

Keri

CARLO LEVI

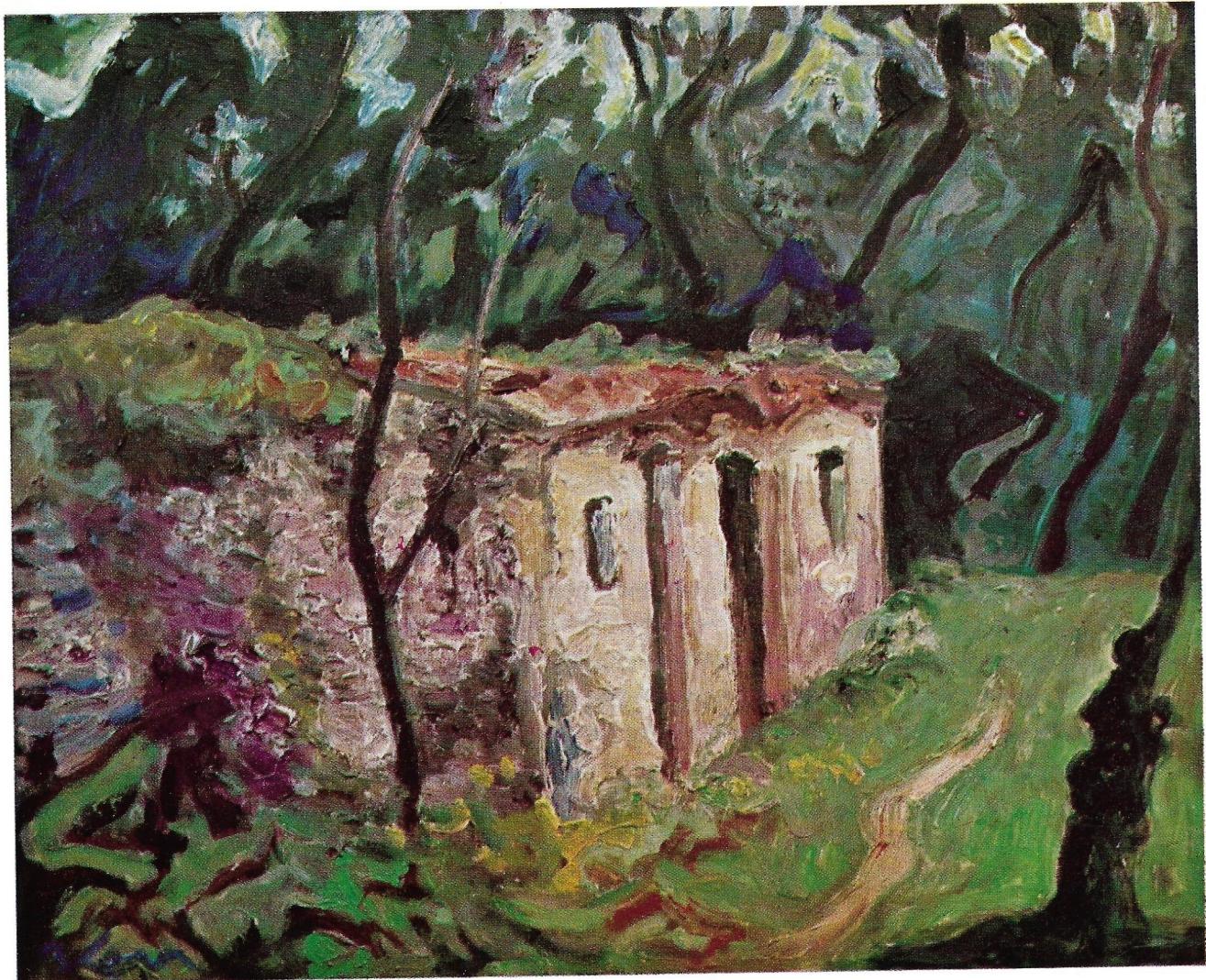
10 - 28 Gennaio 1974

**RR CENTRO D'ARTE LA BARCACCIA
ROMA - VIA DELLA CROCE, 7 - TEL. 6792785**

Si ritroveranno nelle opere — tutte recenti — di questa rassegna i dati essenziali della pittura di Carlo Levi, come si è svolta dagli anni Trenta ad oggi; si ritroverà, soprattutto, quella comparizione abbaginata delle cose sulla tela, che rinnova, elevandoli sino alla quota di un mistero partecipato, gli stupori d'una scoperta del mondo che dalla finitezza individuale appare liberata per immersione nel flusso universale. I luoghi di natura — della natura di Alassio sempre ritrovata, nuova e antica —, i corpi si ripropongono dunque a noi nel moto della pittura leviana che fa di materia, forma e luce una unità inseparabile, e che rivela quell'unità come non estranea, non esterna, al soggetto: cioè, precisa, riconoscibile nelle singole realtà circostanziate dell'albero o del ramo o del sottobosco o del frammento paesistico o del corpo vivo, ma al tempo stesso dilatata ogni volta a includere in sé *tutto il resto*: la curvatura enorme dello spazio illimitato, l'infinita energia che lungo quella curvatura si articola in fenomeni sempre diversi, e il rapporto non separato dell'essere umano col tutto. Sicché, dalle articolazioni della materia — oggettiva eppure di continuo umanizzata da una conquista della Natura che è anche, dialetticamente, naturalizzazione dell'umano —, dalle ar-

ticolazioni della materia nello spazio sorge un'idea del tempo, una non intellettualistica meditazione sul tempo.

Da questo punto di vista, forse, si potrebbe tentare un discorso critico sul rapporto tra lo svolgimento di Levi pittore e la lezione della pittura metafisica. Che non è assunta, come appunto nel De Chirico metafisico, al livello della nostalgia d'un mondo perduto di valori che — richiamato come tempo immobile, sospeso — si contrappone a un mondo attuale di disvalori. In Levi, della lezione metafisica — o di coincidente con la lezione metafisica — c'è qualcosa: e cioè, l'enucleazione stessa, consapevole, della problematica del tempo, e quell'approccio altamente rispettoso che si conviene nei confronti di quella problematica, e dell'immensa riserva di mistero (e dunque d'illuminazione possibile) che essa contiene, e propone a una meditazione intrepida. Ma, appunto, il contenuto, e dunque il metodo, della meditazione sul tempo è diverso. La ripulsa dei disvalori contemporanei è, in Levi, ripulsa dei poteri (sociali, ma anche culturali, o burocratici) che sovrappongono la loro gabbia di costrizioni e di rituali alla verità — ereditata e presente — dei valori viventi negli oppressi (di qui, l'estrema emblematicità del mondo contadino in tutta



la ricerca leviana). E questa gabbia, è, per Levi, nella sua estrema e pesante realtà, irreale. Egli ben ne conosce conformazione, peso, strutture, modalità, ma ne ritiene possibile non solo l'abolizione nel concreto della costruzione rivoluzionaria ma anche nel concreto di un pensiero egemone che si colleghi ai valori persistenti nel mondo dei *subalterni*.

E' significativo il fatto che, pur bene attrezzata a questo compito dal punto di vista della strumentazione ideale ed espressiva, la pittura di Levi non si sia mai posta sul terreno dell'espressionismo, ossia della prevalenza della denuncia del negativo. Un suo espressionismo (ma il termine si adopera qui solo per comodo e nella consapevolezza della sua imprecisione) si manifesta, semmai, su quel versante che s'appunta a dati etnico-magici del mondo contadino (delle *campagne del mondo*), e ne sottolinea, *in positivo*, i valori; come sottolinea, *in positivo* sempre, i valori dell'esplorazione ideale ed esistenziale del gran flusso delle cose nel tempo. A questo senso esplorativo, e inarrestabilmente esplorativo, delle cose nella loro oggettività non esterna all'uomo, si riconduce del resto la struttura *aperta* della forma leviana: aperta in due sensi, e cioè nell'in-

terrotta continuità del discorso che dall'una all'altra opera egli prosegue — identico e diverso come identiche e diverse gli appaiono le cose —, e aperta nella dinamica interna della singola opera.

Nel primo senso, quello che in altre occasioni ho definito come discorso ininterrotto della pittura leviana si determina come saldezza intrinseca di un nucleo ideale, poetico e figurale, capace di dispiegarsi su un vastissimo arco di tempo storico: si pensi ai quei testi fondamentali che sono *Paura della libertà*, del 1939, e *Paura della pittura*, del 1942, nei quali la concreta esperienza umana (e, dunque, artistica) di Carlo Levi è detta con una chiarezza così radicale (e così anticipata, rispetto ai tempi) che sola può spiegare le renitenze di molti a intenderli quei testi; a intenderli, dico, allora, quando nel 1946 e nel 1948 furono pubblicati finalmente, e a intenderli ancora adesso: « Per gli uomini, ombre spaventate, il mondo da cui sono assenti perde ogni concretezza, cioè ogni connessione simpatica, e diventa un mondo di ombra e di spavento, un mondo senza relazioni, un mondo astratto » (*Paura della pittura*). Uno dei punti essenziali della pittura leviana era *detto*, dunque: ed era l'arrovesciamento in positivo dell'assenza attraverso



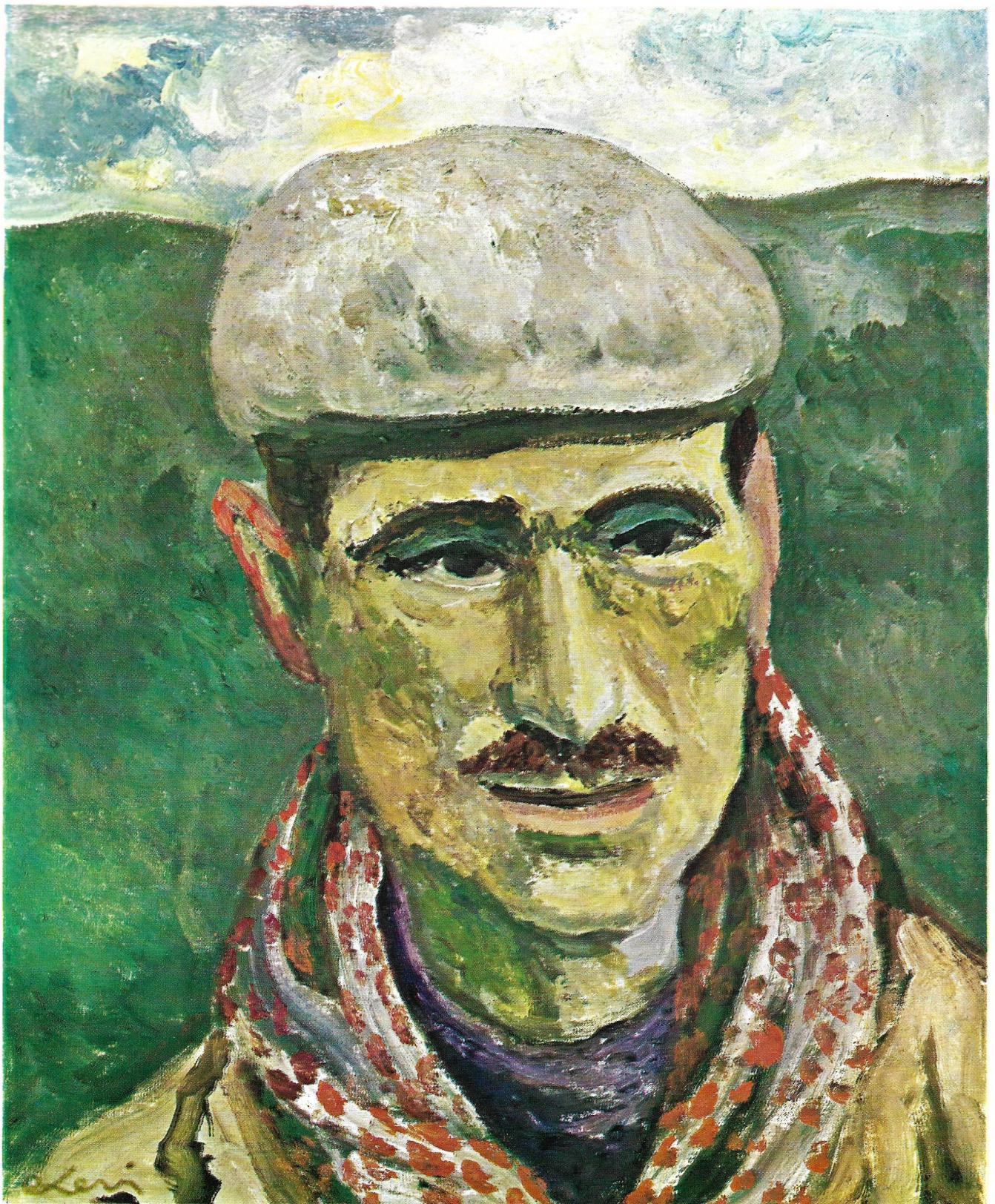
so una presenza continua che, di quadro in quadro, tesse la ricomposizione dell'uomo al suo mondo, fatto concreto, perpetuamente relazionato all'uomo.

Nel secondo senso, è la forma *aperta* del singolo quadro, che si può precisare se si tiene conto di quell'esperienza dell'arte informale della quale Levi dava, in *Paura della pittura*, una rappresentazione davvero profetica. Vi è qualche analogia tra la forma fluente, senza punto di ferma e in qualche modo *implosiva*, di certi artisti dell'informale (si pensi, ad esempio, al Pollock di *Fragranza*) e l'aperta dinamica interna della pittura leviana. Vi è anche, come altro punto di contatto, un rifiuto dell'artificialità urbana («Non sono un americano, ma un pellerossa», diceva Pollock, e questa dichiarazione l'ha inverata in pittura non solo al livello della *citazione* dal folklore pellerossa — disegni sulla sabbia o stuioie o stoffe, ecc. — ma anche al più profondo livello della magia, e dei simboli, sia totemici sia di fertilità). La divergenza è - l'ho già detto — nel carattere di irrealità (ossia di realtà che non solo *dovrebbe* essere arrovesciata ma che può, effettivamente, concretamente, essere rovesciata da un pensiero non staccato dalla prassi rivoluzionaria ma che non aliena i pro-

pri specifici poteri di prefigurazione), nel carattere, dicevo, di irrealità della gabbia dei disvalori. Individuati nella loro minacciosa incombenza, questi disvalori perdono però il potere apocalittico che è loro conferito dalle punte più tragiche (che sono poi le più alte) dell'esperienza informale come era stato — anteriormente — conferito loro dai rami più disperati delle filosofie dell'esistenza.

Credo, insomma, che a tutte le considerazioni critiche che sono state fatte sinora da più parti sulla pittura di Levi — dai primi tempi torinesi ad oggi — si possono aggiungere utilmente anche quelle che ho proposto in quest'occasione; tanto più che il discorso sulla collocazione originale di Levi nei confronti della metafisica dechirichiana da una parte e dell'informale dall'altra conduce, come ho cercato di mostrare, al terreno della più generale elaborazione di pensiero dell'artista torinese: cioè, all'unità organica del suo mondo ideale, ugualmente espressa nella pittura come nella scrittura, come nella sua azione su alcuni nodi decisivi della società contemporanea.

Ma se tutti i dati essenziali della pittura leviana si ritrovano nelle opere pubblicate mi pare che si debba



segnalare anche al riguardante qualcosa di nuovo che qui si incarna. Si pensi, ad esempio, a quei paesaggi attraversati — in modo ogni volta diverso (per consistenza, qualità fantastica e valore) — da bianchi lenzuoli; oppure, alla particolare — nuova, appunto — tonalità emozionale che in tutte queste opere si effonde, senza dar luogo necessariamente a mutamenti iconografici ma pur fomentando una trepidazione di riscoperta, un rinverginamento della visione, quasi fosse, la visione, riafferrata con tutta la fermezza della consueta maturingà ma anche con il segno d'un combattimento. Non credo che ci s'inganni a riferire questi elementi di novità all'esperienza *notturna* dovuta recentemente subire da Levi, nel corso della perdita provvisoria della vista. Esperienza ch'egli volle, subito e lungo tutto il suo corso, vivere anche da pittore, ossia continuando — prima su fogli, del tutto alla cieca — e poi sulle tele, man mano che la guarigione compiva i suoi passi, a dare forma al proprio mondo. Non se ne parlerebbe qui se, appunto, se Levi non avesse compiuto la trasmutazione d'un incidente fisico in un'immersione in un ben diverso *notturno*. E che tale immersione si sia saldata in una vittoria, mi pare del tutto chiarito proprio da questi nuovi quadri

della vista ritrovata e della visione approfondita, nei quali egli ha calato lo stesso arrovesciamento in positivo ch'egli ha sempre compiuto di fronte ad ogni altro negativo. Dalla trasmutazione del notturno fisico in un notturno simbolico visitato non come un vuoto buio dell'anima ma come un silenzio del visibile pieno di tutte le cose — visibili e non — da più perfettamente auscultare, Levi ha tratto dunque la propria riconferma.

E quest'immagine leviana riconfermata si presenta a noi con tutti i segni (il qualcosa di nuovo) del percorso: la traccia stessa del tema notturno nel cielo di alcuni dei paesaggi qui esposti; la trepidazione — drammatica in implicito, e priva di gesti — di fronte al bianco ostacolo, ora solido ora ectoplasmatico, che sbarra il paese consueto; il nuovo rapporto tra visione allucinata di primissimo piano e familiarità conosciuta dell'insieme nei frammenti di natura; l'accentuata ambiguità metamorfica di certi corpi. Ma, indicata una via di sguardo possibile a queste pitture nuove di Carlo Levi, è adesso curiosità del critico stesso la loro ricezione da parte del riguardante.



