

Claudia Chiappa

Tre ritratti politici nell'Italia postbellica: L'Orologio di Carlo Levi

L'Orologio è la terza opera di Carlo Levi, pubblicata nel 1950, ma redatta tra il 1947 e il 1949.

La prima edizione, stampata da Einaudi, venne inserita all'interno della collana "Saggi" (come *Se questo è un uomo* di Primo Levi) e solo successivamente "riconosciuto" come romanzo e stampato nella collana "Supercoralli".

Letteratura e impegno civile in Levi sono da considerarsi le due facce di una stessa medaglia, legame che è strettamente intrecciato alle successive esperienze di Levi nella politica del Novecento, di cui è opportuno richiamare l'assoluta coerenza. Dall'iniziale, e mai del tutto abbandonata, «posizione illuministica» di matrice gobettiana alla costruzione, insieme ai fratelli Rosselli e Leone Ginzburg in particolare, di *Giustizia e Libertà* e dell'impegno antifascista, alla "scoperta" del Mezzogiorno nel confino, alla Resistenza nell'azionismo e per terminare con la carriera politica, candidato nelle liste indipendenti.

Suggestivo a riguardo è il ricordo dell'amico Vittorio Foa: «Per lui l'azione politica era conquista di libertà, ne derivava di necessità il rifiuto degli strumenti tipici del condizionamento politico [...]».¹

Un pensiero che tentava di saldare nel lavoro l'azione politica e l'educazione alla libertà concepita come conquista e non come garanzia».

Le ragioni dell'incomprensione e dell'insuccesso del romanzo sono molteplici: in primo luogo il tema scottante e scomodo e in secondo luogo la difficoltà di inquadrare il testo di Levi all'interno di una categoria o di etichettarlo in qualche modo. Per quanto riguarda il tema, è presto detto: il romanzo narra, in un arco temporale di tre giorni e tre notti, la crisi e la fine del governo Parri, ponendo proprio al centro della struttura narrativa la conferenza stampa del Presidente dimissionario.

È da questo episodio assolutamente centrale del romanzo che prende spunto il mio intervento, per trattare del tema delle espressioni, rappresentazioni e interpretazioni del potere in Levi attraverso i ritratti di Ferruccio Parri, Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti. I tre sono i protagonisti della vicenda in questione, ma rimangono potenti entità *in absentia* nell'intero sviluppo del romanzo ed è attorno a queste presenze mancate che il romanzo si anima, come un meccanismo ben oliato, di scatti emotivi e narrativi.

Il primo dato macroscopico ravvisabile nei ritratti di De Gasperi e Togliatti è la mancanza dell'elemento fisiognomico. Il ritratto leviano ha una forte aderenza al dato visivo, materico, sia che fissi sulla pagina ingombranti figure narrative del romanzo sia che investa semplici apparizioni. Il romanzo è infatti costellato di continue epifanie dei corpi fissati attraverso la rivelazione/invenzione di caratteristiche fisiche e gesti colti nella loro emblematicità.

¹ Vittorio Foa, *Il cavallo e la torre. Riflessioni su una vita*, Einaudi, Torino 1991, p. 144.

A titolo esemplificativo, ecco il ritratto di Ferrari/Augusto Frassinetti a cui è demandato il monologo sulla vita d'ufficio ministeriale: «Era piccolo, magro, con un'aria interrogativa e ingenua sul viso lentiginoso, dagli occhi infossati e scuri».² Caratteristica precipua del ritratto leviano è la forte componente visuale della sua scrittura, tra il visivo e il visionario. La presenza dei due elementi, segno e immagine, è forte, ma la vera novità consiste nell'autonomia dell'uno rispetto all'altro. Così Carlo Raghianti, uno dei più attenti critici dell'arte leviana, parla, a questo proposito, del bilinguismo di Levi.

Ne *L'orologio* in particolare, Levi è un autore in cui la verità dell'immagine è irrinunciabile; invece risulta sacrificabile la verità del dato reale, per ragioni non propriamente di poetica. Una di queste si può spiegare con la mutata situazione politica italiana. Nel 1948, quando la stesura del romanzo procede con una cadenza quasi diaristica, si verificano due eventi di capitale importanza nella storia politica italiana, coincidenti con una lunga pausa nei manoscritti del romanzo: la vittoria di De Gasperi alle elezioni e l'attentato a Togliatti. La mistificazione dei personaggi è tra l'altro spiegabile con la necessità di occultare le reali identità di personaggi di spicco della politica italiana.

Così vengono descritti De Gasperi e Togliatti nell'episodio della conferenza stampa:

In mezzo, inquadrate tra i due visi teologali e cardinalizi dei due illustri capi della destra e della sinistra e il brillare simmetrico dei loro occhiali, in piedi, parlava il Presidente [...]. Lo guardavo, dritto in mezzo ai due compagni di destra e di sinistra, dai visi fin troppo umani, accorti, abili, attenti, astuti, avidi di cose presenti [...]. Il vicino di sinistra faceva, come era suo dovere, dei gesti di assenso, perché si deve applaudire alla virtù: ma gli occhi gli brillavano di un piacere ironico: quella incomprendibile, sconosciuta virtù non era, evidentemente, un'arma pericolosa: sarebbe stato assai facile sbarazzarsene. Il vicino di destra, invece, quello che pure era già il vincitore, non seppe resistere all'irritazione, né celare, come sarebbe stato nelle regole della più elementare abilità, il suo animo. Mostrando di essere assai più umano e sensibile alla voce dei santi di quanto nessuno avrebbe mai potuto supporre, si alzò in piedi, in preda a una folle agitazione, pallido in viso, con gli occhi sfavillanti, e, fra lo stupore generale, parlò [...] Eppure, quel vecchio e navigato serpente aveva, dal suo punto di vista, ragione: aveva, più di tutti gli altri, mostrato, forse senza volerlo, di sapere quello che faceva [...]. Mosso da una santa indignazione, era stato, a modo suo, poetico [...] Aveva commesso, con rischio della sua fama, una scorrettezza: ma l'aveva fatto, come era suo dovere, per esorcizzare gli spettri, e per scacciare gli angeli.³

La mancanza di una descrizione porta a una deumanizzazione, che cala i due politici nella immutabile condizione, prima mentale che fisica, della durata.

Il concetto di potere nel romanzo è strettamente legato con il tema del tempo: potere equivale a durare, a resistere e persistere; esso è immutabile e persistente come il ruggito dei leoni udito nelle due notti romane che aprono e chiudono il romanzo, suggellando ciclicamente, e significativamente, l'avvenuta restaurazione delle precedenti forme di potere. L'ossessione per la ciclicità e la durata è ravvisabile anche nella costruzione circolare del romanzo. Oltre alle due notti appena citate, a suggellare ulteriormente questo aspetto, abbiamo due orologi, identici. Il primo rotto all'alba seguente la prima notte romana del protagonista, il secondo ereditato dallo zio recentemente scomparso nell'ultimo giorno che precede l'ultima notte del romanzo. La rottura dell'orologio significa anche altro: rappresenta un punto di rottura emotivo di tutti gli ideali che avevano sostenuto Levi fino a quel momento. L'orologio ereditato

² Id., cit., p. 93.

³ Carlo Levi, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1950, pp. 147-151.

dallo zio, identico a quello del padre (venuto a mancare nel 1939 a ridosso dello scoppio della guerra, diventa uno degli scatti interni che portano all'avvio di *Paura della libertà*), rappresenta il riprendere del tempo del potere e dei suoi ingranaggi che continuano a girare imperterriti.

La coesione tra questi due momenti e il fluire del tempo sono garantiti dal fatto che del primo orologio «il meccanismo era intatto. Soltanto il vetro era rotto, il quadrante scheggiato, le lancette spezzate e la cassa d'oro ammaccata da un lato»⁴: dal primo al secondo orologio si viene a instaurare una sorta di passaggio di testimone, senza soluzione di continuità e senza mutamento apparente. La temporalità del romanzo è pensata lungo quattro direttrici, di cui il ruggito dei leoni e l'orologio rappresentano due proiezioni materializzate.

La scrittura leviana tocca in questi passi picchi di poeticità non così comuni in una scrittura che si caratterizza per il suo andamento terso e adamantino. Seguendo l'andamento della descrizione leviana, notiamo un andamento improntato a un'intensa ritmicità della sintassi che unitamente a una martellante attenzione retorica pone l'accento su determinate scelte lessicali. I visi di De Gasperi e Togliatti sono *troppo umani, accorti, abili, attenti, astuti, avidi di cose presenti*. La ricchezza dell'allitterazione, insistita sulla vocale aperta *a* e sulla semichiusa *i* crea un saliscendi fonico, accentuato ulteriormente dal fatto che la vocale *a* apre tutta la serie di aggettivi, a eccezione di *umani*, e costringe a pausare la lettura. Ancora, l'identità sillabica degli aggettivi accentua quanto appena detto.

Il loro essere paralleli e complementari è però ravvisabile nell'identità lessicale, ma in senso più ampio semantica, con cui vengono descritti; identità che è continuamente, e ironicamente negata dalla altrettanto continua contrapposizione tra destra e sinistra: «i due visi teologali e cardinalizi [...] i due illustri capi della destra e della sinistra [...] il brillare simmetrico dei loro occhiali [...] i due compagni di destra e di sinistra dai visi fin troppo umani, accorti [...] il vicino di sinistra [...] gli occhi gli brillavano [...] il vicino di destra [...] con gli occhi sfavillanti».

La contrapposizione tra i due è solo fittizia e viene meno anche in alcune scelte lessicali compiute dall'autore, come quelle afferenti al campo semantico della luce: *brillare, brillavano, sfavillanti*. Sia *brillare* sia *sfavillare* sono afferenti al medesimo campo semantico, ma qui intesi con una connotazione negativa: si contrappongono con il loro splendore a intermittenza, quasi meccanico, al grigio, alla brina propria dei morti, e della santità incarnata da Parri, intessendo anche a livello lessicale la dicotomia tra *sacer* e *religio*. A questo scopo sono funzionali anche i due aggettivi *teologali* e *cardinalizi* (o il sostantivo *scranni* poco prima nel testo), ad indicare come i due si configurino come sacerdoti, officianti di un tempio, di un culto con i suoi riti. Proprio perché il rito è creato e istituzionalizzato dall'uomo, l'umanità, i *visi troppo umani* di poc'anzi sono il primo termine di confronto rispetto alla santità. Ironicamente, Levi attribuisce poco dopo proprio a De Gasperi il sintagma *santa indignazione* al termine del discorso di Parri. Si verifica un vero e proprio ribaltamento di valori continuamente sottolineato nel testo dalle incidentali «a modo suo», «come era suo dovere», che, oltre a interrompere la linearità logico-sintattica del periodo, evidenziano attraverso l'uso degli aggettivi e pronomi possessivi la distanza leviana da quel tipo di posizione e, conseguentemente, l'ironia dell'autore. I due politici si configurano quindi come emblemi di una visione del dovere che diviene distorta quando è privato della morale.

⁴ Id., cit., p. 22.

Dall'analisi della lingua di Levi, troviamo immediatamente conferma della portata ironica attribuita al sintagma *santa indignazione* nella contrapposizione tra virtù (Parri) e dovere (Togliatti)/abilità (De Gasperi). Levi in questo passo mette in luce una differenza in atto nella società e nella politica italiana, quella tra sociale e umano. Il piano sociale è quello dell'abilità, del dovere, il piano umano è quello dei «i morti freddi sotto la terra, la sofferenza di ogni giorno, e il coraggio che la nasconde», quello della «strana e santa» verità. In Levi verità, arte e libertà sono concetti interdipendenti e intrecciati, come emerge dalle considerazioni sul fatto che solo la verità è in grado di «esprimere quello che nella storia in atto è affermazione di libertà, riconoscendone dappertutto il valore creativo al di sotto delle contrastanti apparenze, delle esaltazioni fanatiche, delle limitatezze ideologiche, delle idolatrie, degli interessi».⁵

Assistendo in prima persona al prevalere del piano sociale sull'altro, Levi parla di una vera e propria Restaurazione in atto delle vecchie forme di potere. Forme di potere che, come si è già sottolineato, si configurano come in parte sovrapponibili: a ulteriore riprova è la ripresa dell'incidentale «come era suo dovere», collocata ciclicamente nel testo, all'inizio, nel ritratto di Togliatti, e alla fine, in quello di De Gasperi.

L'antinomia sacro/umano da un lato e religioso/sociale dall'altro, viene portata avanti anche su un piano fattuale e per certi aspetti teatrale: è la contrapposizione tra gesti e parola. Come si può notare nei tre ritratti, le scelte lessicali convergono verso quanto appena detto. Da una parte si ha con De Gasperi e Togliatti prevalenza di verbi e nomi appartenenti all'area semantica del *fare*, mentre con Parri vicino a quella del *dire*.

Partiamo innanzitutto dal ritratto di Parri per poi spiegare meglio queste dicotomie:

Sembrava un crisantemo, questo strano fiore dai petali sottili, esotico e coraggioso nei primi geli e nelle nebbie del nord, dal profumo quasi insensibile, la cui polvere uccide tuttavia le zanzare, privo di sensualità, e intriso di fedeli lacrime di brina [...] Era diverso, come straniero: nessuno avrebbe potuto contemplare e adorare in lui, messi alla ribalta, i propri vizi e le proprie virtù: tra gente esuberante, era schivo; in un paese amante della retorica e delle frasi, era scarno e ritroso; dove si ammira l'affermazione di sé, sceglieva la parte più oscura, la sedia più modesta; accanto a un popolo sanguigno, egli era pallido; in una terra accesa dal sole, coi tetti rossi, gli alberi verdi e il cielo azzurro, egli aveva il colore dell'ardesia [...] Aveva il viso sofferente, come se un dolore continuo, il dolore degli altri, che non può avere fine, gli volgesse in basso gli angoli della bocca, gli spegnesse lo sguardo e gli avesse, fin da fanciullo, imbiancato i lunghi capelli [...]. E mi pareva che egli fosse invece impastato della materia impalpabile del ricordo, costruito col pallido colore dei morti, con la spettrale sostanza dei morti, dei fucilati, degli impiccati, dei torturati, con le lacrime e i freddi sudori dei feriti, dei rantolanti, degli angosciati, dei malati, degli orfani, nelle città e sulle montagne [...]. La sua pelle aveva il colore delle ossa biancheggianti nei campi [...] Ma egli rappresentava [...] una cosa nascosta e senza nome, uguale in tutti e indeterminata, ripetuta milioni di volte in milioni di modi eternamente uguali: i morti freddi sotto la terra, la sofferenza di ogni giorno, e il coraggio che la nasconde [...]. Egli era fatto della incorporea materia dei santi. Dei santi aveva anche l'ingannevole aspetto [...]. A vederlo, con dei baffetti radi sul labbro, gli occhiali a stanghetta di ferro, rialzati sulla fronte stretta, il vestito grigio scuro da contabile di banca [...] si poteva supporre che questa apparenza impiegatizia non fosse che una finzione, una maschera [...] e invece non era che la spontanea, semplice e stranissima verità, la propria forma esterna di quella santità [...]. Era il linguaggio dei morti, che dicono la verità e che nessuno intende [...] . Il Presidente [...] se ne era uscito per una porticina, senza far rumore: e nessuno si era accorto della sua scomparsa.⁶

⁵ Risposta di Carlo Levi a *Tre domande agli intellettuali*, in «Tempo presente» I, dic.1956, pp. 697-8.

⁶ Id., cit., pp. 147-151.

Dall'analisi linguistica del testo emerge come per Levi la politica debba figurarsi non come potere, ma come impegno, definito secondo i parametri dell'etica e della morale, individuale e collettiva.

La dilatazione della sintassi, caratterizzata da una prevalenza di ipotassi, con l'affastellarsi di subordinate ricche dal punto di vista retorico, sembra assolvere questa funzione di ampio respiro collettivo, creando un effetto di ramificazioni continue e mobili nel loro fluire.

A livello simbolico, viene immediatamente messo in posizione forte nel testo il paragone con il crisantemo, da leggere secondo una duplice chiave di lettura: il crisantemo è bianco, in linea con i campi semantici cromatici incontrati sin qui, simbolo di "purezza", ma anche è da intendersi come simbolo di morte.

Parri si configura come personaggio quasi proprio della tragedia greca: la "morte" non viene rappresentata sulla scena, ma al di fuori: *se ne era uscito per una porticina, senza far rumore: e nessuno si era accorto della sua scomparsa*, in cui anche la scelta della voce polisemica *scomparsa* assolve questa funzione. La descrizione di Parri non è di certo quella di un antieroe, quanto semmai quella di un eroe impossibile. Di nuovo, è attraverso la lingua che Levi ci definisce meglio i modi e i parametri di questa impossibilità. A una prima lettura, sono le scelte lessicali afferenti a campi semantici cromatici a emergere maggiormente: quelle del bianco, inteso come colore impalpabile e evanescente, e del nero, a configurare invece una fissità antica e incomprensibile: *brina, pallido, ardesia, imbiancato, biancheggianti, ardesia, oscura, grigio scuro*.

L'impossibilità è definita anche dal fatto che Parri, come il crisantemo cui è paragonato, ha un «profumo quasi insensibile» e credo che qui sia opportuno considerare il termine nella sua valenza etimologica (*sentio*): impossibile da sentire, da provare.

Ma soprattutto, è l'aggettivazione a contribuire all'ossimoro instaurato tra la presenza reale di Parri e la sua irreale e impossibile realizzazione come "animale politico e sociale": *diverso, strano, straniero, scarno, sofferente, impalpabile, spettrale, incorporea*. Dall'analisi fin qui condotta sul ritratto di Parri, possiamo andare a definire un altro aspetto della visione politica di Levi. Per lui infatti, la politica non deve essere autoreferenziale e concentrata su se stessa, come invece fa dire poco dopo nel romanzo ad Andrea Valenti. La politica, secondo l'ottica leviana, deve essere pensata e costruita verso un'alterità, alterità che viene prepotentemente presentata dal lungo accumulo riportato nel testo. Parri raffigura la morte di quell'alterità all'interno della Repubblica dei partiti che Levi vede prefigurarsi all'orizzonte con quell'acume e quella capacità di visione sul lungo periodo che lo hanno sempre contraddistinto. L'uomo, per il quale e verso il quale la politica dovrebbe essere indirizzata, diventa quasi una maceria bellica, sconfitto due volte, dalla guerra e dalla politica.

La punteggiatura contribuisce sul piano sintattico alla rappresentazione teatralizzata della conferenza stampa. In particolar modo l'uso insistito del punto e virgola non solo crea un legame semantico, ma frantuma il discorso e aumenta l'intensità e la "pesantezza" sintattica del periodo. Questo uso si verifica soprattutto nei luoghi in cui viene costruito un lungo parallelismo tra Parri e "gli altri", con slittamento della principale (in cui viene posto Parri come elemento di confronto) come secondo elemento del periodo, contribuendo a creare un continuo senso di attesa.

All'elevazione tragica del discorso contribuisce in generale l'intero passo: dalle proficue allitterazioni come *impastato della materia impalpabile del ricordo* al potente periodo franto, con relativa sintassi marcata a sinistra e epanalepsi: *egli era fatto della incorporea materia dei santi. Dei santi aveva anche l'ingannevole aspetto*, per

terminare con il caotico accumulo, che serve ad aumentare la tensione emotiva del discorso: con *la spettrale sostanza dei morti, dei fucilati, degli impiccati, dei torturati, con le lacrime e i freddi sudori dei feriti, dei rantolanti, degli angosciati, dei malati, degli orfani.*

In che modo il concetto di potere si inserisce nel ritratto di Parri? Egli rappresenta, in quanto Contadino, un tipo di approccio al potere e alla politica identificabile secondo i modi interni e interiori del sacro, mentre per De Gasperi e Togliatti è quello del religioso. A questo proposito è interessante l'analisi fatta da Calvino su Levi:

Il concetto primo dell'esperienza del Levi è il senso del sacro, senso oscuro e anonimo ch'egli vede in fondo a ogni manifestazione umana. Contrapposto al *sacro* è il *religioso*, cioè la relegazione di questo senso informe e indefinibile, in una formula, in un simbolo, in un mito, in qualcosa di preciso, di concreto, perciò di falso e innaturale. La concezione del Levi gioca sulla dialettica di questi due termini: il *sacro* generatore della libertà, *dell'arte*, della sua *anarchia* individualistica e barbarica, dell'*amore sacro*, narcisistico e solitario, e il *religioso*, generatore della *tirannide*, *della schiavitù*, *della guerra*, *del sacrificio agli dèi* (che poi diventa nella religione dello stato-Dio sacrificio di una parte della società, classe o razza, dei popoli nemici, dei propri eserciti consacrati alla morte).⁷

La contrapposizione tra sacro e religioso investe tutti i brani preparatori il discorso di Parri.

A titolo esemplificativo si veda dal monologo di Ferrari: *tempio, adorano, peccati mortali miracolosa* e dalla descrizione del Viminale: espressioni come *via i profani dal tempio*, scelte lessicali come *profanata, santuario, sacerdoti*. Infine nei ritratti in esame: i già citati *cardinalizi e teologici*, *la spettrale sostanza dei morti, incorporea materia dei santi, santità, vizi, virtù, adorare, contemplare*. Si assiste qui alla piena maturazione del concetto di potere come Levi andava elaborando fin da *Paura della Libertà* (1939), dove la radice dell'agire politico è individuata nella differenza fra sacro e religioso, in particolar modo nel saggio leviano il sacrificio (cioè l'istituzionalizzazione) viene indicato come luogo di differenziazione dei due momenti. È in questa fase che il sacro/umano diventa religioso/politico, venendo "relegato", da cui il termine religione, in forme istituzionali e ordinate. È appunto la "paura" di questa creazione umana a generare la macchina del potere e secondo Levi l'unico modo per affrancarsene consiste nell'educare l'individuo a liberarsi dalla sua stessa paura della libertà.

Pur risentendo dell'influenza de *La ribellione delle masse* di Ortega y Gasset e de *La crisi della civiltà* di Huizinga, l'originalità del saggio leviano sta nella definizione e individuazione dell'insita contraddittorietà tra la volontà di libertà e la paura di questa, all'interno del passaggio dal binomio religioso/politica alla nascita dello stato come espressione religiosa di potere.

Questa riflessione trova piena maturazione nel passo appena letto, ma il vero e proprio manifesto del pensiero politico leviano, caratteristicamente spesso costruito con antinomie come sacro e religioso, luigini e contadini, si trova poco oltre, nel monologo di Andrea Valenti.

Si può vedere qui come valga quanto detto poco fa: De Gasperi, Togliatti e Parri sono costantemente presenti *in absentia* quasi a figurare categorie della realtà.

⁷ Italo Calvino, *Carlo Levi, Paura della libertà* in *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, pp. 114-115

Tra i Luigini, esponenti del religioso, e Contadini, esponenti del sacro, non vengono solo a contrapporsi due Italie, ma, prima di tutto, due caratteri umani propri e originali dell'Italia.

I Contadini sono tutti quelli che «fanno le cose, che le creano, che le amano, che se ne contentano [...]. Quelli che io definisco Contadini sarebbero i produttori [...]. Non si tratta soltanto di una questione economica, di attività, di produzione, ma di una differenza di civiltà».

I Luigini sono «la grande maggioranza della sterminata, informe, ameboide piccola borghesia, con tutte le sue specie, sottospecie e varianti, con tutte le sue miserie, i suoi complessi di inferiorità, i suoi moralismi e immoralismi, e ambizioni sbagliate, e idolatriche paure. Sono quelli che dipendono e comandano; e amano e odiano le gerarchie, e servono e imperano».

Parri in questo contesto è avvicinabile a un eroe impossibile più che di un antieroe: è in questo contesto che si verifica la condizione dell'afasia di Levi e del personaggio Levi, qui proiettata anche su Parri. Il potere della parola viene meno e le parole del Presidente vengono adeguate da ciascuno al proprio interesse. L'impossibilità è quindi dettata dalla mancanza di mezzi adeguati per il partito contadino di esprimersi:

I Luigini hanno il numero, hanno lo Stato, la Chiesa, i Partiti, il linguaggio politico, l'esercito, la Giustizia e le parole. I Contadini non hanno niente di tutto questo: non sanno neppure di esistere, di avere degli interessi comuni. Sono una grande forza che non si esprime, che non parla. Il problema è tutto qui [...]. Devono parlare, ma a modo loro. Finora non ci sono mai riusciti [...]. La verità è che la forma stessa dei nostri partiti è luigina, la tecnica della lotta politica e la struttura del nostro Stato sono luigine: perché un movimento contadino viva, deve trovare le sue forme e i suoi organismi originali [...] Mettere insieme le forze contadine, non me lo nascondo, è difficilissimo; e la storia ce lo insegna. Non si può farlo dentro ai partiti o con dei partiti, che sono luigini per definizione, e meno ancora con la sfiducia luiginesca nei partiti: è anche difficile farlo per la scarsa capacità di esprimersi e di intendersi dei vari elementi contadini».

Contadini e Luigini sono due forze opposte e complementari, in cui la sopravvivenza dell'uno dipende dall'esistenza dell'altro.

La riflessione politica appena menzionata viene esposta da Andrea Valenti, Leo Valiani nella realtà, dopo la conferenza stampa: non è e non può essere Levi personaggio il diretto portavoce all'interno del romanzo. La "profezia" è tutta di Levi, ed è questa la sua peculiarità come scrittore: «egli è testimone della presenza d'un altro tempo all'interno del nostro tempo».⁸

⁸ Id., La compresenza dei tempi, in «Galleria», anno XVII (1967) n. 3-6, p. 238.