell'autore – nell'estate del 1948 con una singolare prefazione in cui Saba avverte il lettore di una profonda certezza, ben presto smentita: «Cari amici, di una cosa potete essere certi: le poche poesie riunite in questo fascicolo dello Zibaldone sono le ultime che ho scritte, e le ultime mie che leggerete me vivo» (Saba 1996: 1135).

¹⁵ La pagina manoscritta del romanzo, posta sulla pagina di destra rispetto alla poesia, porta la data del 7 febbraio del 1949.

¹⁶ Sopra l'avverbio «anche» compare la variante alternativa «(allora)». Si veda per la posizione gerarchica della variante alternativa rispetto alla lezione a testo Italia / Raboni (2010: 62).

¹⁷ Il testo si trova presso il Fondo Carlo Levi appartenente al Centro Manoscritti Autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia: ms. *L'orologio*, quaderno n. 7, pagina di sinistra non numerata.

sentimenti sono ciò che permette la creazione del reale, sono il frutto di un rapporto sincero con le cose. Qui invece esprimono la forza di una gabbia che impedisce al gufo di ritrovare la propria libertà, la cui potenziale forza liberatoria viene comunque riconfermata dagli artigli che con forza stringono le sbarre. Lavagetto, nell'introduzione al Meridiano dedicato a Saba, commenta:

Le gabbie degli uccelli– che Saba spia, osserva, di cui si prende cura, di cui ricorda che sono “nella Natura la sublimazione / del rettile” – diventano, allora, il piccolo e indisturbato palcoscenico per un'estrema rappresentazione e un estremo esorcismo. Il vecchio *Leonardo*, ricorderà Saba, comprava uccelli per rimetterli in libertà; qui la prigionia è rigorosa; fa parte dello spettacolo, dell'amore e della vendetta. Il *Canzoniere* pullula di simboli aerei (uccelli, merli, palloncini che fuggono senza ritorno) a cui si contrappone un elemento terrestre e disertato, dove si accumulano “tutti della vita i pesi”. [...] gli uccelli sono prigionieri, il loro spazio è circoscritto, il loro volo condizionato da quella specie di filiforme espansione, di struttura delegata dell'elemento terrestre che sono le gabbie. “Una gabbia è una gabbia”. (Saba 1996: LXI-LXII)

La tangenza con *Uccelli*, evidenziata dalla revisione della poesia del 1946, è chiara. Anche se il tema delle gabbie prevale in misura maggiore nella raccolta *Quasi un racconto* (1951), che Levi leggerà solo in un tempo successivo alla stesura della poesia in oggetto, la contrapposizione tra libertà e prigionia è riscontrabile in molte delle poesie della raccolta *Uccelli* (1948). È Andrea Zanzotto a darne conferma: con estrema puntualità e acume egli dedica infatti alcune riflessioni alla figura dell'animale, e in particolare dell'uccello, nella poesia di Saba, mettendo in rilievo la funzione salvifica dell'animale in contrapposizione alle gabbie che gli sono imposte.

Quelli [gli uccelli e gli animali in generale] di Saba provengono da un grembo comune, da viscere fisiopsichiche tali da farli ancora odorare (o “puzzare”) di un'oscura e pur meravigliosa matrice salvifica, alla quale nulla può contrapporsi, e men che meno l'altezzosità dell'adulto, della sua storia, della Storia. (Zanzotto 1991: 367)

Levi riutilizza dunque la dicotomia libertà/prigionia di Saba, natura e storia per il critico Zanzotto, al fine di rappresentare il modo in cui i sentimenti e i legami che ciascuno intesse nella propria vita costituiscono essi stessi un motivo di prigionia (e di qui il simbolo della gabbia) se non sono dettati dalla libertà, che è la quinta teatrale della prosa de *L'orologio*. Il problema dei sentimenti è così ancorato, più che alla quotidianità, a una dimensione ontologica, di scacco esistenziale quasi, se letta attraverso alcuni scritti critici di Levi sulla poesia di Saba. Infatti in un testo inedito del 1959 riportato da Ghiazza (2002: 328-335; ma anche in Levi 1975: 243-248 e Levi 2001: 207-211) Levi si concentra sul tema essenziale dell'angoscia nella poesia di Saba. Una parte della poesia decadente di inizio secolo, quella che per l'autore si colloca tra Pascoli e Pasternak, avverte e vive il peso della: «[...] crisi dell'unità dell'uomo, rifugiandosi nel rifiuto, nell'infanzia, nel ricordo, nell'angoscia» (Ghiazza 2002: 331). Si coglie, in quei testi, l'angoscia che ne

diviene il contenuto e la sostanza. La poesia di Saba, al contrario, sempre secondo Levi, si pone in modo antitetico nei confronti del decadentismo europeo (così come la stessa opera di Levi più volte tacciata di decadentismo ne è molto lontana): l'angoscia, che è l'esito di quella produzione, costituisce per Saba il: «[...] punto di partenza di un lungo viaggio, che porta alla sua risoluzione» (Ghiazza 2002: 331). Questo aspetto emerge in modo più forte proprio nella raccolta *Uccelli e Quasi un racconto*, in cui dietro all'angoscia dell'esistere si schiude sempre la leggerezza naturale degli uccelli. In *Psicanalisi dell'aria*, Gaston Bachelard dedicandosi al volo degli uccelli cita, a questo proposito, un passo di Nietzsche:

Per Nietzsche, infatti, l'aria è la sostanza stessa della nostra libertà, la sostanza della gioia sovraumana. [...] nel prologo di *Ecce homo*, avverte i suoi lettori: “Chi sa respirare l'aria dei miei scritti sa che è un'aria delle cime, un'aria *forte*. Bisogna essere nati per respirare quell'aria, altrimenti si corre il rischio, non piccolo, di raffreddarsi, lassù. Il ghiaccio è vicino, la solitudine immensa – ma che pace illumina le cose! Come si respira liberamente! Quanta parte del mondo sentiamo sotto di noi!” (Bachelard 1988: 142-147)

È a quelle vette solitarie che la poesia di *Uccelli* mira. Per allontanarsi dall'angoscia terrestre è necessario seguire il volo delle aquile, dove l'aria rarefatta rende pura e libera l'esistenza. Se l'angoscia di Saba è terrestre, la sua liberazione non può che avvenire nello spazio libero e solitario di quelle vette dove l'elemento aereo si oppone a quello terrestre. L'ultima poesia della silloge *Uccelli* si intitola infatti *Nietzsche*:

Intorno a una grandezza solitaria
non volano gli uccelli, né quei vaghi
gli fanno, accanto, il nido. Altro non odi
che il silenzio, non vedi altro che l'aria. (Saba 1996: 581)

Come a volersi far cullare dalla pienezza del vuoto del silenzio, prima di chiudere la silloge, Saba ricorre a Nietzsche per descrivere una possibile antitesi al piano terrestre orizzontale del dolore.

L'angoscia di Saba non è legata alla sfera del quotidiano. Essa è: «[...] l'angoscia dell'esistenza: l'angoscia del trauma della nascita; e insieme il non voler essere nato» (Ghiazza 2002: 332). Tutto ciò ha un forte rapporto con il mito della caduta dal Paradiso terrestre che è centrale nella produzione di Levi. In altre parole si può dire che il mito della caduta non sia altro che la nascita dell'uomo, l'inizio della sua condizione di condanna e sofferenza:

L'angoscia di Saba – prosegue infatti Levi – [...] è il trauma della nascita e dell'esistere come individui: l'orrore della separazione; e la volontà di non essere nati, per non entrare nel tempo separato e senza relazioni, nel mondo del “frammento”. È l'angoscia del peccato originale, del peccato dell'origine, che non è altro che la vita. (Ghiazza 2002: 332)

La grandezza di Saba risiederebbe quindi – secondo Levi che sta commentando la propria opera più che quella dell'amico – nella capacità di vivere questa angoscia, trasformandola in una poesia limpida e serena:

La poesia di Saba – scrive Levi in una introduzione a un disco di poesie lette dallo stesso Saba – nasce dal sentimento dell'uomo: assorbe, come un filtro, il dolore individuale, e il dolore del mondo, e lo trasforma in limpida immagine: ricrea, in ogni cosa, l'unità perduta nella vita e nella letteratura contemporanea, rifiuta la disintegrazione e l'assenza, la superbia della disperazione, e ci riporta, in ogni cosa, l'uomo, vivo dell'affettuosa bontà e verità della poesia. [...] come egli dice, i suoi veri “... son veri; / ci trovi un canarino e TUTTOIL MONDO”. (Ghiazza 2002: 312)

Il “muro di sentimenti” della poesia di Levi è quindi la gabbia in cui l'uomo è costretto a vivere, è la separazione, il dolore della nascita, il momento in cui all'Unità segue il due, la separazione, il conflitto, l'opposizione, l'astrazione dalla propria natura: è il male che inizia, agli albori dell'umanità, con il serpente che spinge Adamo a mangiare la mela/orologio (Fig. 2). Non a caso Levi cita della raccolta *Uccelli*, in riferimento al gufo Graziadio, due versi tratti dalla poesia *I passeri*:

Il gufo Graziadio è il più bello di tutti i gufi che abbia mai visto o immaginato: il più araldico, il più antico, il più senza tempo, il più divino. Lo vidi per la prima volta in una esposizione viaggiante [...] C'erano nelle gabbie vicine degli uccelli [...] e soprattutto dei serpenti e non potei fare a meno di pensare che se nella mitologia il serpente sta all'inizio dei tempi, il gufo Graziadio era il suo equivalente angelico, se è vero quello che dice un grande poeta italiano, Umberto Saba, essere cioè gli uccelli... “nella natura / la sublimazione del rettile”. (Levi 2004: 5-6)

Il gufo della gabbia è in definitiva la sublimazione angelica del rettile; è il solo cui spetta il compito, secondo Levi, di rappresentare quella componente arcaica del serpente trasformata però di segno, dunque angelica. Non più colui che conduce all'astrazione e alla rottura: ora il compito è affidato al gufo, emblema di quella antichità e contemporaneità dei tempi che sola richiama quel momento mitico e ancestrale. Il gufo diviene così l'emblema della poesia, della libertà, dell'Unità dell'uomo, e con una certa dose di narcisismo, di Levi stesso, che cerca di ricomporre – al pari dell'amico Saba – l'unitarietà contro la frammentarietà¹⁸, contro l'angoscia che serpeggia nella letteratura decadente di inizio secolo. È sotto questa luce e protezione che nasce l'opera de *L'orologio*.

¹⁸ Per una ricostruzione del rapporto che intercorre tra *Paura della libertà* e la lettura delle opere di Saba da parte di Levi si rimanda sempre a Ghiazza (2002: 13-73).

2. IL GUFO OROLOGIO

L'avvio del romanzo *L'orologio* mette subito in evidenza l'elemento che domina, per intero, lo sfondo delle vicende romane: un ruggito di leoni. «Quel suono, insieme vago e selvatico, crudele ma non privo di una strana dolcezza, il ruggito dei leoni, nel deserto notturno delle case» (Levi 1989: 3). È il richiamo dell'indistinto che sopravvive, il ritorno la sopravvivenza – in termini warburghiani (Didi-Huberman 2006) – di qualche cosa di arcaico che risuona «crudele» e «con dolcezza» nella notte. L'intreccio narrativo prende avvio dunque con l'indicazione di una sopravvivenza. Il lettore, allertato da questo strano ruggito, capisce di non essere più nel tempo razionale, matematico e logico della quotidianità ma di essere entrato in una alterità temporale e spaziale. Nel 1950, in seguito alla pubblicazione de *L'orologio*, Levi pubblica per «Botteghe oscure» una breve silloge di poesie “compendiarie” al romanzo, dal titolo *Poesie dell'Orologio* (ora in Levi 2008: 280-284). Nella prima di esse l'autore costruisce, come sottolinea lui stesso, «l'indice» (Levi 2011: 21) del romanzo in cui elenca gli elementi essenziali confluiti nell'opera:

I

Ruggito di leoni nella notte
del profondo del tempo alla memoria
gufi, Madonne, simboli, interrotte
vicende senza tempo e senza storia

selve di case, uccelli, rami, grotte,
corti dei topi e di disfatta gloria,
ed occhi, e voci, e gesti, ed oro, e scoria,
verde ritorno delle età corrotte,

briganti al bosco, serpi alla mammella,
re veri e finti, ministeri e pezzenti,
contadini alla vanga e vermi in sella,

compianto antico e funerario elogio,
coraggio, e fame, ed uomini pazienti,
e Roma, e l'Italia: questo è l'Orologio.

Elencando vari elementi sparsi, introdotti dal «ruggito di leoni nella notte», l'autore raccoglie frammenti apparentemente contraddittori come i ministri, i «re veri e finti» e i contadini con la vanga, le Madonne con i gufi, i topi e gli uccelli. Si tratta dunque di un elenco di ricordi, di schegge di memoria che si collocano sul foglio senza un ordine logico e/o cronologico. Richiamano nel loro flusso spontaneo e incontrollabile una caleidoscopica scrittura analogica, un crogiuolo di riferimenti precisi all'Italia nel suo immediato dopoguerra. La materia incandescente e liquida di questa poesia non fa deflagrare l'impianto formale, anzi è proprio la struttura del

sonetto a costituire e a stringere in una forte unità il suo contenuto così eterogeneo. Levi, commentando Saba, ricorda proprio il carattere unitario della sua poesia, la sua capacità di riportare la dualità all'unità. Così egli compie un'operazione analoga, perché tutti gli elementi della poesia sono definiti e limitati dal contenitore più generale che è il romanzo de *L'orologio*: «questo è l'Orologio» per l'appunto. È questo infatti a costituire – come si evince dall'*explicit* della poesia – il tentativo barocco di ricreare nel caos l'ordine. La questione della temporalità assume dunque una valenza essenziale – basterebbe solo il titolo a confermarlo – nella costruzione di questa solida architettura, in cui associata all'immagine del tempo ricompare la figura del gufo. Questi costituisce, come suggerisce anche la prima poesia della silloge, uno degli elementi del testo, pur comparando solo due volte nel romanzo e in funzioni di scarsissimo rilievo¹⁹. Tuttavia la sua centralità è comprovata. Evoluzione e sublimazione mitica del serpente, il gufo è espressione di una libertà e di una temporalità antiche che il presente deve ritrovare. È per questo infatti che Levi rappresenta, in molte occasioni, il gufo con un occhio aperto e uno chiuso: uno guarda verso il passato, l'altro verso il futuro. Così infatti appare il gufo della sovraccoperta alla prima edizione del romanzo, voluta da Levi. È un segno inequivocabile del fatto che *L'orologio* nasce sotto il segno del gufo (Fig. 5).

¹⁹ Il primo riferimento al gufo è rivolto al protagonista del romanzo allorché entra per la prima volta nella redazione del giornale di cui è il direttore: «Mi trovai, in cima, in un appartamento disadorno. La porta d'ingresso era socchiusa, la spinsi, entrai in un corridoio oscuro. Fuori, il sole di agosto arroventava il selciato, tagliato in zone nitide d'ombra e di luce ardente. I miei occhi non potevano abituarsi d'un tratto a quella oscurità: restavo nel corridoio, battendo le palpebre, come un gufo di mezzogiorno» (Levi 1989, 32). Il secondo, invece, compare nella descrizione fisica dello zio Luca: «La fronte era alta e diritta, stretta sulle tempie, e scendeva verso il naso, largo all'attaccatura e sempre più sottile verso la punta, come il becco di un gufo. Gli occhi erano terribili, per la potenza dello sguardo, terribili pur nella loro bontà» (Levi 1989, 237).

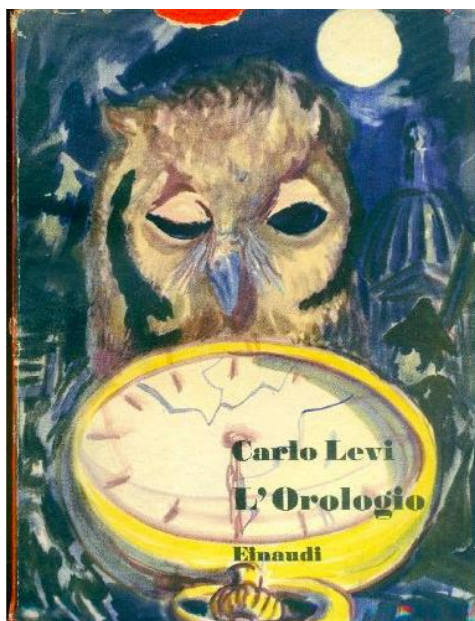


Figura 5. Carlo Levi, sovraccoperta prima edizione de *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1950.

Un gufo, con un solo occhio aperto, è posto di fronte e in antitesi a un orologio rotto. Sullo sfondo la luna, una chiesa non identificata di Roma, un uomo di passaggio e la luna. In questa rappresentazione l'orologio, posto di fronte al gufo, è simbolo di un tempo astratto che è necessario abbandonare affinché si riesca a ritrovare una temporalità diversa. Una prima raffigurazione dell'orologio è intesa nell'associare la figura dell'orologio a quella negativa di una temporalità moderna, progressiva e soprattutto esterna all'individuo: è il tempo del serpente che ha trasformato il tempo interno all'uomo, quello precedente alla mitica cacciata, in un tempo astratto e segnato da un ritmo battente che è quello delle lancette dell'orologio. Secondo questa lettura, Levi attribuisce all'orologio, e a ciò che esso rappresenta, un qualche cosa da cui è necessario allontanarsi. Nel testo infatti si legge:

Col gesto abituale di ogni sera, levai l'orologio dalla tasca: lo tenni un poco in mano, e lo avvicinai all'orecchio, prima di posarlo sul tavolino accanto al letto. Sentivo il suo ticchettio regolare, e pensavo che il tempo dell'orologio è del tutto l'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 1989: 11)

E ancora:

È allora [nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta] che si riceve dal Padre l'orologio che ci seguirà per sempre, che seguirà tutte le nostre ore, attaccato alla sua robusta catena d'oro perché non si perda, perché non si smarrisca. Così, legato come un servo, egli comincerà la sua vita nella liscia oscurità del taschino, appiattato e nascosto nel buio come un cuore d'insetto, un cuore senza intermittenze, spietato, che non pompa nelle vene il caldo sangue, ma che batte tuttavia come una essenza intellettuale e senza corpo, e tirannico cerca di trascinare con sé il nostro cuore. Il nostro cuore non se ne accorge, dapprima, e continua svagato; poi resiste e si difende; ma, a poco a poco, si lascia sedurre e corrompere da quel ticchettio sempre uguale: è così difficile non andare al passo! Ecco, i soldati sfilano, dietro una allegra fanfara: Uno! Due! Uno! Due! I nostri piedi pare si muovano da soli, e, senza avvedercene, li abbiamo seguiti. Ma quella cadenza, quella andatura militare, si accelera, il nostro cuore la segue, non sa più staccarsene, e il tempo corre e vola e l'oggi, in un istante, è già fatto ieri, e si unisce, senza più potersi contemplare e conoscere, al tempo che già si perdé. Così, la catena d'oro che teneva legato l'innocente orologio, diventa la catena che ci lega e ci trascina, ed è la piccola macchina del taschino che tiene ormai dal suo capo, come un padrone, la catena ben salda, e ci mena alla cavezza, come buoi da sgozzare, sempre più in fretta, sempre più in fretta, chissà dove. (Levi 1989: 12)

La rottura dell'orologio rende al protagonista la libertà, la possibilità di sentirsi non più legato a una catena che proietta l'uomo in un avanti in cui il passato si perde e il presente non è che la continua presenza del futuro. La critica di Levi è dunque rivolta soprattutto alla modernità e al mito del progresso. Alla perdita dell'orologio Levi oppone una temporalità strutturata in cui passato e presente convivono. Gli esempi sono numerosissimi e la critica²⁰ si è già a lungo occupata di questo aspetto evidente de *L'orologio*. Basti pensare alle descrizioni di Palazzo Altieri in cui il barocco romano, e il passato storico-mitico degli abitanti di quella palazzina, si intrecciano al presente. Si viene così a creare una suggestiva architettura narrativa di montaggio visivo, dove il vuoto di connessione – come ha dimostrato Giovanna Faleschini Lerner (2012: 53-83) – tra gli anelli della storia è reso possibile dai continui passaggi dalla realtà al sogno, dagli avvenimenti politici alle lunghe e quasi magiche descrizioni che culminano nella protratta *ekphrasis* di palazzo Altieri (Levi 1989:124-128), in cui tempi differenti, stili diversi, uomini e abitudini, vecchie e nuove, convivono e si riflettono nella prosa poetica e descrittiva di quelle pagine.

Tuttavia, insieme alla «contemporaneità dei tempi» in Levi sussiste anche una forte contemporaneità dei significati che discende e si intreccia con essa. Levi fornisce infatti un'altra rappresentazione dell'orologio, legata questa volta a una valenza “positiva”, cioè all'orologio come oggetto che, una volta perso, provoca un profondo stravolgimento nella personalità dell'individuo. In un passo spesso trascurato dalla critica, probabilmente perché solleva dei seri problemi di tipo

²⁰ Si vedano in particolare gli Atti del convegno (*The Lions of Rome*) curato da Fabio Camilletti e tenutosi presso l'Ici di Berlino il 12 ottobre 2013. Il testo è attualmente in corso di pubblicazione.

interpretativo²¹ e può in qualche modo inficiare l'idea dell'orologio come sinonimo di alienazione e astrazione dal reale, Levi affida a Martino, dietro al quale si nasconde il critico e traduttore di testi psicanalitici, Roberto Bazlen, l'interpretazione del sogno posto in apertura al romanzo. È l'unico a cui venga affidata una vera forma di interpretazione²² del sogno del protagonista:

Essenzialmente l'orologio, era ormai scientificamente assodato, e sicuro senza possibilità di dubbio, era l'Unità, o meglio il *Selbst*, cioè il punto di incontro dell'Io cosciente e dell'Io subcosciente, che ormai non sono più tali; il Tempo interno, il tempo vero e assoluto; o, in altri termini, era l'Io reale, la natura profonda della persona. Perdere l'orologio voleva dire essere fuori del proprio tempo vero, perdere se stessi. (Levi 1989: 61-62)

Contrariamente ai passi precedenti, la riconquista dell'orologio diventa ora sinonimo della riscoperta di sé e di un nuovo centro di personalità. Dovendo tuttavia tralasciare il rapporto essenziale che intrattiene il testo con quello di Jung, importa qui sottolineare che l'orologio viene dunque associato al ritrovamento di sé e alla riscoperta di un nuovo tempo. Quale sia questo nuovo tempo e come esso sia da intendere lo spiega un quadro di Levi, dipinto nel 1950 e intitolato il *Gufo-orologio* (Fig. 6). La situazione rappresentata si ricollega in modo evidente a quella del dipinto disegnato per la sovraccoperta al romanzo (Fig. 5).

²¹ Il passo è stato preso in analisi da alcuni critici. Falaschi (1974: 55-56) è stato uno dei primi a parlarne, tuttavia le analisi più interessanti risalgono alla Galvagno (2004: 185): «[...] preme qui sottolineare l'inquietudine profondamente nevrotica di Martino, anch'egli, come Antonio, in grosse difficoltà con le donne ma che si difende dai conflitti della vita rifugiandosi nell'"intelligenza". Inoltre Martino è definito come l'interprete per eccellenza e, non a caso, sarà il primo e forse il solo interprete del "sogno dell'orologio" fatto dal protagonista all'inizio del romanzo e la cui interpretazione viene riferita proprio nell'ultima parte del terzo capitolo».

²² Per un'analisi particolareggiata del brano in cui vengono prese in considerazione le influenze di *Psicologia e alchimia* di Jung, tradotto da Bazlen, sul passo in oggetto si permette di rimandare a Gasperina Geroni (2014).



Figura 7. Carlo Levi, *Gufo-orologio*, 1950, in: Fonti (2008, 95)

Sullo sfondo si staglia una chiesa romana, non identificata; e un uomo attraversa la scena camminando da destra verso sinistra. In centro è posto un orologio, Omega. Questa volta, però, il gufo non è più posto di fronte e in antitesi a un orologio rotto, bensì si è trasformato nel quadrante dell'orologio. Quanto si è appreso sulla figura del gufo, non può non far pensare che questo nuovo orologio sia un orologio sinonimo di libertà, di un tempo nuovo segnato non più dalle lancette di un quadrante, ma dallo sguardo imperscrutabile e antico di un gufo, in cui la saggezza del passato si mescola a quella del presente. Anche il romanzo si chiude infatti con la consegna di un nuovo orologio che, questa volta, il protagonista riceve in dono dallo zio Luca appena deceduto. Alle spalle della figura dello zio, la cui morte è ambientata in una casa napoletana in un quartiere in cui la vitalità dei personaggi che lo popolano viene associata a quella dei contadini, c'è la figura di Claudio Treves, lo zio morto a Parigi nel 1933 durante l'esilio causato dall'opposizione al regime fascista. Modello di libertà e iniziatore per il protagonista della pittura, lo zio è colui che lascia come eredità al nipote un nuovo tempo, segnato da un nuovo orologio. Questo tempo è un tempo antitetico a quello matematico e lineare, designato dal primo orologio: è un tempo nuovo in cui si assommano l'esperienza della perdita del tempo lineare, avvenuta durante i tre giorni successivi alla rottura del primo orologio, e la riconquista, attraverso l'approdo nel mondo contadino di Napoli, di una concezione del tempo più matura, libera e foriera di novità. Questa nuova concezione del tempo, che fonde la libertà e l'antichità del tempo del gufo al presente, è stata – come spesso accade – fissata in un'immagine efficacissima da Italo Calvino. Nel testo critico dedicato a *La compresenza dei tempi* di Carlo Levi,

Calvino (1995: 1123) chiarifica quanto la posizione di Levi sia «vertiginosa» per: «[...] questo suo tenersi librato come in un punto in cui può vedere scorrere le lancette degli orologi in sensi divergenti». La libertà, rappresentata dalla figura del gufo, evoluzione dell'immagine serpente, consiste proprio in questo librarsi difficilissimo tra mondi e tempi diversi, che Levi riesce, come sottolinea sempre Calvino, a rendere meno «drammatico» in quanto popolato da una forza vitale continua e magmatica. Quanto scrive Calvino si può esemplificare perfettamente con una pagina tratta da *L'orologio* in cui è visibile una forte tangenza con Saba e con le poesie di Levi, a ulteriore dimostrazione di quanto la raccolta del poeta abbia influito su parte della scrittura di Levi e sulla definizione dell'immagine del gufo così come la si è definita. Descrivendo l'inizio del proprio viaggio verso Napoli, Levi scrive:

Viaggiavano persone che non si erano mai mosse durante la vita intera: un paese tutto nuovo, un'Italia diversa si apriva davanti a nuovi occhi. Chi fuggiva dalle rovine della vecchia casa, chi andava in giro cercando parenti e amici perduti, chi tornava dopo essere stato trascinato qua e là da avvenimenti imprevedibili, chi andava e veniva senza un vero bisogno, spinto da una smania di movimento, da una esuberanza di vitalità, da vaghe speranze di lavoro e di guadagno. La molla principale erano i traffici, la grande e piccola borsa nera, l'intrallazzo, gli scambi. Uomini andavano in città, in cerca d'impieghi, ragazze accorrevano da ogni parte, come farfalle notturne, verso Livorno e gli altri luoghi dove ancora sostava una truppa straniera. Ma i più compravano, vendevano, trascinavano involti, barattavano merci: ciascuno per sé, in una tacita intesa comune, pronti a girare i divieti, a vincere gli ostacoli e a sopportare la fatica. Il corpo dell'Italia, pestato dalle bombe e dagli eserciti, dissanguato dalla guerra, tornava a respirare; un sangue nuovo e imprevedibile circolava, in milioni di corpuscoli che trascinavano dappertutto, nei modi più loschi e illeciti, un ossigeno necessario. Non si era mai viaggiato tanto, quando tutto era in pace e in ordine, le rotaie intatte, i treni correvano portando la gente alle villeggiature e alle adunate, e soprattutto, strano miracolo che per tanto tempo aveva riempito milioni di cuori di un dolce senso di gloria, consolandoli dei peggiori mali, arrivavano in orario. La nuova razza dei viaggiatori, spuntata d'incanto da tutti i villaggi e da tutti i mercati, non aveva orario: andava, come una mobile genia di uccelli, affidandosi al vento e alla fortuna. (Levi 1989)

Il finale di questo brano è di estrema importanza. È nata una nuova «razza di viaggiatori» che si muove come «una mobile genia di uccelli, affidandosi al vento e alla fortuna». Sono gli uccelli a descrivere questo pullulante e veloce risveglio della civiltà italiana alla fine della seconda guerra mondiale, dopo la liberazione dagli idoli del nazi-fascismo. E il fatto che Levi utilizzi il termine «genia» richiama senza possibilità di equivoco la poesia omonima della raccolta *Uccelli* dell'amico Saba, scritta nell'estate del 1948:

Uccelli

L'alata
 genia che adoro – ce n'è al mondo tanta! –
 varia d'usi e costumi, ebra di vita,
 si sveglia e canta²³. (Saba 1996: 573)

Il testo di Levi è una traduzione in prosa della poesia di Saba. All'«alata genia» che è «varia d'usi e costumi» corrisponde la nuova «genia» degli italiani, liberi di quella libertà che sola può nascere dalla crisi che il fascismo ha costituito. Così si sente lo stesso Levi che, accanto alla pagina manoscritta del brano riportato, scrive una poesia dedicato a un uccello (lo stesso poeta) che si libra sulle vicende umane, affidandosi – proprio come nella pagina de *L'orologio* – «al vento e alla fortuna»:

Come un uccello nell'aria che imbruna
 sopra i campi violetti delle altane
 veduto ho a volo queste storie vane
 affidandomi al vento e alla fortuna²⁴. (Levi 2004, 97)

Il gufo Graziadio/Levi si è così trasformato da uccello in gabbia della poesia del 1946 in un volatile che ha riscoperto la libertà e lo ha fatto attraverso una scrittura che ha riportato in vita nell'arte quella libertà, perduta e mitizzata, della Resistenza italiana.

3. BREVE CONCLUSIONE

Il quadro fin qui delineato ha mostrato la nascita della figura del gufo nelle sue prime apparizioni e la relazione che esso intrattiene con alcuni testi di Umberto Saba da cui discendono numerose suggestioni. È necessario tuttavia ricordare, prima di chiudere, che la figura del gufo assume dopo gli anni '50 una definizione maggiore, venendo riecheggiata in diversi scritti e divenendo una vera e propria forma di “divinità protettrice” nell'opera dello scrittore torinese. Nell'ultimo libro, in particolare, il postumo *Quaderno a cancelli*, che Levi scrive durante i primi mesi

²³ L'interesse di Levi per la poesia di Saba tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei '50 è dimostrato inoltre dal lavoro preparatorio di Levi per *Amicizia. Storia di un vecchio poeta e di un giovane canarino*. Si veda a riguardo Saba (1976).

²⁴ La curatrice segnala che la poesia inedita e contenuta nel Fondo Carlo Levi di Roma (in b. 59, f. 1890, s.d, ms. e datt.) è senza data, ma «attendibilmente riconducibile al periodo della stesura dell'*Orologio*» (Levi 2004, 97). In realtà, la stessa poesia è contenuta nel quaderno n. 14 dei manoscritti de *L'orologio*, contenuti presso il Centro Manoscritti di Autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. La datazione riportata coincide con la congettura della curatrice di Levi (2004): la poesia risale infatti al 10.07.1949.

del 1973 in una condizione di semicecità e che rappresenta un'opera molto complessa in cui vengono ridefiniti e ritrattati numerosi aspetti della precedente produzione letteraria e pittorica di Levi, ritorna la figura del gufo Graziadio. In una delle pagine più dense, a questo proposito, Levi ricorda il suo amato gufo, posseduto a cavallo tra gli anni '40 e '50, e ora figura mitologica che riassume in sé una funzione salvifica e libertaria, rappresentata da un «lume notturno» e interiore, che è costruito in modo oppositivo alla luce della lampada del gufo in gabbia della poesia pubblicata nel 1949 su «Il Ponte». Il 25 luglio del 1973 Levi infatti appunta:

Un occhio aperto, grande e nero e lucente, e l'altro chiuso sotto la palpebra di trina azzurra, stava il Gufo Graziadio, nel supremo fastidio di una violenza di luce esterna, non accettabile, altrui. Come se tutte le luce egli avesse già in sé provato e sperimentato, e ne avesse trovato e scelto il suo universale, interno lume notturno. Stavano, questi uccelli da Giudizio Finale, e i loro minori fratelli, le civette, tutto attorno al carcere di via Ghibellina, e la notte era piena di luna, sui vecchi muri a secco della Riviera, o sulle rocce bianche e grigie della Gallura. (Levi 1979: 217)²⁵

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAZZOCCHI, Marco Antonio (2013): *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 14-29.
- BACHELARD, Gaston (1988): *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, Red.
- CALVINO, Italo (1995): «La compresenza dei tempi», in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Vol. 1, Milano, Mondadori, pp. 1122-1125.
- CASSANO, Franco (2004): «Introduzione», in Carlo Levi, *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di Giliola De Donato, Roma, Donzelli.
- DE DONATO, Giliola (1998): *Le parole del reale: ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Bari, Dedalo.
- DE MARTINO, Ernesto (2010): *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006): *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- FALASCHI, Giovanni (1974): *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia.

²⁵ Un breve accenno alla questione è contenuto in De Donato (1998: 201-202). Per quanto riguarda, inoltre, il versante figurativo si ricorda che Levi dipinge durante il suo ultimo periodo di vita almeno altri due gufi. Nel primo caso Levi si autoritrae assumendo le sembianze di un gufo e rimarcando così la vicinanza tra sé e la figura dell'animale. Nel secondo caso il pittore abbozza l'immagine del gufo Graziadio. Entrambe le immagini si trovano in Sperduto (2002: figg. nn. 20-21).

- FALESCHINI LERNER, Giovanna (2012): *Carlo Levi's Visual Poetic. The painter as Writer*, New York, Palgrave Macmillan.
- FERRARI, Maria Sofia (a cura di) (1997): *Carlo Levi: opere grafiche, Catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi ottobre 1997 – gennaio 1998*, testi di Fabio Fiorani / Guido Sacerdoti, a cura della Fondazione Carlo Levi di Roma, Matera, La tipografica.
- FONTI, Daniela (a cura di) (2008): *Carlo Levi e Roma. Il respiro della città, Catalogo della mostra, Casino dei Principi, 27 febbraio – 15 giugno 2008*, Roma, Palombi Editori.
- GALVAGNO, Rosalba (2004): *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Catania, Leo S. Olschki.
- GASPERINA GERONI, Riccardo (2012): «Le immagini prima delle parole: l'antinomia interno/esterno nell'elaborazione di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi», *Poetiche* 14 (1/2), pp. 53-91.
- GASPERINA GERONI, Riccardo (in corso di stampa): *Legge e tempo ne L'orologio di Carlo Levi*, in AA. VV., *The Lions of Rome. Atti del convegno, ICI di Berlino (12 ottobre 2013)*, Roma, Donzelli.
- GHIAZZA, Silvana (2003): *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo.
- GHIAZZA, Silvana (2008): «Carlo Levi, Umberto Saba e la poetica dell'«oggettività»», *Rivista di letteratura italiana* XXVI/2-3, pp. 389-395.
- ITALIA, Paola / RABONI, Giulia (2010): *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci.
- LEVI, Carlo (1949): «Il gufo», *Il Ponte* V/3, p. 237.
- LEVI, Carlo (1964): *Paura della libertà*, Torino, Einaudi.
- LEVI, Carlo (1975): *Coraggio dei miti: Scritti contemporanei 1922-1974*, a cura di Giliola De Donato, Bari, De Donato.
- LEVI, Carlo (1979): *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi.
- LEVI, Carlo (1989): *L'orologio*, Torino, Einaudi.
- LEVI, Carlo (1993): *Bosco di Eva*, Roma, Mancosu.
- LEVI, Carlo (2001): *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di Roberta Galvagno / Giliola De Donato, Roma, Donzelli.
- LEVI, Carlo (2004): *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, a cura di Giliola De Donato, Roma, Donzelli.
- LEVI, Carlo (2006): *Il seme nascosto. Tocca ai Contadini, ai piccoli, agli ultimi uccidere il Serpente*, a cura di Aleo Cormio, Bari, Palomar.
- LEVI, Carlo (2008): *Poesie*, a cura di Silvana Ghiazza, Roma, Donzelli.
- LEVI, Carlo (2011): *Roma fuggitiva*, a cura di Giliola De Donato, Roma, Donzelli.
- LEVI, Carlo / SABA, Linuccia (1994): *Carissimo Puck: lettere d'amore e di vita 1945-1969*, a cura di Sergio D'Amato, Roma, C. Mancosu.
- NERUDA, Pablo (1967), «En su estudio non se pone el sol», *Galleria*/XVII 3-6, maggio-dicembre 1967, a cura di A. Marcovecchio, pp. 265-268.
- RAGGHIANI, Carlo Ludovico (a cura di) (1977): *Levi si ferma a Firenze, Catalogo della mostra, Orsanmichele, maggio – luglio 1977*, Firenze, Fratelli Alinari.

- SABA, Umberto (1976): *Amicizia. Storia di un vecchio poeta e di un giovane canarino*, a cura di Carlo Levi, Milano, Mondadori.
- SABA, Umberto (1996): *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori.
- SACCO, Leonardo (1996): *L'Orologio della Repubblica. Carlo Levi e il caso Italia con 37 disegni politici di Carlo Levi*, Lecce, Argo.
- SPERDUTO, Donato (1998): *L'imitazione dell'eterno. Implicazioni etiche della concezione del tempo immagine dell'eternità da Platone a Campanella: con un saggio sulla nozione di tempo in Carlo Levi*, Fasano, Schena Editore, pp.87-109.
- SPERDUTO, Donato (ed.) (2002): *Carlo Levi inedito: con 40 disegni della cecità*, Milazzo, Spes.
- STAZZONE, Dario (2012): *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità: Carlo Levi e il ritratto*, Enna, Papiro.
- VENTUROLI, Paolo (a cura di) (2005): *Carlo Levi a Matera: 199 dipinti e una scultura, Catalogo della mostra, Palazzo Lanfranchi (Matera)*, Roma, Donzelli.
- WARD, David (2002): *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, Firenze, La Nuova Italia.
- ZANZOTTO, Andrea (1991): *Fantasia di avvicinamento*, Milano, Mondadori.