

La rima in *Bosco di Eva* di Carlo Levi

Gandolfo Cascio

Università di Utrecht, Paesi Bassi

Forum Italicum

2016, Vol. 50(2) 572–583

© The Author(s) 2016

Reprints and permissions:

sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav

DOI: 10.1177/0014585816653378

foi.sagepub.com



Abstract

L'oggetto dell'analisi di questo saggio è la rima così come viene messa in atto in una delle raccolte poetiche di Carlo Levi: *Bosco di Eva*. Attraverso un *close reading* delle poesie si comprende l'importanza della metrica su tre livelli: quello strutturale, quello simbolico e quello letterario all'interno del gruppo di scrittori 'antinovecenteschi', intenti a un recupero della tradizione. Per quanto qui ci si concentri su un numero esiguo di testi, l'esame – così come viene suggerito dal metodo dell'*hermeneutischer Zirkel* – si intende valido per l'intero *corpus* leviano.

Parole chiave

Antinovecento, artisti-scrittori, ermeneutica, metrica, poetica, rima, stilistica

I'd sooner write free verse as play tennis with the net down.

Robert Frost

Amai trite parole che non uno
osava. M'incantò la rima fiore
amore, la più antica difficile del mondo.

Umberto Saba

Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses, force us to have second thoughts, free from the fetters of Self.

Wystan Hugh Auden

bersaglio dove inclina
la rondine: la rima.

Giorgio Caproni

The intoxicating thing about *rhyme* and *meter* is that they *have nothing* at all to *do* with truth, just as ballet steps are of no use on a hike.

Robert Lowell

Autore corrispondente:

Gandolfo Cascio, Dipartimento di Italianistica, Università di Utrecht, Paesi Bassi.

Email: g.cascio@uu.nl

The real biographies of poets are like those of birds, almost identical – their data are in the way they sound. A poet's biography lies in his twists of language, in his meters, rhymes, and metaphors.

Joseph Brodsky

Artisti-scrittori-artisti

Carlo Levi, si sa, era medico o, almeno, lo è stato negli anni del confino; ma è stato anche politico, pittore e scrittore. Quest'ultima coppia di mestieri lo fa partecipare alla bislacca, ma non insolita, categoria degli artisti-scrittori: Alberti, Bramante, Leonardo, Michelangelo, Vasari, ma anche Raffaello e Tiziano, Cellini, Bronzino, Bernini.

Nel Cinquecento italiano questa pratica si sviluppò in modo intenso, ponendo a suo fondamento teorico la citazione orazionale "Ut pictura poësis",¹ e sollecitò un vivacissimo dibattito attorno alle, cosiddette, "Arti sorelle".

Considerando l'elenco, si potrebbe pensare che si tratti d'un fenomeno esclusivamente italiano e circoscritto ai secoli eccezionali di quegli autori, ma non è così, e, casomai, è vero il contrario. Nella contemporaneità tale coincidenza s'è difatti manifestata in modo altrettanto gagliardo. Penso allora a Savinio, Scialoja, De Pisis, de Chirico, Montale, Sinigalli, Buzzati, Morante, Lalla Romano, Tadini, Lorenzo Tornabuoni, Testori, Amelia Rosselli, Sinigalli, Pasolini, oggi a Nicola Gardini.

La novità rispetto al Rinascimento sta semmai nel fatto che il fenomeno si è sviluppato in un'area ben più ampia che non quella, aristocratica ma ristretta, della Penisola. Ecco, quindi, tra i forestieri Blake, Ruskin, Dante Gabriele Rossetti, Picasso, Klee, Klimt, Schiele, Balthus, Cocteau, García Lorca; in America: Emily Dickinson, Lawrence Ferlinghetti, Elizabeth Bishop e Derek Walcott.

Nei casi che ho nominato è piuttosto chiaro e comodo identificare quale tra le due forme espressive abbia una risolta priorità all'interno della biografia dell'autore. Nel caso di Carlo Levi, invece, non v'è modo di stabilire con certezza – né ce n'è l'urgenza – quale, tra pittura e scrittura, sia la *tèchnē* utile a collocarlo in modo preciso e definitivo nella storia della cultura. Quest'esigenza, che a volte non è solo organizzativa ma, addirittura, di posizionamento (*ranking*), di certo è una reliquia della nostra cultura rinascimentale² che, qualora applicata al caso Levi, risulterebbe un'operazione del tutto fallimentare. La disfatta dimostrerebbe, al contrario, come egli abbia *voluto* alternare il suo strumentario in modi e tempi paritari e abbia *saputo* farlo con una spigliatezza ch'è improbabile ed inutile provare a classificare.

L'approccio all'opera leviana deve, insomma, essere olistica, anche perché tutto ha principio dall'esperienza personale, la quale, poi, viene "tradotta" da un linguaggio a un altro, da una semiotica all'altra. Non di rado queste strategie vengono applicate in sequenza, cioè una dopo l'altra, in un modo magari disordinato, ma che dà unità all'argomento trattato.

Per dimostrare quello che provo a dire, propongo l'esempio più sereno: quello del *Cristo* che, come dice Levi stesso: "fu dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi

teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*), per diventare infine e apertamente racconto” (Levi, 2003: xvi).³

Detto ciò sull’interdisciplinarietà di Levi, a questo punto credo che vada da sé capire che sarebbe inutile e dannoso intraprendere un discorso riguardo alla questione dei generi letterari che lo interessarono: narrativa, memorialistica, giornalismo, critica, antropologia, discorsi parlamentari, ecc. – essi vengono trattati in modo egualitario e sono sfruttati in una continua osmosi, confermando così la naturale organicità della sua attività intellettuale.

Questo cappello fa intuire quanto spavalda sia stata la modernità di Levi; contemporaneamente, però, un *opus* intricato in un modo talmente vistoso, nelle mani dello studioso è come una matassa ingarbugliata. Per sbrogliarla si rende necessario utilizzare un metodo che l’affronti *a contrario*, in un modo che – secondo la dinamica dell’*hermeneutischer Zirkel* – il poco che mi appronto a commentare, si consideri ragionevolmente valido anche per il suo insieme.

Partendo, dunque, da tale assunto metodologico, di evidente matrice stilistica, il mio studio vuole concentrarsi su 1. un genere: la poesia, 2. una “raccolta”: *Bosco di Eva*; intendendo qui il gruppo di testi in *Poesie* (Levi, 2008) e non l’antologia (Levi, 1993), 3. un aspetto formale: la rima.

Il contesto letterario

Gianfranco Contini in un suo saggio su Petrarca (Contini, 1951) aveva messo in evidenza come la nostra tradizione letteraria abbia perseguito due strade parallele: quella del pluristilismo e, l’altra, del monostilismo. Le distinte possibilità si pongono essenzialmente in una condizione antagonista. Fondandosi di certo su questi presupposti, Pasolini porterà avanti tale discorso proponendo a sua volta una ripartizione tra Novecento e Antinovecento (Pasolini, 2009: 366; ma cfr. anche Baldacci, 1967) che ancora ne esalta il carattere competitivo grazie al prefisso “anti-”.

Alla prima categoria – che, tra l’altro, ha rappresentato il *main-stream* – apparterebbe Montale, e la tradizione lirica a lui riconducibile, di matrice “negativa” e che pone il proprio argomentare sul procedimento della *Via negationis*.⁴

Per i poeti che non hanno aderito a questa poetica, l’intento è stato quello di resistere alle riforme delle varie ondate avanguardistiche (mano a mano: Simbolismo, Decadentismo, Futurismo, Ermetismo, Gruppo 63) recuperando, invece, la tradizione italiana. Questa rivalutazione e risanamento ha interessato in modo omogeneo le distinte parti della scrittura poetica, per cui s’è optato: a. per un linguaggio mediano – ma non neostandard – che scarta l’ipotassi e favorisce un lessico non appesantito da preziosismi o arcaismi; b. uno stile chiaro; c. la predilezione per la descrizione realista rispetto all’evocazione; d. la preferenza per una esposizione dal “parlar diffuso”, per dirla con Dante (*Pg.* XXXII 91 e *Pr.* XI 75), invece di un lirismo che si basi sull’analogia; e. un uso calibrato e funzionale dei toni aulici e/o dei richiami letterari. Anche per quanto riguarda l’apparato formale la preferenza va alla misura chiusa piuttosto che al frammentarietà o a certe forme esasperate di narratività.

In questo *côté* possiamo contare Palazzeschi, Govoni, Saba, Valeri, Penna, Caproni, Wilcock, Pasolini, Morante, Bemporad, e lo stesso Carlo Levi, e non può non giovare rammentare come tra di loro vi furono rapporti duraturi, intensi, spesso di profonda amicizia o, come nel nostro caso particolare, di parentela.

A esprimerne il loro punto di vista ha pensato Pasolini che nel suo lamento nei confronti dei movimenti succitati non si preoccupa di ricorrere a dei toni polemici (Pasolini, 2003, I: 1098)

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.

Ora, com'è evidente, sarebbe impossibile raggruppare questi poeti in scuole o movimenti perché non esiste alcun punto di riferimento, condiviso. Ognuno, a suo modo, è una voce eccentrica per cui, in una giusta sintesi, si può dire che essi condividevano l'opinione e il desiderio di una poesia "onesta" (Saba, 2001: 674) che, in termini e con intenti equivalente, Levi definì come "l'invenzione della verità" (Levi, 2001: 51).

L'appartenenza di Levi a questa "compagnia" va motivata da ragioni squisitamente stilistiche; una condizione che, del resto, viene avallata dall'interessato, considerando che nei movimenti avanguardistici egli ritrova "la manifestazione della perdita progressiva del senso dell'unità dell'uomo" (Levi, 2001: 79).

La raccolta

Oltre alle *Poesie dell'Orologio*, apparse in rivista (Levi, 1950), il cui "riferimento, evidentemente, è al romanzo leviano *L'Orologio*, pubblicato da Einaudi proprio nel 1950" (Longo, 2011: 44), è solamente a partire dagli anni Novanta che la lirica leviana ha iniziato a interessare il mondo editoriale (Levi, 1990, 1991, 1993). Si tratta tuttavia di edizioni filologicamente poco affidabili e sono, infatti, molto recenti gli allestimenti di due che propongono al lettore i testimoni e un ottimo commento (Levi, 2008, 2009).

Per la mia analisi ho scelto il gruppetto di poesie intitolato *Bosco di Eva*, pubblicate una prima volta con una introduzione d'autore di Plinio Perilli (Levi, 1993); e una seconda volta nella collana *Opere di Carlo Levi* (Levi, 2008: 135–146).

La *plaque*, pur nella sua brevità – consta di nove liriche (così come le *Poesie dell'Orologio* – "si presenta, all'inizio, come un blocco compatto, per argomento e per tono lirico" (Ghiazza in Levi, 2008: xxvii). I motivi tematici portanti sono l'amore e la natura che, poi, sono (insieme a quelli della libertà, dell'esilio/confino) quelli che si riscontrano in gran parte della lirica leviana.

Una medesima compattezza si ha negli elementi stilistici, cosicché pur nella propria autonomia rispetto alle altre sezioni, porta integre e compiute quelle caratteristiche che, come ho appena detto sopra, possono avere un valore paradigmatico.

I testi fanno parte di quel gruppo ben più ampio che lo stesso Levi ha ricopiato in dattiloscritto e che definisce il “libro” (Levi, 2008: xxvi) e che avrebbe dovuto raccogliere i versi scritti tra il 1934 e il 1947: un’antologia, dunque, di buona parte della sua produzione dove il *Bosco di Eva* ha una sua centralità tematica ma anche biografica, considerando che sono stati scritti nel giro di poche settimane, tra il 20 settembre e 21 novembre, per quanto il sottotitolo dell’edizione donzelliana riporti poi “ottobre-novembre 1943” (Levi, 2008: 135).

Rammento che in quell’anno (il 26 giugno) Levi era stato arrestato per la terza volta “con l’accusa paradossale di essere in contatto con gli ambienti della letteratura ermetica e con Picasso” (*Cronologia* in Levi, 2008: 332) e poi, dopo le dimissioni di Mussolini, liberato. A Firenze ricomincia a vedere alcuni amici, tra cui Montale che l’ospiteranno, in clandestinità durante le razzie naziste. Si trasferisce poi a Fiesole dai Fasola. Da qui torna poi a Firenze, nascosto a casa di Anna Maria Ichino, di cui s’innamorerà. Qui trova anche Saba e la sua famiglia. L’importanza di quest’incontro per la biografia di Levi è noto.

Gli eventi che ho appena rammentato, oltre ad essere importanti nella biografia di Levi, formeranno anche l’ossatura tematica dei componimenti che c’interessano: si pensi in particolare a *Ancora una volta cambiare*. È poi vantaggioso notare come già nel titolo e nella datazione vengano messe in rilevanza le due coordinate, quella spaziale e quella temporale, che nella loro finitezza, oltre a dare un’idea precisa della compiutezza delle composizioni, si pongono “in contrapposizione al tema del ‘luogo non luogo’” (Ghiazza in Levi, 2008: xxvii).

Queste notizie per un’analisi stilistica sono, ovviamente, periferiche rispetto al discorso che intendo fare, tuttavia credo che giovino a una precisa disposizione all’interno di un progetto così vasto com’è la produzione lirica nel suo insieme.

Vengo ora ai testi della *plaque*, puntualmente datati:

Bosco di Eva [15 ottobre 1943]

II. *Felci e castagni* [21 ottobre 1943]

III. *Un nuovo sole, azzurro* [1 novembre 1943]

IV. *Come un insetto al sole* [12 novembre 1943]

V. *Nell’ombra delle nuvole* [17 novembre 1943]

VI. *Ancora una volta cambiare* [21 novembre 1943]

I. *Oscura come la notte* [20 settembre 1943]

II. *Il verso scorre verso* [20 settembre 1943]

III. *Plainte de la Plante ou Plante de la Plainte* [6 ottobre 1943]

Come si vede, il titolo della poesia proemiale è quello eponimo della raccolta; poi, con l’eccezione di questa e dell’ultima – i cui primi versi sono rispettivamente “Nel bosco pieno di ciclamini” e “Ah, que la vie est dure!” – le altre hanno come titolo i versi incipitari.

Il fatto poi che l’organizzazione all’interno del “libro” non rispetti la cronologica della composizione, ci porta a pensare e convince che l’ordinamento risponda più a

ragioni diegetiche, ché viene data, evidentemente, maggior importanza all'aspetto narrativo della sequenza piuttosto che a una presentazione esclusivamente diaristica o, ancor meno mi pare il caso, documentaristica.

Per quanto riguarda il metro, non si riscontra l'uso d'una forma chiusa perfetta, sebbene vada evidenziato che nel libriccino c'è una predilezione per la quartina che, nei vari componimenti, si ripete così: "Bosco di Eva" × 6; "Felci e castagni" × 4; "Un nuovo sole, azzurro" × 5; "Oscura come la notte" × 2; "Il verso scorre verso" × 3 (+ 1 distico); le altre poesie hanno versi sciolti.

Un'altra simpatia è per i versi brevi, almeno più corti rispetto all'endecasillabo, come i sette- e i novenari, sebbene il verso più frequente in italiano, l'endecasillabo, si ritrovi proprio in "Nell'ombra delle nuvole" (esempio ne è l'attacco: "Nell'ōmbra dēlle nuvole, chē mueve") che pare desideri compensare la scioltezza dei versi nel loro insieme con la regolarità del metro più comune nella tradizione nostrana.

Questi sono stilemi metrici che di certo vanno studiati con attenzione e messi insieme a quello che mi accingo a trattare.

La rima

Sebbene a partire dalla sua apparizione nelle lingue volgari la rima sia uno degli strumenti poetici più ricorrenti, essa è – pare impossibile crederlo! – anche uno di quelli meno osservati, se non, addirittura, negletti.

Nel suo studio, Beltrami individua quattro ragioni che ne giustificano l'uso: strutturante, demarcativo, ritmico e associativo (cfr. Beltrami, 2002: 56–60). Nondimeno, in genere nelle analisi dei testi ci si sofferma a osservare le prime due, indispensabili alla composizione di un testo chiuso e normalizzato nella propria architettura come, ad esempio, il sonetto, il madrigale, ecc. Epperò un approccio esclusivo a questi elementi tecnici e immediati, per quanto interessanti e necessari, svislisce la rima alla funzione di strumento e, in fin dei conti, a darle un significato affatto superficiale.

Fondamentale è, invece, studiare le rimanenti motivazioni che spingono uno scrittore ad applicare la rima sia in forma sistemica sia in contesti eccezionali. Essa, difatti, è costituente della prosodia del testo, cioè del suo andamento (o ritmo, da cui, per l'appunto, deriva la parola "rima"); ed è, sempre riguardo all'aspetto fonico, l'agente del fonosimbolismo.

Il ruolo "associativo" è quello di "contenuto" e, potremmo dire, "intellettuale":

Poiché che cos'è la rima, se non lo scollamento tra un evento semiotico (la ripetizione di un suono) e un evento semantico, che induce la mente a esigere un'analogia di senso là dove non può trovare che un'omofonia? (Agamben, 2010: 139)

Nel caso di Carlo Levi l'"analogia di senso" pare invero essere il più importante, quello che l'autore ci mette a disposizione per intuire al meglio il significato del testo

presentato. Ad esempio, già nel primo testo *Bosco di Eva* (Levi, 2008: 137–138) ritroviamo questo schema:

ABAC | BCAD | EFFG | DHEH | GILG | MNMO.

Esaminando quest'apparato si possono fare subito un paio di considerazioni, ovvero che qui non si tratta d'un sistema prestabilito, che a una prima lettura potrebbe far pensare a delle rime ripetute (o replicate) o invertite (o simmetriche). Si tratta d'un abbaglio. Il sistema è, difatti, inventato *ad hoc*, seguendo un calendario rimico che pare suggerito dalla necessità di creare ponti di significato. Questo, in parte, spiega come mai si riscontri un uso delle irrelate tra le varie strofe.

Su questi aspetti, e sul loro significato, ritornerò subito dopo aver però detto che, oltre a queste rime perfette, nel testo è disseminato un gran numero di assonanze, cosicché l'intera costruzione s'arricchisce in modo da formare una serie di richiami fonetici da una strofa all'altra o, addirittura all'interno del medesimo verso. Così è nella terza strofa (EFFG) nel primo verso: "Una donna in queStO boScO" dove l'aggettivo dimostrativo forma un'allitterazione con il sostantivo a fine verso con una "S" impura, seguita da una consonante e poi dalla vocale "O". Sempre in questa strofa, mentre i vv. 2–3 formano la rima baciata "sentieri: ieri", il verso seguente termina con "amore" dove si verifica una consonanza che ha un effetto simile a quello che si verifica nel primo verso cui accennavo.

Si consideri poi che questo verso, che è l'ultimo della quartina, rima in forma irrelata con il primo della V con "ore". Altra rima importante, ma incrociata, si riscontra nella IV quartina, vv. 2 e 4 "ottobrino: destino" che pure è in consonanza con la V, v. 3 "chINe".

Simile a quest'atteggiamento è quello che si verifica nell'ultima stanza dove il v. 1 "cOME" rimanda alla I (vv. 1 e 3) e alla II stanza (v. 3) "ciclAMI: rAMI: richiAMI"; mentre l'ultimo, della stanza e del componimento, è "SilenZio" che allittera con i versi 2–3 che rimano in modo perfetto e baciato "scORZA: FORZA". Faccio altresì notare che "SCORZA" forma una serie di echi fonici con "OSCuRA" in posizione chiasmica al principio dell'ultimissimo verso.

Meccanismi come questo appena descritto si verificano anche negli altri testi di questa sezione e, va detto, anche in molte altre poesie leviane.

Ora, leggendo il testo nella sua interezza è impossibile non notare come la situazione descritta presenti una reminiscenza della dannunziana *Pioggia nel pineto* (1902). Si parla tuttavia di un fatto evocativo e situazionale dove la donna, Eva si suppone, passeggia in un bosco; ma mentre l'atmosfera del componimento in *Alcyone* è prettamente legata all'idea purificatrice e panteistica della pioggia, qui, sebbene la poesia sia datata 15 ottobre, il sole e i ciclamini, questa calma estiva, fanno da contrasto al "rombo di mine e di guerra" (v. 17).

Più interessante per la questione dell'associazione analogica tra omofonia e semantica, ritorno al v. 9: "Una dōnna in quēsto bōsco". La frase, posta in una zona centrale del componimento e della narrazione, presenta la protagonista, la

donna/Eva, e riprende in modo certo, grazie all'aggettivo dimostrativo, la coordinata spaziale, indicata nel bosco. La parola chiave (che era già presente in I 1 a formare un chiasmo) rima con il v. 3 della stanza seguente "bosco: conosco". Se è vero che le rime servono a costringere il lettore a trovare delle associazioni che oltrepassano quelle suggerite da un campo semantico, ecco allora che qui Levi ci pone davanti a un'analogia che, oltre che di senso: la ricerca della conoscenza attraverso il cammino – è anche letteraria. Il luogo, è, difatti, dantesco: l'Eden del *Purgatorio*, così come lo è l'immagine della donna che, a me pare, riprende quella di Matelda (*Pg.* XXVIII 40–42):

una donna soletta che si gia
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via.

Che il riferimento sia alla *Commedia* mi viene confermato dall'aggettivo del v. 6: "la mia vita che si *perde*" (corsivo mio) che fa eco alla via "smarrita" (*If.* I 3).

L'analisi in questo testo presenta altri aspetti interessanti. Mi preme, tuttavia, dire qualcosa anche sugli altri componimenti. Innanzi tutto, il fatto che questi meccanismi di richiami e ritorni continui si ripetono, e che, parimenti, Levi continua a fare un uso costante delle quartine.

Se ho appena nominato, e mi pare a ragione Dante, credo invece che in questo caso il referente letterario sia un altro. Io penso in modo speciale a Baudelaire e, ma dico ciò con maggiore cautela, Gauthier. Faccio quest'accenno al poeta francese perché mi piace riflettere sul significato simbolico di questa stanza strofica.

La quartina è un luogo, una camera, formata da due distici che potrebbe rappresentare la coppia sia nel distico stesso sia quando questi due versi vengono visti come un'unità e a loro volta si "accoppiano" a formare, appunto, la quartina. Il numero DUE è pertanto non solo funzionale all'assetto metrico in sé ma potentemente simbolico alla rappresentazione della coppia che "funziona" proprio come "due rime che lega un solo inchiostro" (Levi, 2008: 287, v. 11).

Questa intuizione viene incoraggiata da Levi che sul tema del doppio ha molto meditato anche in luoghi diversi da quello lirico e in tempi diversi. Per esempio, parlando del tema degli amanti (nel 1955 tiene a Roma una mostra personale con questo titolo alla galleria Il Pincio) dice che essi, pur nella loro visione d'interezza, rappresentano un'unità:

Da moltissimi anni, quasi all'inizio della mia pittura, il motivo degli "Amanti" ritorna nei miei quadri, nei miei monotipi (e perfino in certe mie statue) variando secondo i tempi e le vicende e l'età, e il colore del sentimento [. . .]. Ma, come ho detto, questo motivo mi aveva sempre seguito o esplicitamente, o in altre forme e apparenze. È il motivo della Persona e dell'Altro; dell'Uno e del Due; della doppiezza unita che è nelle cose: è il motivo dello specchio, dell'acqua, di Narciso; dell'indistinto, della differenziazione e del ritorno all'indistinto originario; della separazione e del sacro; dell'amore come relazione e dell'amore come libertà. (in Sperduto, 2002: 14)

Ci sono dei versi scritti sempre in quegli anni (24 ottobre 1952) che trattano nella forma lirica della tematica. Qui Levi è forse ancora più chiaro – dando alla poesia quel ruolo di “onestà” sabiana di cui dicevo – e a chiare lettere afferma come anche tra la rima e la coppia c’è da ricercare una solida, emblematica e inevitabile corrispondenza.

Il testo in questione è un sonetto: la forma metrica più consueta ma anche più prestigiosa; non ha un titolo proprio, ed è datata 24 ottobre 1952 (Levi, 2008: 287; corsivi miei):

Amore, di due cose ne fai una
 doppia ed ambigua, completa ed incerta
 dove amico il diverso si raduna
 pericolante e lieto e sempre all’erta;
 di due chiome una sola insiem conserta
 di due bocche una bocca, una fortuna
 di due destini, e arcana la scoperta
 di un corpo solo che nuovo si aduna.
 Così si salda l’una all’altra sorte
 come due rossi ferri sull’incudine
 o *due rime che lega* un solo inchiostro
 finché il *sensuale* e vago amabil mostro
 consegna la sua *doppia solitudine*
 alla terra di tutti e alla morte.

La “doppia solitudine” rimanda ancora alla questione della coppia (cioè due individui) sia come Narciso (la replica dell’individuo), come Levi ha chiaramente illustrato nella citazione precedente.

Il distico, dunque, come segno e simbolo della coppia di amanti è portata alle sue estreme conseguenze nel VII testo del *Bosco di Eva*, visto che Levi ci presenta due quartine (formate da due distici) con rime bacciate e incrociate: ABBA | BABA (Levi, 2008: 144):

Oscura come la notte
 e bianca come l’aurora
 sotto il leone, tu ancora
 sei pietra o sei donna, Charlotte?
 Metamorfofi d’un’ora
 magica, senza lotte
 il sasso fa verde, e infiora
 l’aria grigia delle grotte

Abbiamo a che fare, come ognuno può vedere da sé, d’un armemantario che solo in apparenza è ingenuo, quando, al contrario, è diligente e rigoroso, e che come obietivo, oltre a quello già magnifico della prosodia, ha quello più cogente di creare un

rapporto strettissimo tra forma (suono e morfologia) e contenuto, tra significante e significato.

Come spiegare, altrimenti, il “legame musaico” (*Convivio* I vii 14) che traspare da “notte: grotte”: un binomio che imprime un senso angoscioso al perimetro della poesia; quando, al contrario, il suo centro s’illumina in una luce “bianca come l’aurora” (v. 2) creando uno spettacolo di luci e odori con “aurora: infiora”.

Se non sorprende che un pittore sappia attuare al meglio delle pratiche coloristiche che hanno un riferimento sicuro nella tecnica del chiaro/scuro; più intrigante risulta la partecipazione dell’odorato. Questa tumulto fisico incoraggia una lettura della poesia leviana verso una *sensualità* esaltata, e uso il sostantivo nel suo significato letterale.

Ma ritorno alla rima e in particolare a una visione d’insieme sulle diverse possibilità combinatorie.

Per Levi, l’uso di un sistema rimico non risulta mai accessorio ma *essenziale* in *sensu stricto*; di questo ce ne danno testimonianza alcuni elementi paratestuali, ed in particolare quelli epitestuali autoriali, come sono alcuni appunti o prove manoscritte. Dell’apparato filologicamente di grande rilevanza, ci dà notizia Silvana Ghiazza che afferma che:

frequente è la sua [di Levi] consuetudine di annotare, a margine dei testi, dei veloci rimari [...] elenchi di parole in rima, talora anche numerose. (Levi, 2008: xlii)

In particolare le rime presenti nel *Bosco di Eva* sono costruite in modo spavaldo, tecnicamente provocatorie e, come abbiamo visto, sparse per l’intero testo. Certi tecnicismi avvertono, chiariscono e dimostrano la prontezza di Levi nell’ambito della metrica e, più in generale, del corredo lirico stabilendo una volta per tutte il suo ruolo, cioè della rima, di nell’ambito della lirica novecentesca: fatto, del resto, ben visto anche dai poeti che cito in esergo a questo contributo.

Porto qui qualche esempio esplicativo di tipologie di rime che si riscontrano nel *Bosco*:

derivativa = “muove: commuove” (“Nell’ombra delle nuvole”, in Levi, 2008: 142)

“pianti: compianti” (“Un nuovo sole, azzurro”, in Levi, 2008: 140)

“perso: disperso” (“Il verso scorre verso”, in Levi, 2008: 145)

inclusiva = “oro: lavoro” (*ibid.*)

sinestetica = “azzurro: sussurro” (*ibid.*)

sinonimica = “assenso: consenso” (“Il verso scorre verso”, in Levi, 2008: 145)

(semi)ricca = “Charlotte: lotte” (“Oscura come la notte”, in Levi, 2008: 144)

per paronomasia = “funghi: lunghi” (“Felci e castagni”, in Levi, 2008: 139)

‘trita’⁵ = “cosa: amorosa” (“Ancora una volta cambiare”, in Levi, 2008: 143)

omografa identica = “autunno: autunno” (“Il verso scorre verso”, in Levi, 2008: 145)

“jardinier: jardinier” (“Plainte de la Plante ou Plante

de la Plainte”, in Levi, 2008: 146)

omografia equivoca = “verso [sost.]: verso [prep.]” (“Il verso scorre verso”, in Levi, 2008: 145)

“senso [sost. 1]: senso [sost. 2]” (*ibid.*)

Il gioco ironico di questi due ultimi esempi viene esaltato fino a portarlo all'estremo dell'artificio nella poesia che chiude la raccolta – scritta, tra l'altro, in francese –, *Plainte de la Plante ou Plante de la Plainte* (Levi, 2008: 146).

Quello che Levi schiva è la rima facile e in modo particolare quella grammaticale. Evidentemente la considera non solo poco attraente ma anche poco efficace a dare vigore a un personale discorso poetico.

Con questa mia analisi del *Bosco di Eva* ho provato a dimostrare come per Carlo Levi l'organizzazione dei propri testi lirici poggi più sulla rima che non sulle strutture superiori del metro chiuso, sebbene, s'è visto, ricorra al sonetto (o al pseudo madrigale), tant'è che è pure per queste ragioni che il suo spazio congeniale rimanga la quartina: un metro che nella propria simbologia del 2 x 2 gli consente in modo esuberante e disinvolto d'intensificare il suo messaggio sia foneticamente sia visivamente.

Se tutto ciò è condivisibile a proposito di questa manciata di nove poesie, si può prevedere quanto lavoro ci sia da fare per il resto del *corpus* leviano. Quello che però si potrebbe fare subito è iniziare a indicare il *corpus* delle poesie leviane come “Rime”. Del resto, così s'è sempre fatto nella nostra poesia: Dante, Michelangelo, Carducci. Questa proposta mi pare filologicamente corretta e, voglio credere, farebbe piacere anche all'interessato.

Note

1. Orazio, *Epistula ad Pisonem* (i.e. *Ars Poetica*) 361–365. Forse non è del tutto inutile rammentare però che la proposizione era già stata sviluppata nella cultura greca da Simonide di Ceo, Plutarco e Aristotele.
2. Il richiamo è, ovviamente, al dibattito sulla supremazia delle arti, il cosiddetto “Paragone”, il cui testo fondamentale è quello di Varchi, 1549.
3. Si tratta di una lettera di Carlo Levi a Giulio Einaudi, in Levi, 1979: ix.
4. Il “metodo negativo” nel Novecento è di matrice montaliana com'è detto nei versi di *Non chiederci la parola* (1923): “Codesto solo oggi possiamo dirti: | ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”, in Montale, 1984: 29, vv. 11–12.
5. Il riferimento è a “Amari trite parole che non uno | osava. M'incantò la rima fiore | amore, | la più antica difficile del mondo” (1945), in Saba, 1984: 538, vv. 1–4.

Bibliografia

- Agamben G (2000) *Il poema e la rima*. In: Id. *Il tempo che resta. Un commento alla “Lettera ai Romani”*. Torino: Bollati Boringhieri, 77–84.
- Agamben G (2010) *La fine del poema*. In: Id. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma–Bari: Laterza, 2010, 138–144.
- Baldacci L (1967) Debenedetti e la critica ‘osmotica’. *L'Approdo letterario* XIII, 39, n.s., luglio–settembre: 19–22.

- Beltrami PG (2002) *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Contini G (1951) Preliminari sulla lingua del Petrarca. *Paragone* 2: 3–26.
- Levi C (1950) Poesie dell'Orologio. *Botteghe Oscure* 5: 9–14.
- Levi C (1979) *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- Levi C (1990) *Poesie inedite (1934–46)*. Prefazione di G. Spadolini e R. Levi Montalcini. Roma: Mancosu.
- Levi C (1991) *Noi esistiamo (Poesie inedite)*. Prefazione di F. De Lorenzo. Roma: Mancosu.
- Levi C (1993) *Bosco di Eva (Poesie inedite 1931–1972)*. Introduzione di P. Perilli. Roma: Mancosu.
- Levi C (2001) *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*. A cura e con introduzione di G. De Donato e R. Galvagno. Roma: Donzelli.
- Levi C (2003) *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*. A cura e con introduzione di L. M. Lombardi Satriani. Postfazione di L. Bindi. Roma: Donzelli.
- Levi C (2008) *Poesie*. A cura di S. Ghiazza. Prefazione di G. Sacerdoti. Roma: Donzelli.
- Levi C (2009) *Versi*. A cura di S. Ghiazza. Bari: Wip.
- Longo N (2011) Le poesie dell'Orologio. In: AA.VV. *Intertestualità leviane*. Atti del convegno internazionale, 5–7 novembre 2009 (Bari, Matera, Agliano). Bari: Settore Editoriale e Redazionale, 44–72.
- Montale E (1984) *Tutte le poesie*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- Pasolini PP (2003) *Tutte le poesie*. A cura di W. Siti, 2 voll. Milano: Mondadori.
- Pasolini PP (2009) *Passione e ideologia*. Prefazione di A. Asor Rosa. Milano: Garzanti.
- Saba U (1984) *Tutte le poesie*. A cura di A. Stara. Introduzione di M. Lavagetto. Milano: Mondadori.
- Saba U (2001) *Tutte le prose*. A cura di A. Stara. Milano: Mondadori.
- Sperduto D (a cura di) (2002) *Carlo Levi inedito. Con 40 disegni della cecità*. Milazzo: Spes.
- Varchi B (1549) *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura*. Firenze: Torrentino.