

**Il Realismo di Carlo Levi
e di Luigi Guerricchio**

Opere scelte della Banca d'Italia



BANCA D'ITALIA
EUROSISTEMA

**Il Realismo di Carlo Levi
e di Luigi Guerricchio**
Opere scelte della Banca d'Italia



BANCA D'ITALIA
EUROSISTEMA

Il Realismo di Carlo Levi e di Luigi Guerricchio

Opere scelte della Banca d'Italia

Museo Nazionale di Matera

14 ottobre 2021 - 16 gennaio 2022



In collaborazione con



MUSEO NAZIONALE DI MATERA



CENTRO CARLO LEVI - MATERA



FONDAZIONE CARLO LEVI - ROMA

Con il patrocinio di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELLA BASILICATA

Mostra a cura di

Mauro Vincenzo Fontana
Gianni Garaguso

Catalogo a cura di

Mauro Vincenzo Fontana

Comitato scientifico

Mariadelaide Cuozzo
Mauro Vincenzo Fontana
Daniela Fonti
Antonella Lavorgna

Testi e saggi di

Mauro Vincenzo Fontana
Daniela Fonti
Antonella Lavorgna
Mariadelaide Cuozzo
Lorenzo Rota

Schede a cura di

Gianni Garaguso

Carlo Levi / Luigi Guerricchio

Percorsi biografici a cura di
Gianni Garaguso

Ricerche d'archivio

Gianni Garaguso
Antonella Lavorgna

Grafica

Studio Giannatelli - Matera

Crediti fotografici

Mimmo Capone
Giuseppe Schiavinotto
Maurizio Necci per Azimut

Digitalizzazioni

Selecta, Matera

BANCA D'ITALIA

Capo del Dipartimento Immobili e appalti
Luigi Donato

Capo del Servizio Logistica e servizi
Luigi Managò

Divisione Patrimonio artistico

Cristiana De Paolis
Maria Assunta Marzotti
Alessandra Massetti

Divisione Editoria e stampa della Banca d'Italia

Il Realismo di Carlo Levi e di Luigi Guerricchio

Opere scelte della Banca d'Italia

a cura di Mauro Vincenzo Fontana



BANCA D'ITALIA
EUROSISTEMA

INDICE

Prefazioni	<i>Ritorno a Matera</i>	9
	Luigi Donato	
	<i>Carlo Levi e Luigi Guerricchio a Palazzo Lanfranchi</i>	11
	Annamaria Mauro	
	<i>Tra reale e virtuale</i>	13
	Luigi Donato	
	<i>I presupposti e gli obiettivi di una ricerca</i>	15
	Lorenzo Rota	
	<i>Conoscere per amare, amare per dipingere</i>	17
	Daniela Fonti	
Introduzione	<i>Carlo Levi e Luigi Guerricchio: poetica ed etica del reale</i>	21
	Mauro Vincenzo Fontana	
Saggi	<i>Carlo Levi: il reale svelato</i>	27
	Antonella Lavorgna	
	<i>Sguardi sul reale. Carlo Levi e Luigi Guerricchio</i>	37
	Mariadelaide Cuzzo	
	<i>Il coraggio della realtà</i>	55
	Lorenzo Rota	
Catalogo delle opere	a cura di Gianni Garaguso	59
Carlo Levi / Luigi Guerricchio Percorsi biografici	a cura di Gianni Garaguso	77
Bibliografia generale	a cura di Gianni Garaguso	83



Ritorno a Matera

Luigi Donato – Capo del Dipartimento Immobili e appalti della Banca d'Italia

Essere a Matera per la mostra *Il Realismo di Carlo Levi e di Luigi Guerricchio* ha per noi tutti un significato speciale. Nel 2020 infatti, stante l'emergenza epidemologica, abbiamo dovuto sperimentare nuovi mezzi espressivi e nuove modalità di comunicazione: abbiamo quindi pubblicato il catalogo *on line* e narrato in un documentario dal titolo evocativo, "Ritorno a Matera", il viaggio suggestivo nell'universo poetico e personale di Levi e Guerricchio, confidenti di poter realizzare presto la mostra in presenza.

Poter ammirare quindi le opere della collezione della Banca d'Italia nelle belle sale del Museo Nazionale di Matera, grazie alla generosa ospitalità della Direzione, ha dunque il sapore di una promessa mantenuta, di una sfida conclusa, di un ritorno fortemente voluto alla normalità degli eventi in presenza, consapevoli ancora una volta dell'importanza delle iniziative di valorizzazione del patrimonio artistico per la crescita culturale, sociale ed economica del Paese. E siamo lieti di poterlo fare insieme al Centro Levi di Matera e alla Fondazione Levi di Roma, *partner* di questa iniziativa, agli studiosi e ai testimoni che a vario titolo ci hanno accompagnato in questo percorso e, in particolare, al curatore Mauro Vincenzo Fontana, con il quale il dialogo sul progetto e sulle sollecitazioni culturali che ne possono scaturire non si è mai affievolito.



MUSEO
DI PALAZZO
LANFRANCI

FOGLI L'ANGELO
DELLA STORIA

RIFLESSIONI
E CONNESSIONI
LEVI

10 FOTOGRAFI PER 10 MUSEI
Cresci / Gabone / Lanfranci / Scazzari / Lattini / Battistoni / Danti / Cerretti / Chiarro / Lanfranci

MUSEO
DI PALAZZO
LANFRANCI

Carlo Levi e Luigi Guerricchio a Palazzo Lanfranchi

Annamaria Mauro – Direttrice del Museo Nazionale di Matera

Insieme a Camillo d'Errico (1821-1897), che nella seconda metà dell'Ottocento allestì nella sua residenza di Palazzo San Gervasio quella quadreria che oggi viene riconosciuta tra le più straordinarie raccolte dell'Italia meridionale, è indubbio che siano Carlo Levi e Luigi Guerricchio i principali animatori delle sale di Palazzo Lanfranchi. Il grande maestro torinese e il compianto artista materano, al pari dell'illuminato amatore lucano vissuto nel XIX secolo, sono infatti i protagonisti indiscussi delle collezioni di pittura del Museo Nazionale che, grazie a un gruppo di opere realizzate dai due pittori e a quello riunito in tempi più remoti dal collezionista, ai nostri giorni riesce a raccontare come nessun'altra istituzione analoga alcune delle pagine più significative della storia culturale del Mezzogiorno d'Italia.

Non poteva in alcun modo essere mancata, dunque, l'occasione di ospitare proprio all'interno di questa cornice una mostra come quella che inauguriamo oggi. Un'esposizione, cioè, che è stata pensata per illustrare da un'angolazione inedita e non convenzionale il legame che unì uno degli spiriti più fini del Novecento italiano (Levi) a uno dei suoi più originali allievi putativi (Guerricchio).

Curata da Mauro Vincenzo Fontana con l'apporto di Gianni Garaguso, sostenuta e promossa dalla Banca d'Italia in sinergia con il Centro Carlo Levi di Matera e la Fondazione Carlo Levi di Roma, la mostra trova quindi la sua sede naturale nel Museo Nazionale di Matera. E sono certa che anche il visitatore più distratto potrà apprezzare le suggestioni liriche evocate dall'allestimento e i contenuti scientifici offerti dal catalogo che, mi preme precisarlo, mettono a frutto un virtuosissimo percorso di studio, di valorizzazione e di collaborazione che senz'altro potrà agire da modello di riferimento per il prossimo futuro.



Tra reale e virtuale

Luigi Donato – Capo del Dipartimento Immobili e appalti della Banca d'Italia

Tra le tante iniziative di valorizzazione promosse dalla Banca d'Italia per far meglio conoscere e apprezzare il proprio patrimonio artistico, il progetto *Il Realismo di Carlo Levi e di Luigi Guerricchio* ha una storia senz'altro peculiare. Ideato in concomitanza con gli eventi culturali per Matera Capitale Europea della cultura 2019 e divenuto all'inizio del 2020 matura riflessione sul legame tra i due autori e il territorio lucano, è stato fermato dall'emergenza epidemiologica mentre era in procinto di essere allestito negli ambienti di Palazzo Lanfranchi a Matera.

Ma non si sono fermati gli studi degli storici dell'arte e la volontà della Banca di dare corso ai propri progetti di valorizzazione: in linea con quanto fatto da tanti Musei e Istituzioni pubbliche, d'intesa con il curatore, si è ritenuto di presentare comunque l'iniziativa, dandole *in primis* una dimensione virtuale.

Da questa volontà, nasce l'edizione *on line* di questo volume: non più quindi (solo) catalogo di una mostra futura – o meglio di una mostra sospesa – ma testimonianza viva e attuale di un progetto di lavoro e di studio compiuto, che intendiamo divulgare sin da subito al pubblico più ampio. Da questa stessa volontà nasce anche il documentario, che anticipa e presenta la mostra: un viaggio suggestivo nell'universo poetico e personale dei due artisti, guidati dalle parole del curatore Mauro Vincenzo Fontana, di Lorenzo Rota, Presidente del Centro Levi di Matera, di Daniela Fonti, Presidente della Fondazione Levi di Roma, e di tutti coloro – studiosi, artisti, testimoni – che a vario titolo hanno contribuito a ripercorrere quel viaggio. Al tempo stesso, un omaggio alla città di Matera che consente di riscoprire i legami tra i due artisti e l'*ethos* di quel territorio, permettendoci di leggere più chiaramente il *fil rouge* che unisce le opere in mostra. Un ritorno a Matera che è anche l'invito, attualissimo e denso di significato, a riscoprire il valore culturale delle proprie radici, del proprio territorio di appartenenza o d'elezione, nel quale trovare gli stimoli per affrontare le sfide attuali.

Il Realismo di Carlo Levi e di Luigi Guerricchio nasce quindi – quasi a dispetto del suo titolo – in formato virtuale: un ossimoro solo apparente, che riafferma, semmai ce ne fosse bisogno, l'importanza delle iniziative di valorizzazione del patrimonio artistico per la crescita culturale, sociale ed economica del Paese, ancor più in questo periodo di graduale e non facile ripresa della normalità. È con questo spirito, consapevole e fiducioso, che presentiamo dunque questo progetto insieme all'auspicio di poterlo presto realizzare anche "in presenza" nella città di Matera.



I presupposti e gli obiettivi di una ricerca

Lorenzo Rota - Presidente del Centro Carlo Levi

Il Centro Carlo Levi è lieto di aderire a una iniziativa pensata per mettere a fuoco un segmento della produzione di due artisti contemporanei, che nella seconda metà del secolo scorso hanno partecipato alla vita culturale di Matera, proiettandola in un ampio contesto nazionale.

Lo facciamo nell'atmosfera più pacata che si respira nella città dei Sassi nei mesi seguiti allo spirare dell'anno di Matera Capitale Europea della Cultura, al netto ovviamente dell'emergenza sanitaria che ci ha pervaso. Lo facciamo nella consapevolezza che favorire momenti e occasioni di ricerca, approfondimento e confronto sul lascito sedimentato delle personalità che hanno segnato il nostro passato recente sia fondamentale per valorizzare il nostro patrimonio culturale, delinearne i contorni di espressività profonda, farne emergere le qualità non solo artistiche, ma di contesto storico-sociale.

Costituisca cioè, in buona sostanza, un'occasione per consolidare le basi della nostra identità culturale, aggiornare la nostra 'cassetta degli attrezzi', utile (se non indispensabile) per delineare un futuro più solido e sostenibile per lo sviluppo della nostra comunità, del nostro territorio. Atteggiamento culturale, aspirazione, che riteniamo siano stati anche quelli cui Levi e Guerricchio avevano dedicato anni di passione, condivisione civile, oltre che di attività artistica.

Su questa linea il Centro Carlo Levi è sempre stato saldamente attestato nei quarant'anni della sua attività, e intende rimanervi in piena coerenza con le sue finalità statutarie, e con il messaggio politico-culturale che Carlo Levi, e con lui Luigi Guerricchio, ci hanno lasciato.

Riletture e approfondimenti, come quelli che questa iniziativa propone, vanno pertanto visti come contributo al consolidamento delle radici della città, come riscoperta, rinnovo e ampliamento dei materiali storico-artistici che ne possano mantenere salda e ricca l'identità, anche contemporanea.



Conoscere per amare, amare per dipingere

Daniela Fonti - Presidente della Fondazione Carlo Levi

Questa iniziativa, che la Banca d'Italia ha opportunamente promosso con i dipinti di sua proprietà, avvalendosi delle competenze di tanti e valenti studiosi, è una bella occasione per riscoprire con le opere poste a confronto, il senso di un dialogo a distanza fra due importanti artisti di due diverse generazioni che si sono riconosciuti in una realtà paesaggistica e umana che, come è stato scritto, hanno voluto dipingere per conoscere e per amare in modo più profondo ma soprattutto più consapevole. È un'occasione – direi, soprattutto – per riscoprire la figura del più giovane fra i due artisti – Luigi Guerricchio – che una voce autorevole come Giuseppe Appella invitava appena ieri a riesaminare con più attenzione per ricollocarlo nella dimensione culturale certamente nazionale che gli compete, più ampia nella latitudine di quella di buon pittore meridionalista per cui è noto.

Quando Guerricchio nacque a Matera, nel 1932, Levi aveva 30 anni ed era un intellettuale e un pittore solidamente costruito, con già un decennio artistico di lavoro alle spalle, intensi rapporti internazionali costruiti in Francia, e una vocazione verso l'azione politica, nel senso di un'etica indefettibile, che lo aveva già portato nel mirino dell'occhiuta polizia politica fascista. Guerricchio esordirà nella vita artistica in un'Italia già liberata da un decennio, in un paese ormai democratico anche se ancora profondamente segnato dai disastri recenti della guerra e da quelli secolari dell'abbandono, della precarietà, della miseria contadina. Quali allora i veri rapporti fra queste due figure, se non l'innegabile ascendenza che il carisma di Levi pittore e il successo planetario del suo romanzo sul confine lucano esercitano sul giovane materano? Qualche curiosa coincidenza biografica, prima di tutto, come la professione medica del padre di Luigi, la stessa scelta da Levi e poi rigettata per l'esercizio dell'arte; per restare nel "lessico leviano" sarebbe legittimo chiedersi se la collocazione borghese della famiglia di Luigi nella Matera del quarto decennio la assimili di diritto in quella categoria dei "luigini" tanto acutamente individuata da Carlo e descritta nel *Cristo* (cui appartengono i due "medicaciucci", Milillo e Gibilisco) o non piuttosto – come credo – ai medici "contadini" quelli che, come gli artigiani e i matematici "sono quelli che fanno le cose, che le creano, che le amano, che se ne contentano" (*L'orologio*, 1950). In tutti i casi però – come il bel saggio di Mariadelaide Cuozzo in catalogo ci spiega – per entrambi all'origine dell'adesione emotiva e intellettuale al mondo del sud lucano e contadino sta una "scoperta", l'immersione in un mondo lontanissimo per Carlo dal *milieu* di formazione della borghesia colta e illuminata di Torino; un mondo inimmaginabile da quella prospettiva; ma altrettanto "lontano" dalle condizioni di vita borghese del giovane materano Luigi, sia pure nella prossimità territoriale. Di fatto la famiglia lo sostiene per un lungo decennio di formazione compiuto a Firenze, Napoli, Roma, Milano, Salisburgo, assai lontano dalla Lucania dove rientrerà alla vigilia del boom. Così Carlo, a metà degli anni Trenta, scopre la Lucania dimenticata da secoli – un universo da sé totalmente alieno – per esservi stato catapultato dall'ordine di confinamento imposto dal fascismo; mentre Luigi scopre – o riscopre – un mondo che è nel suo DNA pro-

fondo, ma la cui essenza gli era rimasta lungamente estranea per essersene allontanato agli albori dell'età adulta. La loro pittura obbedisce comunque allo stesso impulso che è quello di conoscere per amare, e amare per dipingere.

Nonostante la loro apparente immediatezza e il loro alto gradiente di comunicazione, i quadri di Levi degli anni Trenta e poi Cinquanta, e quelli di Guerricchio a partire dagli anni Cinquanta, sono in realtà il risultato non già di un processo di subitanea ed empatica immedesimazione con la realtà di quelle terre impervie, ma di graduale comprensione della loro profonda bellezza che è accettazione e infine ammirazione della loro radicata alterità. Così se Levi, giunto al confino, dichiara scoraggiato alla madre di non riuscire a dipingere il paesaggio arido dei calanchi perché è così diverso dalla sfolgorante natura di Alassio, quella incapacità è una implicita dichiarazione di incomprendimento, di rifiuto, un'incomprensione che potrà essere superata da un atto di resa alla potenza primordiale di quella terra che vive in un tempo sospeso e confinato dalla storia. E quello sforzo di alienazione da sé che gli aveva imposto la natura della Lucania alla metà degli anni '30, Levi (1967) riconosce nella pittura stessa di Guerricchio, quando scrive "di ciascuno di questi elementi di un mondo contadino si cerca non tanto la descrizione, ma il significato e il senso riposto, che richiede una trasformazione, una trasposizione continua dentro alle cose senza fermarsi agli schemi tradizionali della loro superficie".



Carlo Levi in Basilicata (*Lucania 1961*, fotografia di Mario Carbone).



Carlo Levi e Luigi Guerricchio: poetica ed etica del reale

Mauro Vincenzo Fontana

Per due figure intellettualmente indomite e ideologicamente *engagé* come Carlo Levi e Luigi Guerricchio, dal dialogo con la 'realtà' non venne solo una preferenziale chiave espressiva con cui misurarsi su un piano strettamente artistico (fig. 1). Per il torinese come per il materano, il confronto con il 'reale' e con le sue stratificate implicazioni etiche, sociali e politiche rappresentò infatti una questione dalla portata assai più ampia. In definitiva, si trattò di un irrinunciabile compagno di strada che affiancò i due nella vita di tutti i giorni, nella quotidiana pratica del mestiere quanto negli slanci dell'impegno civile (figg. 2-3).

L'idea di chiamare Levi e Guerricchio a colloquiare su un tema così centrale nell'esperienza esistenziale e professionale di entrambi non poteva dunque essere priva di insidie, tanto più all'interno di una cornice, quella offerta da Palazzo Lanfranchi, che nella percezione collettiva rappresenta ormai la dimora elettiva dei due artisti, protagonisti indiscussi delle collezioni del Museo Nazionale di Matera. Eppure, a onta dei tanti rischi sul piano esecutivo e narrativo, questa mostra *dossier* ha inteso comunque provare a raccogliere la sfida, interpellando in un intenso scambio a due voci una scelta selezione di opere appartenenti alla Banca d'Italia.

Il volume e il percorso espositivo che ne sono venuti presentati quindi i frutti di una campagna di ricerca mirata, portata avanti nel corso degli ultimi anni per fornire le prime risposte ai tanti interrogativi sollecitati dall'argomento. Il saggio di apertura di Antonella Lavoragna ripercorre quindi il cammino di Levi guardandolo attraverso questa specifica lente e mettendone a fuoco i risvolti in alcuni dei passaggi cruciali della biografia del pittore come il fondativo rapporto giovanile con Piero Gobetti, gli inebrianti momenti delle trasferte parigine, l'offesa dell'arresto e il confino in Basilicata.

Partendo da una riflessione sul debito contratto da Guerricchio nei confronti del magistero leviano, il contributo di Mariadelaide Cuzzo si concentra invece sul percorso del maestro lucano, sui numerosi interlocutori della sua prima attività e sul senso profondo del suo rientro a Matera, la città in cui era cresciuto e che, dopo le densissime esperienze napoletane e milanesi, scelse di vivere e di raccontare con uno sguardo critico capace sempre di rinnovarsi sui testi più moderni dell'arte novecentesca.

Quanto all'intervento di Lorenzo Rota, esso prova a incorniciare gli ultimi anni dell'attività materana di "Ginetto" nello scenario di una città in continua evoluzione, posta al centro di un dibattito che le avrebbe fruttato nel 1993 il titolo di Patrimonio Mondiale dell'Umanità ma che, negli anni a seguire, l'avrebbe pure fatalmente istradata verso una ridiscussione dei suoi valori identitari.

A chiudere il testo è quindi il catalogo delle opere radunate per l'occasione, un apparato, curato interamente da Gianni Garaguso, in cui vengono presentati gli otto dipinti esposti (di

Fig. 1 – Mostra antologica di Carlo Levi a Matera, ex locali Circolo Unione, 1967 (fotografia di Rosario Genovese, particolare).

cui diversi inediti) e che rende conto con puntualità delle loro vicende critiche, storiche e collezionistiche.

Dopo aver raccolto il sostegno del Dipartimento Immobili e appalti della Banca d'Italia – e mi si lasci esprimere tutta la mia gratitudine per il Capo Dipartimento Luigi Donato, per Maria Bracaloni, per Cristiana De Paolis e per tutto lo staff della Divisione Patrimonio artistico e arredi del Servizio Immobili coinvolto nell'operazione – il progetto ha trovato la convinta adesione del Consiglio di Amministrazione del Centro Carlo Levi di Matera e la preziosa sponda scientifica della Fondazione Carlo Levi di Roma. Un particolare pensiero di riconoscenza non può che andare, quindi, a tutti i consiglieri dei due istituti e, in particolare, ai due presidenti Lorenzo Rota e Daniela Fonti.

Infine, non posso non esplicitare un ultimo ringraziamento per la direttrice del Museo Nazionale di Matera Annamaria Mauro, che con generosa competenza e impareggiabile affabilità ha consentito alla mostra di trovare asilo in alcuni tra gli spazi più suggestivi di Palazzo Lanfranchi.

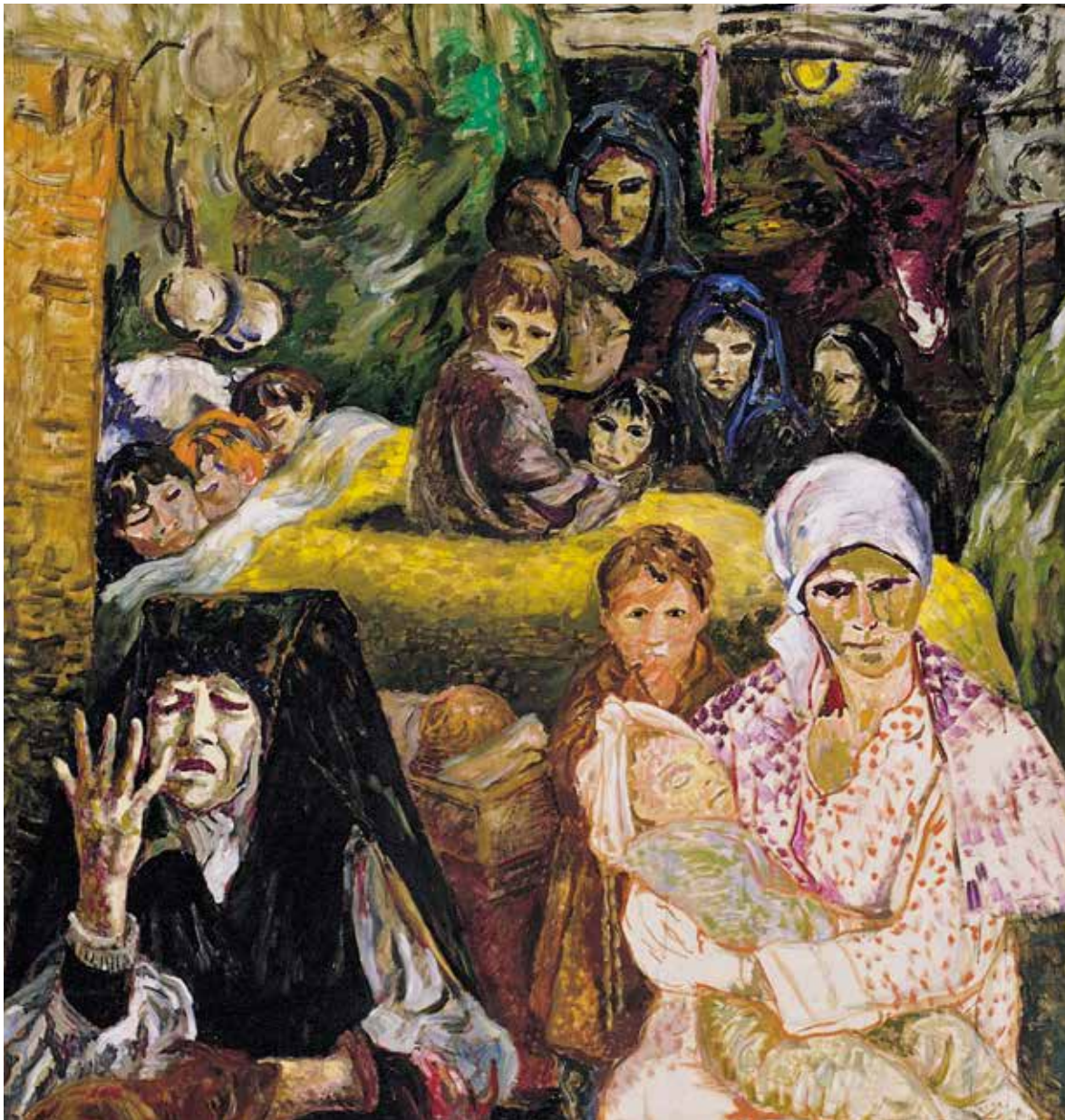


Fig. 2 – Carlo Levi, *Famiglia nei Sassi*, 1961, Roma, Fondazione Carlo Levi (particolare).



Fig. 3 – Carlo Levi, *Il pastore con l'agnello sul collo*, 1936, Roma, Fondazione Carlo Levi (particolare).

Alla pagina seguente

Luigi Guerricchio, *Sassi*, 1990, Roma, collezione della Banca d'Italia (particolare).



Saggi



Carlo Levi: il reale svelato

Antonella Lavorgna

“

[...] in Levi tutto si accorda, tutto si tiene. Dapprima medico, poi scrittore e artista per una sola identica ragione: l'immenso rispetto per la vita. E questo stesso rispetto è all'origine del suo impegno politico, così come alla sorgente della sua arte”¹.

Queste le parole che Jean Paul Sartre utilizza per descrivere l'amico torinese e che ben ci introducono alla trama biografica che andremo a scorrere, la maggior parte già nota, e che evidenzia come l'impegno civile e la sensibilità nello svelare il reale siano gli ideali espressi nelle molteplici forme della produzione artistica di Carlo Levi.

Nato nel 1902 da famiglia borghese di tradizione ebraica, riceve una educazione 'politicamente e socialmente avanzata' nella Torino proletaria e industriale, centro delle lotte operaie in cui il giovane Levi è coinvolto dal clima di fervore ideale e civile che lo mette in contatto con le personalità più influenti delle nuove forze rivoluzionarie e gli consente, da subito, di indirizzare il suo pensiero verso la ricerca della modernità e del progresso. Si trova a condividere gli entusiasmi delle riviste di "Energie Nuove" e di "Rivoluzione Liberale", fondate dal giovanissimo Piero Gobetti con cui istaura un profondo legame, e di "Ordine Nuovo" di Antonio Gramsci. L'incontro con Gobetti risulta decisivo nel suo percorso formativo, è tramite quest'ultimo che Levi approfondisce certe letture politiche e intraprende una collaborazione con la rivista "Rivoluzione Liberale" in cui pubblica un ritratto graffiante su Antonio Salandra² che lo pone per la prima volta a meditare sulla questione meridionale e le letture di Fortunato³. È sempre grazie a Gobetti che si avvicina alla cerchia di Casorati e ai giovani pittori dell'avanguardia piemontese. Levi è ancora uno studente di medicina appassionato di pittura che, esortato dal padre Ercole (calligrafo dilettante e amico di infanzia di Pellizza da Volpedo), cerca autonomamente una propria evoluzione stilistica partendo da un certo rigore formale e razionale per essere contaminata da complesse influenze moderne e internazionali. La prima opera documentata è un autoritratto che lo stesso Levi definisce "un ritratto impossibile"⁴ in cui, certamente acerbo, presenta elementi simbolici tratti dalla tradizione letteraria trecentesca e quattrocentesca e di riferimento al preraffaellismo (ricordiamo che la madre, Annetta Treves, lo ha sempre spinto alla lettura di opere della tradizione italiana e francese). L'uomo posto su un prato fiorito e davanti ad un bivio inneggia simbolicamente alla necessità di scegliere la 'via', una 'unica via' fra tutte quelle che si aprono davanti a noi. Già dunque da queste prime tracce si comprende il piano su cui si muove il nostro artista e le profonde riflessioni che si innescano negli incontri con lo stesso Gobetti. Certamente le critiche di quest'ultimo mosse nei confronti di tutta l'arte esposta alla Quadriennale di Torino del 1923⁵, in cui è presente una pittura che sembra essere 'pedissequamente quella richiesta dal pubblico e dal mercato', sono al centro dei loro dibattiti. Il fascino di Casorati, capofila del 'realismo magico', ha catturato Levi attraverso "la rivelazione della pittura come incanto libero di spazi, come manifestazione di quel tempo, interno delle cose, al profondo del cuore, che non è nell'oggetto immobile e morto, ma nella sua forma reale, nel suo numero"⁶ (la splendida *Arcadia* 1923-1924 e il doppio ritratto *Il fratello e la sorella* 1925 ne sono un esempio). Dopo la laurea in medicina, nel 1924, compie il primo viaggio a Parigi ed è qui che matura la decisione

di dedicarsi esclusivamente alla pittura. L'aria europeista che respira nelle strade e nei musei parigini lo porta a dipingere opere che, conservando l'impianto casoratiano, risultano innovative nell'utilizzo del colore con toni perlacei e luminosi (*Il padre a tavola*, *La Dora al Ponte Rossini* e *Le officine del gas* realizzate nel 1926) e nell'atmosfera intima che rinvia ad un sentimento di empatia tra il ritratto e lo spettatore evidenti in *Candida* e *Francesca*. Lo sguardo indagatore di Levi lascia Torino per approfondire sentimenti e visioni che arrivano da Oltralpe grazie ai soggiorni, sempre più frequenti, nella *Ville Lumière* (tra il 1927 e il 1932 sono continuati e prolungati). La sua pittura comincia a mutare pelle e si arricchisce maggiormente delle influenze della tradizione francese e delle suggestioni dei pittori di Montparnasse che frequenta grazie anche alla sua intensa relazione amorosa con la russa Vitia Gourevitch. Sono anni questi in cui Levi intreccia una serie di rapporti personali e professionali che qualche anno più tardi saranno fondamentali non solo per la sua attività pittorica, ma anche per quella politica. Intanto in Italia si stanno maturando le linee di opposizione al regime e si sviluppano vari gruppi nelle città di Roma, Napoli, Milano e Torino. In quest'ultima sulla base delle ideologie espresse dalle personalità di Edoardo Persico e di Lionello Venturi, due figure che sono sinonimo di europeismo e modernismo, si riunisce il gruppo de *I Sei di Torino*⁷ a cui Levi aderisce condividendone lo spirito di contrapposizione al conformismo e la necessità di esprimere la propria libertà. Le loro esposizioni, se pur muovendosi dal mondo di Casorati, sono all'insegna della rottura con la tradizione e rappresentano la "leva giusta per scuotere i dormienti e per impensierire i neofiti"⁸. L'artista torinese vi propone opere come *Le vele* e *Aria* che si legano ad un linguaggio moderno e all'insegna dell'interpretazione dell'area post-impressionista (guarda da vicino Seurat), ma anche a Matisse, Derain, Dufy, e che confermano un cambiamento stilistico rivolto ad una scelta cromatica raffinata e delicata. Tuttavia Levi sente la necessità di evocare la realtà attraverso una componente espressionista che trova le sue relazioni nei pittori dell'École de Paris e soprattutto in Chagall e Modigliani. La sua esplorazione lo porta dunque a produrre opere in cui la pennellata diventa ampia, densa, avvolgente, 'ondosa', il colore è acceso e il segno pittorico accompagna l'andamento delle forme: *Il signore* 1930, *Enrico e il divano* 1931 (cat. 1) presente in mostra, e soprattutto *L'eroe cinese* 1930-1931 (fig. 1) sono esemplificativi⁹. La storia del gruppo è breve, ma intensa e permette a Levi di muoversi a livello internazionale¹⁰, non dimentichiamo che è a Parigi, nel 1931, presso la Gallerie Jeune Europe che Levi allestisce la sua prima personale. La sua ricerca artistica corrisponde ad un crescente impegno contro il regime che lo porta ad aderire prima a *La Lotta Politica* e poi ad entrare nelle fila del movimento clandestino *Giustizia e Libertà*¹¹. Per 'dovere dei tempi' Levi si trova ad essere al centro delle attività antifasciste e grazie al suo lasciapassare di pittore riesce a stabilire una fitta rete di contatti con gli intellettuali e i fuoriusciti rifugiati in Francia così da programmare e diffondere gli ideali del movimento. La galleria di ritratti che ne consegue è la testimonianza della sua passione civile e dei suoi legami con i maggiori protagonisti dell'antifascismo militante da Carlo Rosselli ad Aldo Garosci, da Leone Ginzburg a Vittorio Foa, ma corrisponde anche al nuovo linguaggio pittorico, personalissimo, che l'artista ha intrapreso e che si arricchisce di atmosfere che rinviano a Soutine e all'energia di Kokoschka. È un periodo intenso in cui l'attività politica (a Torino è ormai il punto di riferimento per il movimento) si intreccia con quella pittorica (espone nelle più importanti rassegne nazionali e internazionali), ma i suoi continui viaggi insospettiscono l'OVRA che nel 1934 lo arresta per la prima volta ad Alassio, rilasciandolo immediatamente per mancanza di prove. Arrestato nuovamente il 15 maggio del 1935, condannato ad una misura di prevenzione come sospetto antifascista per tre anni, è inviato al confino prima a Grassano poi ad Aliano. L'esperienza del confino è decisiva e segna la maturazione di quei germogli di sensibilità sociale che fin dalla formazione giovanile lo avevano interessato. Sotto il profilo umano, infatti, gli si rivela una realtà profondamente diversa da quella moderna e industriale conosciuta fino ad allora tanto da scrivere alla famiglia "[...] questa umanità comprensiva, che si potrebbe quasi dire cordialità, è diffusa in tutta la popolazione – e mi vado convincendo che la gente di questi paesi è forse, in fondo, di un tono morale più alto di quella delle nostre città"¹². Questo isolamento forzato dalla



Fig. 2 – Carlo Levi, *Tonino*, 1935, olio su tela, cm 50 x 61, Roma, Fondazione Carlo Levi.

cultura intellettuale gli permette dunque di riflettere sulla condizione umana, sull'identità, sull'essere umano facendogli maturare un pensiero politico in cui il concetto di democrazia si amplia, diventando poi il portavoce di una realtà fino ad allora celata. Sotto il profilo artistico questa esperienza genera nell'immediato una ricca raccolta di versi e una certa quantità di opere pittoriche¹³ in cui la rappresentazione è ' lirica', lontana da quel realismo che diventa testimonianza sociale negli anni a seguire, ma che penetra nelle cose e negli uomini con un 'realismo umano'. La presentazione a firma di Anna Maria Mazzucchelli¹⁴, che Guido Sacerdoti ha ricondotto alla stesura dello stesso Levi¹⁵, ne offre una piena lettura "Nessun oggetto si impone dall'esterno al pittore, né come verismo naturale né come forma pura: il mondo del sentimento trova nell'espressione una assoluta realtà, la sola possibile e vera. Perciò quest'arte è libera e umana, e parla chiaramente". È dunque una pittura 'libera' che si esprime nei volti delle donne e dei bambini, (*Giulia la Santarcangelese* 1935, *Tonino* 1935, fig. 2, *I due amici* 1936), nei paesaggi aridi delle terre lucane (*Dietro Grassano* 1935, fig. 4, *La valle delle grotte* 1936), negli oggetti e le cose quotidiane (*Mele cotogne e cipolle* 1935, *Natura morta con peperoni* 1935), rarissimamente nei 'luigini' (*Ritratto del dottore* 1935, *L'arciprete di Aliano* 1936), mai nei contadini occupati a lavorare nei campi. Il 20 maggio del 1936 viene proclamata l'amnistia per i confinati politici in occasione della proclamazione dell'Impero e Levi rientra a Torino. Cominciano per l'artista tutta una serie di esposizioni personali e collettive che mettono in mostra le opere realizzate durante il confino e vengono accolte dalla critica con entusiasmo sottolineando la raggiunta maturità. Ambiguo, ma forse neanche troppo, l'inserimento delle stesse opere nelle mostre collettive organizzate dal regime per rappresentare l'arte italiana all'estero¹⁶. Levi diventa un riferimento per gli artisti in formazione, un intellettuale che nonostante le difficoltà, mantiene fede al suo impegno civile "[...] un eroe in ogni senso: un maestro in pittura e, in pittura, per me portavoce dell'Europa: un compagno in antifascismo, un fratello con cui parlare senza sosta, con cui dirsi tutto, da cui apprendere ogni cosa"¹⁷. Intanto la situazione politica si inasprisce (nel 1937 vengono assassinati i fratelli Rosselli a Bagnoles-de-l'Orne a cui dedicata l'opera dal titolo



Fig. 3 – Carlo Levi, *Io, eroe al bivio tra servi e nani* (Pittura simbolica adolescente), 1919-1920, olio su cartone, cm 50 x 36, Roma, Fondazione Carlo Levi.

Autoritratto con camicia insanguinata) e nel novembre del 1938 precipita con l'emanazione del provvedimento per la difesa della razza che lo costringe a rifugiarsi in Francia; e da esule continua la sua personale resistenza riflettendo sulle ragioni profonde dell'adesione delle masse alle dittature portando a compimento *Paura della Libertà*¹⁸, 'un poema filosofico' che Levi stesso considera uno dei suoi libri più importanti. Nonostante avesse ottenuto un lasciapassare per l'America, rientra in Italia e si stabilisce prima a Milano, e poi nell'estate del 1941 a Firenze, dove svolge un'intensa attività politica in clandestinità (milita nelle file del *Partito d'azione* e viene nuovamente arrestato nel 1943). L'isolamento, a cui è chiamato nella casa dell'amica Anna Maria Ichino, fissa in Levi la necessità di ritornare con la memoria all'esperienza del 1935-36, quella che lo aveva portato a scoprire nelle terre lucane un'altra realtà "[...] quell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato eternamente paziente [...]"¹⁹. Queste le prime frasi del capolavoro letterario *Cristo si è fermato a Eboli*, che rende Carlo Levi universalmente conosciuto come scrittore e che definisce, come ebbe lo stesso autore a dire, la sua affermazione di libertà e autonomia. Questo impegno nella scrittura non genera nessun ostacolo alla sua ricerca pittorica che in questi anni raggiunge una indiscussa pienezza, sono "fra le opere più dense di nuove vibrazioni, di una emotività quasi ansiosa"²⁰. Una pittura personale legata alla frequentazione dei protagonisti della Resistenza, una produzione che rinvia ad uno spaccato visivo complesso presentando una carrellata di scrittori, letterati, galleristi, editori, uomini politici che per varie vicende orbitano nell'ambiente fiorentino di questi anni: il critico letterario Roberto (detto Bobi) Bazlen, gli scrittori Carlo Emilio Gadda ed Eugenio Montale, il pittore Giovanni Colacicchi, gli scultori Edoardo Alfieri e Quinto Martini, solo per citare alcuni esempi. Questi ritratti presentano per la prima volta un equilibrio tra la componente realista, psicologica ed emotiva. Quella pittura barocca, quegli accenti vivaci e surreali dei primi anni Trenta lasciano il posto ad una pittura misurata, profonda, con toni severi in cui si alterna una materia liquida ad una più corposa. Poche le opere in cui Levi fa diretto riferimento alla violenza del fascismo e della guerra²¹, più sottile la presenza di simboli che rimandano alle atrocità come il bottone dorato sulla giacca del *Ritratto di Montale* 1941, le macerie de *La casa bombardata* 1942, la cravatta rossa dell'*Autoritratto* 1945, il volto serrato di *Paola Olivetti* nel suo vestito scuro. Come acutamente evidenzia Pia Vivarelli²² questa produzione esibisce "una ricchezza di temi e di soluzioni linguistiche ben più ampia della sola dimensione realistica e lasciano trasparire una riflessione attenta sviluppata dall'artista proprio su alcune componenti di poetica di quelle avanguardie, soprattutto surrealiste, rifiutate sul piano teorico-critico in *Paura della pittura*"²³. I primi anni post-bellici sono per Levi di pieno fermento²⁴: a Firenze entra nel CLN della Toscana e assume la direzione de *La Nazione del popolo*²⁵; nell'estate del 1945 si trasferisce a Roma per dirige-



Fig. 4 – Carlo Levi, *Dietro Grassano*, 1935, olio su tela, cm 73 x 92, Roma, Fondazione Carlo Levi.

re *L'Italia libera*²⁶ ed Einaudi decide di dare alle stampe il *Cristo si è fermato a Eboli*, mentre sullo sfondo va in scena la crisi e la caduta del Governo Parri²⁷ che produce lo scioglimento del *Partito d'Azione*. Intanto l'immediato successo del *Cristo*, in Italia e all'estero, lo proietta in una dimensione letteraria che lo porta, grazie anche ai primi contatti con Max Pascoli e la rivista americana "Life", a collaborare con importanti riviste e ad inaugurare un nuovo modo di raccontare il viaggio, non più con la descrizione di luoghi esotici e ludici, ma attraverso un *reportage* acuto e intelligente che mostra al lettore l'altro volto della realtà quotidiana²⁸. Contemporaneamente si è aperto un serio dibattito sull'arte, contrapposti i figurativi e gli astrattisti, a cui Levi partecipa a tratti (nel 1946 aderisce al manifesto della Nuova Secessione Artistica²⁹, ma se ne allontana rapidamente) e di cui scrive "la questione della realtà della pittura non sta nella vuota antitesi figurativo-astratto che del resto non regge a un esame rigoroso per l'impossibilità di stabilire dei limiti certi fra i due mondi: ogni figura è in qualche modo 'astratta', e ogni forma astratta è in qualche modo 'figurativa'³⁰. L'esigenza di Levi è quella di raccontare un suo mutamento interiore, un cambiamento che esprime con una visione meno ' lirica ' e più ' epica e narrativa ' in cui il soggetto diventa reale se ne ha fatto esperienza, se è entrato nella sua esistenza; è "un artista per cui la realtà non è soltanto uno spettacolo da ritrarre, ma un campo di umane verità. Spesso amate, dolenti e accusatrici "³¹. Nel maggio del 1946 Levi è candidato per la Costituente nella lista di Alleanza Repubblicana e ritorna per la prima volta, dopo il confino, in Basilicata dove incontra il sindaco-poeta Scotellaro³² cantore della dignità del mondo contadino, di un mondo reattivo e ribelle. Nel frattempo alla Biennale del 1948 trionfa l'arte del Fronte Nuovo delle Arti e i pittori Guttuso, Zigaina, Natili e più tardi Guerricchio³³ cominciano a rappresentare la lotta contadina e l'occupazione delle terre con opere epiche che esprimono una connotazione politica ben definita. Nel 1952 proprio insieme all'amico fraterno Scotellaro realizza un viaggio attraverso la Calabria che genera una serie di dipinti che testimonia la svolta 'neorealista' della sua pittura. *La porta del Sud* (1953), *Antonio e il porco* (1953; fig. 5), *Il piccolo assegnatario* (1953), *Inverno in Calabria o Melissa* (1953), *I quattro di Cutro* (1953), *Il tracoma* (1953) sono alcuni dei dipinti che documentano lo stato di miseria, di povertà e gli eventi drammatici della rivolta dei contadini. Opere queste che, insieme a quelle del periodo del confino, sconvolgono e lasciano senza respiro i visitatori della sala personale che Levi allestisce alla Biennale del 1954. L'artista presenta una cinquantina di tele che affollano le pareti, dipinti che raccontano una storia iniziata nel 1935, fatta di volti, di sguardi che ci osservano, che ci portano a riflettere sulle questioni sociali e su noi stessi³⁴. In questo contesto "La pittura di Levi non persuade per le sue ben definite e distinte e rilevanti qualità del segno o del colore o dei ritmi compositivi: persuade invece per la forza di verità in cui ogni altra dote si fonda e si fonde"³⁵. A questo punto Levi è diventato la figura centrale del movimento meridionale e animatore dell'opinione pubblica a sostegno di quegli intellettuali perseguitati che si dedicano alle riforme e alla denuncia della trascuratezza, da parte dei poteri pubblici, nei confronti del Mezzogiorno come Danilo Dolci, Salvatore Carnevale e Rocco Scotellaro³⁶. Questa cifra pittorica prosegue fino agli inizi degli anni Sessanta quando tocca l'apice con la realizzazione del grande telero *Lucania '61*³⁷. È un enorme sforzo pittorico in cui non solo confluisce tutta la visione leviana e il pensiero meridionale, ma anche tutta l'iconografia che fino a quel momento ha rappresentato l'immaginario sociale dell'artista. La composizione è divisa in cinque sezioni ben definite e ripercorre i momenti salienti della vita di Rocco Scotellaro accompagnato da una serie di personaggi riconoscibili che a vario titolo hanno segnato la storia della regione. Stilisticamente si ritrovano gli elementi noti di questi anni e si riconosce quel filone di pittura meridionalista che ha preso forma e che trova in Guerricchio³⁸ uno dei maggiori protagonisti. Quest'imponente opera segna la conclusione del ciclo pittorico dedicato alle questioni sociali e Levi affronta una nuova metamorfosi stilistica. Una parentesi va aperta per l'iconografia degli *Amanti* che, presente fin dagli anni Trenta, diventa un'immagine ossessiva nell'ultimo ventennio della sua produzione. La creazione di questa immagine, declinata nelle più diverse tecniche³⁹, risponde alla necessità di esprimere un rapporto reale e amoroso in un equilibrio perfetto, dove il profilo di un uomo e di

una donna si fondono in una chioma e in un più globale disegno formale, a rappresentare una cosa sola⁴⁰. I due volti, esempio ne sono *gli Amanti* (cat. 3) in mostra, vanno ad occupare l'intero piano e sono inseriti in una struttura circolare o ovoidale accompagnati dall'andamento della mano, che amplifica la tensione amorosa e sensuale degli sguardi dei due protagonisti. Anche questa iconografia risponde a quella concezione del reale in cui questo si disvela attraverso l'alterità: il soggetto perde la propria identità nell'altro per poi tornare ad essere due.

Nonostante egli continui ad avere uno sguardo sul mondo e a comprenderlo, il suo soggetto pittorico cambia e la sua osservazione si apre ad una visione mitica della natura. Negli Sessanta e Settanta i principali temi diventano gli alberi, i tronchi, le radici, i carrubi di Alassio che vengono ripetutamente rappresentati nelle forme contorte e nelle loro trasformazioni segnate dal tempo. All'inizio attraverso una frantumazione della pennellata, evidente in *Donna che legge* (cat. 4), che costruisce l'immagine con piccoli tocchi come tessere di un mosaico, in seguito si caratterizza, specialmente nei carrubi, per la rappresentazione di figure antropomorfe in cui i tronchi si trasformano in corpi umani o in animali annullando così ogni differenza tra mondo umano-animale e vegetale. L'artista torinese continua con il suo impegno civile essendo eletto Senatore nelle legislature del 1963 e del 1968⁴¹; nel 1967 fonda con Paolo Cinanni, la FILEF (Federazione italiana lavoratori emigrati e famiglie). La sua parabola artistica prosegue nonostante la temporanea cecità e nel 1974 realizza l'opera *La liberazione* per ricordare l'eccidio delle Fosse Ardeatine. Pochi giorni prima della sua morte, avvenuta il 4 gennaio 1975, compie l'ultima visita in Basilicata per presentare una cartella di sette litografie ispirate al *Cristo* concludendo un racconto durato quarant'anni.



Fig. 5 – Carlo Levi, *Antonio e il porco*, 1953, olio su tela, cm 73 x 92, Roma, Fondazione Carlo Levi.

Note

- 1 – J. P. Sartre, *L'universale singolare* in "Galleria", numero monografico Carlo Levi, a cura di A. Marcovecchio, 1967, maggio-dicembre n. 3-6, pp. 256-258.
- 2 – L'articolo è pubblicato il 27 agosto 1922.
- 3 – Questa tema è approfondito da M. Calbi, *Sul metodo di conoscenza elaborato al confino: lo sguardo e il giudizio*, in *Intertestualità leviana*, atti del convegno internazionale (Bari-Matera-Aliano, 5-7 novembre 2009), Bari 2009, pp. 325-342.
- 4 – Si tratta dell'opera *Io, eroe al bivio tra servi e nani (Pittura simbolica adolescente)* 1919-1920 (fig.3) ispirato all' 'Autoritratto col quanto' di Dürer. Levi lo descrive nella nota dedicata al ritratto *Ancora del ritratto* datata 11 ottobre 1968 e pubblicata nel catalogo della mostra *Carlo Levi si ferma a Firenze* (Firenze, 1977) a cura di C.L. Ragghianti, pp. 28-29.
- 5 – P. Gobetti, *La Quadriennale al Valentino*, in "Il popolo di Roma", 11 luglio 1923.
- 6 – C. Levi, *Ricordo di Casorati*, in *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei 1922-1974*, a cura di G. De Donato, Bari 1975, p. 344.
- 7 – Il gruppo, come è noto, è formato da Jessie Boswell, Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paolucci, ed espone per la prima volta alla Galleria Guglielmi di Torino nel gennaio del 1929.
- 8 – Così Bardi nella presentazione della mostra dei Sei alla Galleria Bardi di Milano (16-26 novembre 1929).
- 9 – Si tratta di uno dei ritratti dell'amico Aldo Garosci che Levi realizza a Parigi. Cfr. scheda n. 20 del catalogo della mostra *Carlo Levi. La realtà e lo specchio*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura della Fondazione Carlo Levi, Roma 2014, p. 74.
- 10 – Espongono dal 1929 al 1931. Alle mostre di Torino, Genova e Milano il gruppo è al completo mentre in formato ridotto a Londra (Levi - Menzio - Paolucci) e a Parigi (Chessa - Menzio - Levi-Paolucci).
- 11 – Fondato a Parigi nel 1929 da Carlo Rosselli, confluisce più tardi nel Partito d'Azione. Levi insieme a Leone Ginzburg pubblica *Il concetto di autonomia nel programma di "Giustizia e libertà"* in *Quaderni di Giustizia e libertà*, settembre 1932, n. 4.
- 12 – Lettera di Levi alla madre datata Grassano, 5 agosto [1935], pubblicata nella *Sezione documentale* del catalogo della mostra *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, catalogo della mostra (Matera, 1990), a cura di P. Vivarelli, Roma 1990, p. 100.
- 13 – Non è possibile ancora oggi determinare il numero esatto delle opere che l'artista realizza durante il confino. Per una ricostruzione, anche se parziale, si consulti l'ultimo saggio di G. Sacerdoti, *Grassano come Gerusalemme. La pittura del confino (1935-1936)*, in *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, a cura di A.L. Giannone, Pisa 2015, pp. 127-128.
- 14 – Si tratta della mostra personale allestita con le opere del confino nella Galleria del Milione a Milano nel novembre del 1936.
- 15 – Cfr. G. Sacerdoti, *Grassano come Gerusalemme. La pittura del confino (1935-1936)*, in op. cit., nota 53, pp. 138-139.
- 16 – Cfr. P. Vivarelli, *Diario pittorico del confino* in op. cit., Matera 1990, p. 24.
- 17 – Scrive Guttuso nel 1970; i due si conoscono fin dagli anni Trenta e hanno condiviso alcuni progetti pittorici soprattutto durante gli anni Cinquanta. R. Guttuso, *Per Carlo Levi*, in "Autoritratto", numero monografico *Carlo Levi*, 1970, n. 9, p. 185.
- 18 – Viene dato alle stampe solo nel 1946.
- 19 – C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Roma 1945.
- 20 – C.L. Ragghianti, *Carlo Levi*, Firenze 1948, p. 25.
- 21 – I corpi straziati di *Campo di concentramento o Le donne morte (Lager presentito)* dipinto nel 1942; il ciclo dei quattro monotipi eseguito nell'inverno 1943-1944; *La guerra partigiana* del 1944; alcune nature morte con corpi di animali sgozzati o conchiglie abbandonate sulla spiaggia.
- 22 – P. Vivarelli, *Carlo Levi pittore negli anni della guerra*, in *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, catalogo della mostra (Firenze, 2003), a cura del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Carlo Levi, Firenze 2003, p. 221.

- 23 – Scritto nel 1942 viene diffuso pubblicamente dallo stesso Levi attraverso i microfoni di Radio Firenze, la sera del 25 ottobre 1942; pubblicato la prima volta nella monografia di C.L. Ragghianti nel 1948 e continuamente ripubblicato nei cataloghi delle mostre anche durante la vita dell'artista (ristampato nella raccolta di scritti curata da P. Vivarelli, *Lo specchio*, op. cit., pp. 23-29).
- 24 – Cfr. le riflessioni sul periodo di D. Fonti *Le metamorfosi di Narciso. La pittura di Carlo Levi nella critica del secondo Novecento* in catalogo della mostra Roma 2014, pp.23-32.
- 25 – Organo del CLN regionale.
- 26 – Giornale ufficiale del Partito d'Azione.
- 27 – La caduta del governo è l'episodio centrale su cui ruota il racconto leviano de *L'Orologio* scritto tra il 1947 e il 1949, pubblicato nel 1950. Negli stessi anni collabora alla rivista diretta da Aldo Garosci *L'Italia socialista* con la pubblicazione quotidiana di disegni satirici che sono stati recentemente al centro della mostra *Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni e opere pittoriche* (Roma, 2020).
- 28 – Da questi viaggi nascono le opere letterarie: *Le parole sono pietre* (1955) dedicato al viaggio in Sicilia; *Il futuro ha un cuore antico* (1956) sulla società sovietica; *La doppia notte dei tigli* (1959) racconto della Germania divisa; e *Tutto il miele è finito* (1964) ultimo viaggio dedicato alla Sardegna.
- 29 – Poco dopo Guttuso rinomina il movimento Fronte Nuovo delle Arti.
- 30 – C. Levi, *I ritratti in Lo specchio*, op. cit., p. 21.
- 31 – M. De Micheli, *L'arte contemporanea italiana alla VII Quadriennale*, in "Rinascita", dicembre 1955, p. 790.
- 32 – È un incontro fondamentale per Levi che lo influenzerà nel suo pensiero meridionalista.
- 33 – Renato Guttuso dipinge *L'occupazione delle terre* (1947) e *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1950), *Occupazione delle terre* di Giuseppe Zigaina, *Braccianti uccisi* di Aldo Natili, e più tardi nel 1953 *Portella della Ginestra* di Luigi Guerricchio. Nella Biennale del 1950 Guttuso e Zigaina insieme a Pizzinato avevano esposto le prime opere realiste dedicate ai contadini.
- 34 – Nella presentazione della mostra alla Galleria Il Pincio a Roma nel 1953, in cui espone le opere dipinte nel viaggio in Calabria, Levi anticipa il senso della questa pittura "[...] Essi ci guardano: se noi li avessimo guardati come curiosità, come folklore, non li avremmo mai visti. Se li abbiamo potuti vedere e rappresentare è perché li abbiamo guardati con la stessa intimità e con lo stesso distacco con cui guardiamo noi stessi".
- 35 – M. De Micheli, *Carlo Levi: la vita, il pensiero, l'azione politica*, Milano 1974-1975, p. 7.
- 36 – Ai tre intellettuali Levi dedica una serie di dipinti tra cui la grande tela intitolata *Le parole sono pietre* (1955) in cui si testimonia il processo nei confronti di Danilo Dolci, e le numerose versioni del *Lamento per la morte di Rocco Scotellaro* 1953-54 (fig. 6) scomparso prematuramente nel 1953.
- 37 – Commissionata per rappresentare la regione Basilicata nella mostra delle Regioni durante le celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia. Sull'opera confronta l'acuta analisi di G. Sacerdoti, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, in "Meridiana", numero monografico *Carlo Levi: "Riletture"*, 2006, n. 53, pp. 89-94.
- 38 – Guerricchio subisce l'influenza del poeta Rocco Scotellaro, al quale deve anche la conoscenza di Levi e Guttuso.
- 39 – Nella produzione si rintracciano olii, disegni, litografie, incisioni, monotipi, acrilici e sculture.
- 40 – Per un approfondimento sul tema degli Amanti cfr. G. Sacerdoti, *Divagazioni sugli Amanti di Carlo Levi*, in *Carlo Levi. Opere grafiche*, catalogo della mostra (Matera, 1998), testi di F. Fiorani, G. Sacerdoti, Matera 1997, pp. 23-37; cfr. *Sotto il segno di Carlo Levi*, catalogo della mostra (Roma, 2015), a cura di D. Fonti, Roma 2015.
- 41 – Per un approfondimento sul Levi politico, cfr. C. Levi, *Discorsi parlamentari*, con saggio di M. Isnenghi, Bologna 2003; C. Levi, *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, a cura di L. Montevocchi, Roma 2005.



Fig. 6 – Carlo Levi, *Lamento per la morte di Rocco Scotellaro*, 1953-54, olio su tela, cm 97 x 146, Roma, Fondazione Carlo Levi.



Sguardi sul reale. Carlo Levi e Luigi Guerricchio

Mariadelaide Cuozzo

Il punto di vista sulla Basilicata espresso da Carlo Levi nella sua opera pittorica e letteraria ha avuto un'influenza determinante sulla generazione di artisti lucani nati fra la metà degli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento ed esordienti negli anni Quaranta-Cinquanta del secolo. Molti di loro, infatti, immettendosi nel solco ideologico tracciato dall'intellettuale torinese e nel più ampio alveo del neorealismo di segno meridionalista, sono partiti dal rappresentare gli aspetti contrastanti della propria terra, in particolare una condizione contadina di cui evidenziavano la miseria materiale ma anche la ricchezza antropologica e la dignità morale. Ognuno di quegli artisti, nei decenni successivi, ha poi proseguito lungo vie diverse, chi in direzione di una rilettura interiorizzata della realtà in una chiave neo-espressionista o neo-surrealista, chi approfondendo l'ottica realista fino a una sorta di iperrealismo oggettivo, chi scegliendo coraggiosamente la via, poco battuta nella regione, dell'astrattismo; tuttavia il luogo d'origine ha continuato a essere un'inesauribile fonte d'ispirazione per tutti loro.

Il tempo di una generazione separava da Carlo Levi, nato nel 1902, anche Luigi Guerricchio, nato nel 1932, segnando la distanza tra due visioni che se da un lato erano affini – pure Guerricchio era fortemente debitore allo sguardo di Levi – dall'altro rivelavano differenze significative sia nei linguaggi artistici prescelti che nei contenuti affrontati. E non solo il tempo, ma anche uno spazio geografico altrettanto significativa culturalmente distanziava chi, come Levi, originava dal raffinato e cosmopolita *milieu* intellettuale della Torino primonovecentesca, da chi, come Guerricchio, era figlio irrequieto della borghesia materana colta del Ventennio. Ginetto, come lo chiamavano affettuosamente i familiari e gli amici, aveva pochi anni quando Levi scontava il confino politico in Basilicata ed era appena tredicenne quando il grande pittore e scrittore, nel 1945, dava alle stampe il suo *Cristo si è fermato a Eboli*, testimonianza di quella drammatica e rivelatrice esperienza. Se Levi aveva portato il suo sguardo 'altro', alieno e stupito, nella terra dei calanchi, delle Murge e dei Sassi, dove aveva trovato un'impareggiabile sorgente creativa che gli aveva consentito di fornire anche agli artisti locali nuove lenti ideologiche e poetiche attraverso cui guardare alla realtà cui appartenevano, Guerricchio dovette fare il percorso inverso per immergersi in una condizione radicalmente differente rispetto a quella da cui partiva, trasferendosi da Matera in grandi città e centri culturali come Firenze, Napoli, Salisburgo, Milano, Roma, dove studiò e si confrontò con le compagnie artistiche locali acquisendo strumenti culturali ed espressivi aggiornati. Solo dopo questo lungo, vero e proprio viaggio di formazione in più tappe, poté e volle fare ritorno alla sua terra per guardarla e indagarla con occhi nuovi, forte di una conquistata consapevolezza intellettuale e di un sottile distacco ironico che fungeva talvolta da salutare contrappunto dialettico al suo profondo radicamento emotivo nel luogo d'origine. Un'ironia che non troviamo nei drammatici dipinti del confino lucano di Levi ma che affiora nelle sue successive opere letterarie e si manifesta potentemente nella sua straordinaria e meno nota produzione di grafica satirico-politica del dopoguerra¹.

In tale processo di crescita culturale e di riscoperta delle proprie radici, ebbero un'importanza

Fig. 1 – Luigi Guerricchio, *Domenico*, 1953, olio su tela, cm 80 x 46, Matera, Museo Nazionale di Matera (particolare).

fondamentale per Guerricchio le amicizie con corregionali come Rocco Scotellaro, poeta del mondo contadino, e il poliedrico intellettuale Leonardo Sinisgalli², unitamente all'esempio letterario, politico e pittorico di Levi, al quale Guerricchio si legò per il tramite di Scotellaro³. Al tempo stesso non va dimenticata, com'è stato giustamente sottolineato da Giuseppe Appella⁴, l'esistenza di una tradizione lucana in campo artistico e, aggiungo, nel pensiero meridionalista; una tradizione in cui di fatto Guerricchio si venne a immettere e che era stata sempre segnata in vario modo da uno stretto legame con il luogo di appartenenza, nonostante la continua diaspora delle leve culturali locali⁵. È anche a pittori lucani dell'Ottocento come Vincenzo Marinelli, Giacomo Di Chirico, Michele Tedesco e, tra i due secoli, Andrea Petroni, che vanno ricollegati, naturalmente registrandone i salti culturali e linguistici, artisti del Novecento della stessa regione come Michele Giocoli, Vincenzo e Remigio Claps, Italo Squitieri, Maria Padula, Mauro Masi, Francesco Ranaldi, Rocco Falciano, Rocco Molinari, per fare solo alcuni nomi; diversi tra di loro, appartenenti alla generazione di Guerricchio o a quella precedente, gli furono compagni di strada, affiancandolo spesso nelle mostre⁶.

Come tutti questi artisti suoi conterranei e tanti altri del meridione d'Italia, Guerricchio cercò e trovò fuori dai confini della sua regione quell'apertura a nuovi linguaggi che Levi aveva invece avuto la possibilità di sperimentare, in gioventù, nella sua Torino e nell'attigua Francia. Per il giovane artista materano furono determinanti, dopo due anni trascorsi a Firenze⁷, le influenze assorbite a Napoli nei primi anni Cinquanta nell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti, dove tra il 1952 e il 1956 fu allievo, fra gli altri, di Manlio Giarrizzo e di Emilio Notte⁸, principale fautore, quest'ultimo, dell'aggiornamento alle avanguardie primonovecentesche della cultura accademica napoletana, fino ad allora ancora legata alla grande ma ormai limitante eredità ottocentesca⁹. Altrettanto importante fu per Guerricchio la frequentazione degli artisti dell'avanguardia cittadina, fra cui Lucio Del Pezzo, i componenti del Gruppo Sud come Lippi e De Stefano e molti altri. La sua sete di esperienze e la sua curiosità intellettuale lo portarono nel 1954 a compiere un lungo giro a piedi della Spagna e nel 1956 a recarsi prima a Salisburgo, presso la scuola estiva di Oskar Kokoschka, Giacomo Manzù e Miroslav Saucech – altra esperienza decisiva nella sua formazione¹⁰ – e poi, al seguito del maestro Giarrizzo, a Milano. Qui frequentò l'Accademia di Brera, studiando con Domenico Cantatore, conobbe Ernesto Treccani e partecipò al clima fosco e malinconico del Realismo esistenziale, che si rifletté sulla sua produzione della seconda metà degli anni Cinquanta. In aggiunta, le frequenti trasferte a Roma gli permisero di avvicinarsi anche a Guttuso, a esponenti della Nuova Figurazione come Vespignani e, grazie a un'apertura mentale che gli consentiva di sollevarsi al di sopra dell'angusta polemica fra realismo e astrattismo, a molti altri artisti di varia estrazione culturale e provenienza geografica, che, come racconta Giuseppe Appella, ruotavano intorno alle gallerie romane La Nuova Pesa, La Vetrina, Don Chisciotte e specialmente

“allo Studio Internazionale d'Arte Grafica l'Arco di via Mario De' Fiori dove confluivano non solo Sinisgalli e Alfonso Gatto, De Libero e Cesare Vivaldi, Carlo Belli e Giovannino Russo, Zavattini e Melotti, Sciascia e Calvino, Albino Pierro e Mario La Cava, ma anche quanti dalla Lucania salivano a Roma [...]. A l'Arco, convivevano perfettamente figurativi e astratti, realismo e astratto concreto, inquietudine esistenziale e ricerca sulla materia, indagine sul segno e *art autre*, informale e new dada, pop art e iperrealismo. Le opere di Mafai e di Manzù non si scontravano con quelle di Turcato e di Consagra, anzi, e Guerricchio ne aveva preso subito atto. Infatti, le divisioni non potevano esistere per chi amava Mafai, considerava un maestro Maccari, guardava con interesse gli artisti di Forma I dopo essere stato amico di Umberto Milani. La polemica di cui era ancora impastata la cultura di quegli anni non lo sfiorava. Era pronto a parlare con Guttuso e con Ginna futurista, con Rotella appena arrivato dalla Calabria e con Galliano Mazon impegnato in una innovativa attività didattica, con Conrad Felixmüller che stendeva sul tavolo, con semplicità, le xilografie appena stampate a Berlino e con René Carcan totalmente perso nell'acquaforte a più colori su una sola lastra”¹¹.

Anche dopo il suo definitivo ritorno a Matera allo scorcio degli anni Cinquanta, gli spostamenti di Guerricchio in queste e altre città – dove mantenne e incrementò i suoi contatti con gli ambienti artistici e partecipò a numerosissime esposizioni e iniziative culturali in gallerie private



Fig. 2 – Luigi Guerricchio, *Il Sasso*, 1958, olio su tela, cm 100 x 70, collezione privata.

e istituzioni pubbliche come la Quadriennale – rimasero costanti lungo tutto l’arco della sua attività, prematuramente interrotta dalla morte nel 1996. La sua carriera espositiva come pittore e incisore, infatti, fu intensissima¹², costellata da premi e caratterizzata fin dagli esordi da continui passaggi dalla Basilicata ai maggiori centri italiani come Milano, Roma, Firenze, Torino, Napoli, Bari (dove svolse a lungo attività di docenza) e all’estero. Oltre ai suoi ‘numi tutelari’, Levi, Scotellaro e Sinisgalli, gli furono vicini e lo sostennero, presentando le sue mostre, molti fra i maggiori nomi dell’arte e della critica del suo tempo: da Guttuso a Cantatore, da De Micheli a De Grada, da Micacchi a Venturoli, da Santi a Fortini, ad Appella e a diversi altri, e numerose sono state le sue collaborazioni editoriali come illustratore e incisore – tecniche in cui eccelleva – per pubblicazioni e cartelle di pregio¹³. Con Levi e Guttuso aveva in comune anche una volontà d’impegno politico che lo portò a militare a sinistra, seppure non avesse scelto la via pittorica di un realismo ideologico didascalico, come d’altronde non l’aveva scelta lo stesso Levi. Strinse duraturi rapporti con il PCI, cui si iscrisse nel 1960 e nelle cui liste fu eletto nello stesso anno per il Consiglio comunale di Matera, dimettendosi però poco dopo, e costante fu la sua collaborazione artistica alle Feste dell’Unità e ad altre iniziative analoghe.

Guerricchio è stato, perciò, autore sempre aggiornato, pienamente al corrente di ogni tendenza contemporanea, e ha condiviso le vie del pensiero e le occasioni espositive con i maggiori artisti italiani del suo tempo di area neorealista e neofigurativa¹⁴, oltre che con gli esponenti di due generazioni dell’arte lucana e pugliese¹⁵. E tuttavia attende ancora, facendosi buona compagnia con altri artisti del Meridione, che gli si riconosca definitivamente il posto che gli spetterebbe di diritto nella storia dell’arte italiana del Novecento. Pur essendo così ben inserito in canali importanti dell’arte e della cultura italiane del suo tempo – Giorgio Trentin ebbe a definirlo “una delle forze poeticamente più valide e significative in campo nazionale”¹⁶– Guerricchio ebbe coscienza di andare incontro a un rischio concreto di marginalizzazione nel momento in cui scelse di rientrare in Basilicata e di dedicarsi principalmente all’indagine della realtà locale, come lo avevano esortato a fare prima Scotellaro, dicendogli: “Se tu vuoi fare il pittore devi guardare in faccia alla gente nostra, a quella dei nostri paesi”¹⁷, poi Tono Zancanaro, il quale asserì che il suo paese “era ricco di umanità, di colore e di fantasia e che un pittore deve dipingere ciò che conosce ed ama”¹⁸, ed Ernesto Treccani:

“L’esperienza milanese con Ernesto Treccani fu importante. Giravano in tram o in autobus a caccia di agglomerati di baracche popolate da emigranti. Quando Ginetto dipinse una serie di opere ispirate a quel mondo sofferto, approdato per cercare spazio nella metropoli milanese, il maestro Treccani gli disse: Gino, ma che hai dipinto: i Sassi di Milano? Allora è opportuno che tu vada a dipingerli là dove sono, a casa tua”¹⁹.

Il pittore raccontò così, molti anni dopo, il suo ritorno definitivo nella città natale alla fine del 1959: “Sopravvenne una circostanza che mi costrinse a tornare a Matera. Pensavo di ripartire subito. Ma rividi le caverne della Murgia, aperte come bocche di neonati, le povere case, le madri e i bambini dei Sassi. Dove volevo andare a trovare un altro posto che avesse carattere, bellezza e fantasia più di questo paese?”²⁰. Aveva, dunque, già acquisito un nuovo sguardo sul suo luogo d’origine:

“Scoprì a casa sua un’umanità nascosta, senza essere mandato al confino come Carlo Levi ad Aliano. Non avrebbe mai immaginato com’era la vita dei contadini e dei braccianti. Li aveva da bambino spiati dietro il vetro con la scritta smerigliata dello studio medico del padre, non aveva mai avuto altri contatti con quell’umanità negata fino a quel momento in cui l’Italia e il mondo intero si erano accorti della loro esistenza grazie al libro rivelazione di Carlo Levi. Ginetto scendeva nei Sassi, dipingeva i contadini di Matera, li portava in esposizione in giro per le gallerie d’Italia e anche all’estero. Veniva accompagnato dall’approvazione di altri maestri più noti, da Enotrio a Guttuso”²¹.

La scelta, comunque, non fu facile né indolore poiché Guerricchio, come si è detto, comprese che lo avrebbe portato in una condizione di perifericità, nonostante i suoi rapporti con i centri maggiori. In un’intervista del 1967 dichiarò, infatti, che “a un pittore meridionale, che vive comunque in provincia e quindi lontano dai grossi centri – cucine e fucine di cultura – tutto costa il

doppio della fatica”²²; mentre nei primi anni Novanta ammise che la permanenza in una piccola città del Sud lo aveva certamente penalizzato nella sua carriera artistica, a differenza di Sinisgalli che “lo capì e andò via dal suo paese che non gli offriva nulla” e aggiungendo: “È inutile farsi illusioni anche se oggi è cambiato qualcosa rispetto al passato grazie ai mass media”²³. Il riscatto definitivo dei Sassi dall’etichetta togliattiana di ‘vergogna nazionale’ e il rilancio su larga scala di Matera erano di là da venire; è significativo a riguardo quanto scritto da Massimo D’Alema ancora nel 1993, presentando una mostra di Guerricchio allestita a Bologna in occasione della Festa Nazionale dell’Unità:

“La terra da cui parte Guerricchio è come un emblema doloroso del Mezzogiorno. È la terra dei Sassi di Matera, ‘vergogna nazionale’ – come disse Togliatti nel dopoguerra – condannata dai governanti democristiani ad un destino di fatiscenza e di abbandono, ma anche straordinaria testimonianza di una antica, secolare civiltà contadina. In Guerricchio non c’è alcuna indulgenza, nessun richiamo nostalgico verso l’arca perduta delle grotte nelle quali uomini e bestie si contendevano gli spazi vitali. Da uomo del Sud Guerricchio sa che in quelle lunari civiltà di tufo regnavano miseria e malattie. Ma sa anche che di là bisogna partire, per immaginare un Mezzogiorno che non sia ‘altro’ dalle sue radici, per progettare un futuro che faccia i conti con la storia, che non pretenda di annullare le differenze. In questa convinzione intima sta – mi pare – l’attualità, la modernità dell’opera di Guerricchio”²⁴.

A dispetto del rischio di isolamento, fu proprio dal rientro a Matera che il linguaggio formale di Guerricchio iniziò a evolversi in modo originale, tanto nella pittura quanto nell’incisione e nel disegno. In un primissimo momento, negli anni degli studi napoletani, si evidenziava ancora nella sua produzione un’influenza di Levi, ad esempio nella tela *Domenico* del 1953 (fig. 1), che appare quasi come un omaggio a un ‘padre’ riconosciuto, sebbene, forse, già nella consapevolezza della necessità di un distacco linguistico da lui, indispensabile per non cadere in un ‘levismo’ di maniera. Dalla fine degli anni Cinquanta, dopo la parentesi dei desolati scorci di pe-



Fig. 3 – Luigi Guerricchio, *La maga*, 1958, olio su tela, cm 145 x 85, collezione privata.

riferie milanesi, iniziò a misurarsi con la realtà materana in un 'corpo a corpo' con i suoi luoghi, durato, attraverso fasi diverse, quasi quarant'anni, nel corso dei quali si impegnò per trovare le forme più idonee a esprimere il suo complesso rapporto con una terra e una cultura in bilico fra un'arcaicità ricca di fascino e mistero e un'incipiente modernizzazione.

In tele del 1958-59 come *Il Sasso* (fig. 2), *Donna con tacchino*, *Maternità nel vicinato*, *Casa di Matera*, *Campagna*, la tavolozza era scura, bituminosa, opaca, tendente al monocromo e a un'indistinzione materica che rivelava una personale ricezione dell'Informale *tachiste*. Comparivano inoltre figure umane fortemente caratterizzate da un espressionismo tozzo e antigratzioso con accenti grotteschi (*La maga*, fig. 3), mentre si affacciavano i primi esperimenti di una destabilizzazione delle coordinate spaziali (*Figura con gallinaccio*, fig. 4).

La fase successiva, a partire dai primi anni Sessanta, fu contrassegnata dalla ripresa di cromie accese e da una costruzione spaziale frammentaria, per piani geometrici, che rimeditava Cézanne e il Cubismo (*Particolare dei Sassi*, 1962, fig. 5). A proposito di tali referenti storico-artistici, Guerricchio dichiarò:

"La figurazione ha contraddistinto la mia pittura fin dagli inizi: 'veder le cose sotto forma di sfere, di cubi...' diceva Cézanne, e questo fu il primo insegnamento che seguì. Poi appresi da Picasso che 'il pittore non deve avere soltanto le mani per dipingere ma anche la testa per pensare'. Ed io ne avevo di motivi per pensare, guardando la realtà che mi circondava, considerando le condizioni drammatiche in cui versava la gente che viveva a pochi passi da casa mia"²⁵.

Questa tappa fondamentale sfociò in pittura, tra la metà del decennio e i primi anni Settanta, in uno straordinario, ispirato momento intensamente emozionale – già anticipato in notevoli xilografie in cui riemergeva la forza del segno di Kokoschka, Schiele, Heckel – e caratterizzato



Fig. 4 – Luigi Guerricchio, *Figura con gallinaccio*, 1958, acrilico su tela, cm 88 x 70, collezione privata.

da una figurazione violentemente espressionistica memore anche di Bacon, sospesa fra realtà e visionarietà e popolata da presenze inquietanti (*Al macello; Allegoria della donna e del campo di grano*, 1966, figg. 6-7; *Uomini e corvi*, 1970, fig. 8). Nella presentazione nel catalogo di una sua mostra del 1971, Dino Carlesi scrisse:

“Realismo, figurazione, deformazione? Guerricchio si è inventato il suo espressionismo non solo sulla base di sollecitazioni culturali ma con una partecipazione originaria ai dati della realtà che non si concretizzò in rappresentazione oggettiva neppure nei primi anni del suo ‘realismo sociale’: le ‘maghe’ o le ‘donne di Pisticci’ o gli occhi vuoti dei Sassi erano tutti elementi già violentati dalla fantasia, alterati da interiori sommovimenti di pietà e di amore [...]”²⁶.

Ma parallelamente, già in alcune opere degli anni Settanta si incominciavano a scorgere chiari segni di una tendenza a ricomporre l’immagine recuperandone una più chiara leggibilità. Una tappa interessante e forse un tramite in questa direzione è stata la riflessione sui grandi esempi della storia dell’arte dei secoli passati, in una serie di lavori *d’après* Caravaggio, Reni, Lotto, De La Tour, Dürer, Giorgione, Géricault, che decontestualizzavano e atualizzavano quei modelli calandoli nella realtà lucana e meridionale contemporanea, di modo che la *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio avveniva sullo sfondo dei Sassi, *Il baro* di De La Tour giocava le sue carte su un tavolaccio intorno al quale si riuniva un *démi monde* paesano piuttosto equivoco, e la *Caduta degli eretici dalla vigna* di Lotto diventava un incidente sul lavoro ai danni di un contadino con in pugno il suo falchetto. Insomma, come notò Enzo Carli non evidenziando, però, anche l’aspetto ironico sotteso talvolta a tali rivisitazioni,

“quegli illustri esemplari o prototipi sono stati violentemente avulsi e immessi in un contesto alieno, quasi a legittimare con un richiamo, con un’allusione storica, la perennità di un sentimento, il senso universale di una realtà drammatica [...] come cronaca sofferta di un mondo, di una società – o umanità – di

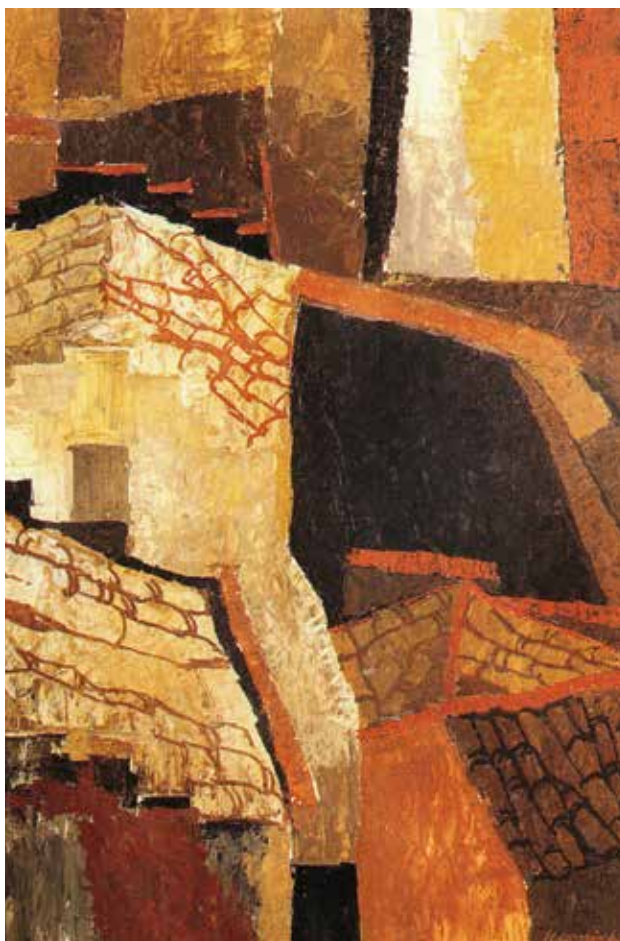


Fig. 5 – Luigi Guerricchio, *Particolare dei Sassi*, 1962, acrilico su tela, cm 72 x 50, collezione privata.

cui l'artista è testimone e partecipe: in questo caso del mondo povero, primordiale, dolorante della sua provincia lucana"²⁷.

Dagli anni Ottanta Guericchio svoltò definitivamente verso il suo annunciato 'ritorno all'ordine', rispondendo a una personale spinta interiore che lo portò a perseguire una figurazione nitida e apparentemente 'fredda', in certo modo alternativa rispetto a tendenze neofigurative internazionali coeve quali Neoespressionismo e Transavanguardia, considerando inoltre che i riferimenti al *genius loci* e il ritorno agli aspetti tecnici legati al 'mestiere' dell'arte promossi da tali tendenze erano elementi presenti in lui fin dagli esordi. Nei dipinti e nelle opere grafiche dell'artista materano di quel decennio e del successivo, i dati visivi si stagliavano con limpida evidenza, illuminati da cromie chiare e intense. Se si trattava, indubbiamente, dell'approdo a una figurazione piana e semplificata di segno realistico e popolare che, come ha notato la critica, guardava al muralismo messicano (non da ultimo per le grandi dimensioni), nondimeno le figure dei contadini, delle madri, persino degli animali, oltrepassavano il puro dato oggettivo assumendo una nobile fissità quasi ieratica che conferiva loro un valore emblematico (*Maternità contadina*, 1984 circa, fig. 9; *Donna con gallinaccio*, 1985 circa, fig. 10;). Il *trait d'union* tra questi lavori e quelli per così dire 'citazionisti', può essere identificato in opere coeve come *Cesto con arance* del 1986 o *Studio da Caravaggio* del 1988, che consentono di capire come l'approdo a una semplificazione essenziale, talvolta quasi purista nelle linee degli oggetti, dei corpi e dei volti e il recupero dell'unità spaziale, siano passati anche attraverso il ripensamento dell'arte antica. Appare significativo che questa necessità di tornare, dopo la fase destrutturante degli anni Sessanta-Settanta, all'interezza dell'immagine, si sia pienamente manifestata all'indomani del tremendo sisma del 1980, che tanta distruzione aveva portato in terra lucana e che era stato oggetto palese o implicito di alcune opere di poco successive di Guericchio (*Terremoto 1 e Terremoto 2*, 1981; *Il dolore*, 1982), quasi come se l'artista avesse desiderato rispondere all'incertezza, allo smarrimento e alla devastazione conseguenti al terremoto, con la certezza ritrovata dell'immagine integra, che a partire da quegli anni poggiava anche su fotografie da lui stesso



Fig. 6 – Luigi Guericchio, *Al macello*, 1966, acrilico su carta intelata, cm 100 x 70, collezione privata.

scattate in giro per la Basilicata²⁸. Anche la sua rilettura della *Zattera della Medusa* di Géricault è riferibile alla medesima calamità e al contempo alla crisi del Mezzogiorno, come venne acutamente colto da Mario De Micheli, che vide nella reinterpretazione del capolavoro ottocentesco una volontà di denuncia sociale: “Per Guerricchio [...] non c’è nulla più da costruire. Il naufragio è già avvenuto [...]. La *Zattera* si è sfasciata, solo relitti e frammenti galleggiano alla deriva [...]. Per un pittore come lui – visceralmente coinvolto nelle vicende della sua regione – i relitti sono quelli della civiltà contadina”²⁹.

Che quel tragico evento avesse rappresentato per Guerricchio una cesura importante, fu confermato da lui stesso in un’intervista rilasciata l’anno seguente all’amico artista potentino Nino Tricarico: “Fatti traumatici come il terremoto, per esempio, mi hanno fatto riflettere su certe figure che facevo una volta: donne e uomini segnati dalla fatica e dalla tristezza che avevo tralasciato; ora sono tornati tragicamente attuali”. Aggiungendo però subito dopo: “La nostra salvezza è che non esiste solo la tristezza e il dramma, ci sono anche i fiori e la natura, facciamo pochi metri e ci troviamo in un campo di grano o di papaveri”³⁰. Quest’ultima osservazione mi pare rivelatrice di quella nuova esigenza di pacatezza e serenità che la critica ha più volte segnalato nell’ultima produzione di Guerricchio, in cui egli sembrò cercare rifugio nella culla accogliente del paesaggio della sua terra, tra i volti della sua gente e nelle tante tradizioni popolari lucane ancora vive. Se negli anni Sessanta-Settanta il lessico rurale costituito da ruote di carro, uccelli, campi di spighe e di fiori, distese brulle, interni ed esterni di Sassi, era deflagrato sulla superficie in frammenti scomposti, dagli anni Ottanta in poi ciò che prima era separato venne a riunirsi in composizioni di limpida spazialità contrassegnate da una sorta di ‘classicismo popolare’. I soggetti di tali opere alternavano raffigurazioni di segno antropologico-documentario di feste popolari lucane, come il Maggio di Accettura, la festa della Madonna della Bruna o la processione della Madonna Nera di Viggiano, a momenti di lavoro contadino come la raccolta delle fragole, delle pesche o dell’uva e a vedute dei Sassi deserti o popolati da uomini, donne e bambini affacciati sulle soglie, come comparse in un tempo sospeso. A tematiche di questo



Fig. 7 – Luigi Guerricchio, *Allegoria della donna e del campo di grano*, 1966, tecnica mista su legno, cm 180 x 130, collezione privata.



genere, suscettibili di essere lette anche in una chiave nostalgica come “elegia per un mondo in via di sparizione”³¹, si avvicendavano però, in un contrasto sintomatico del cambiamento socio-economico in atto, rappresentazioni del ‘nuovo che avanza’: giovani donne in minigonna o pantaloni, gruppi di ragazze sorridenti per la strada, coppie in interni davanti al televisore, persone sull’autobus, rotocalchi illustrati accostati, come ‘segni dei tempi’, a nature morte di foglie e frutti della terra.

A unificare questa varietà di soggetti era un segno morbidamente curvilineo procedente per ellissoidi e configurazioni approssimativamente sferiche e cilindriche lontane da aspri rigori geometrici; un segno che, accantonando l’aggressività espressionista, assecondava la tendenza ad arrotondare le forme già riscontrabile nella fase giovanile di Guerricchio³², che ereditava e aggiornava le dolci rotondità delle odalische di Cantatore – memori a loro volta di Matisse – e dei volti femminili di Purificato. I volumi e le masse, i piani e le aree cromatiche vennero ampliati secondo un “fare grande”³³ da cui traspariva un antico e non sopito amore di Guerricchio per la scultura³⁴. I volti, resi con pochi tratti essenziali, risultavano per lo più stereotipati, analogamente a quelli tipici delle arti popolari: “essi sono creature di un cantare, fantasmi fuggiti da capitelli romanici e gotici, dal telone di un cantastorie o dalle fiancate dei carri costruiti annualmente in onore della Madonna della Bruna”³⁵. Sono questi i personaggi che nel grande pannello pittorico *Il Maggio di Accettura* (fig. 1, p. 46), realizzato per il decennale, nel 1991, dell’Università degli Studi della Basilicata³⁶, trasportano a spalla l’enorme tronco del ‘Maggio’, simbolo di fertilità in quest’antica tradizione lucana. Si trattava di un soggetto che Guerricchio aveva già sperimentato in precedenza in disegni e dipinti che documentavano varie fasi della festa, ed è una coincidenza interessante che lo stesso soggetto fosse stato indagato in precedenza da un altro artista lucano, Rocco Molinari, nativo di Accettura ma residente in Campania, in una serie di bassorilievi dallo stile analogamente semplificato in chiave popolare³⁷. Per entrambi gli artisti, questo voluto accento popolaresco e *naïf* era naturalmente tutt’altro che ingenuo, rispondendo piuttosto a una visione fortemente intellettualizzata. Presentando una mostra di Guerricchio nel 1990, Giorgio Segato scrisse:

“L’aspetto peculiare e qualificante della scelta di Luigi Guerricchio credo riguardi proprio la precisa volontà di operare su un versante ‘naturale’, sia nel senso dei modi e dei comportamenti di vita individuali e sociali, sia nel senso del rapporto con l’ambiente, con le stagioni, con gli animali, le piante, le cose. Voglio dire che nel suo ritorno a Matera Guerricchio ha senz’altro respinto l’artificio delle sollecitazioni e le eccitazioni sovrabbondanti che ‘azzerano’ su un costante presente il tempo di vita nelle metropoli, e soprattutto ha rifiutato la mancanza di autentico rapporto sensoriale con la realtà, cioè la perdita di quella conoscenza istintiva che transita attraverso il corpo e lo fonde con l’ambiente circostante [...]. La decisione di Guerricchio ha voluto innanzitutto esaltare le ragioni etiche del dipingere, al di sopra di qualsivoglia formalismo e dare certezza estetica ai contenuti, rafforzando le radici, affondando la percezione nella terra d’origine, tra la gente lucana [...]. La sua pittura, così, se da un lato è indubbiamente testimonianza sociale, ideologica e politica nel senso più lato, è anche – e soprattutto – sensorialità recuperata, rapporto restituito con la natura, con l’ambiente, con le persone e con la loro storia, la loro identità, la loro consistenza esistenziale, le infinite lacerazioni sulla scena della vita nel sud. Più che capacità di individuazione e determinazione psicologica Guerricchio fa valere un’efficacissima penetrazione che è lettura d’ambiente, del rapporto tra gesti individuali e collettivi e luoghi di vita, tra atmosfere ed emozioni esistenziali”³⁸.

La scelta della *naïveté* scaturiva, quindi, da una precisa presa di posizione etica e ‘politica’ in difesa di determinati valori. Tale visione insieme intellettuale e naturale informa anche i quattro dipinti di Guerricchio di proprietà della Banca d’Italia esposti in questa mostra e che appartengono alla sua ultima produzione (sono tutti datati 1990), a differenza della selezione di opere di Levi che attraversa l’*iter* dell’artista torinese dagli anni Trenta ai Sessanta. Due delle quattro tele di Guerricchio sono vedute dei Sassi: l’una raffigura un ‘incastro’ di abitazioni tipico di quel contesto architettonico e l’altra la Murgia materana con le sue caverne, osservata dai Sassi dirimpetto; le restanti due tele hanno invece a soggetto il lavoro nei campi. Mettendo in sequenza *Il Sasso* quasi *tachiste* del 1958 (fig. 2) – che ben giustifica la definizione da parte

di Cantatore, di fronte a questo genere di opere, dei Sassi come un “tremendo luogo”³⁹–; poi *Particolare dei Sassi* del 1962, informato al Cubismo (fig. 5), e infine le vedute materane oggi in mostra, entrambe intitolate *I Sassi* (cat. 5, cat. 6), si ottiene una sintesi efficace dell’evoluzione degli strumenti linguistico-formali attraversata dalla pittura di Guerricchio in un quarantennio, evidenziando al contempo la continuità temporale di un motivo d’elezione, appunto quello dei Sassi. Nelle opere del 1990 la riduzione dei volumi a un incastro di geometrie piane giustapposte di matrice cézanniana e cubista praticata negli anni Sessanta viene come contraddetta dall’interno, traducendosi in un lessico concretamente realistico in cui gli oggetti ‘lievitano’ rigonfiandosi in forme di un plasticismo quasi tattile, delimitate da netti segni di contorno. Questi lavori chiudono il cerchio tra la pittura, la scultura, il disegno e l’incisione, rivelando dietro il pittore, per dirla con Sinisgalli, “l’artiglio di un disegnatore nato”⁴⁰, ma anche quella sotterranea vocazione scultorea di cui si è già detto. In queste tele e in generale in quelle coeve dell’artista, la luce risulta interiorizzata e quasi astratta, “senza tempo e senza direzione, una luce che si rapprende nelle cose, calamitata dal colore [...] in accecanti algori di superfici. Una luce mentale [...] che non dà ombra né chiaroscuro”⁴¹.

Pia Vivarelli, confrontando gli ultimi paesaggi materani di Guerricchio con quelli di Levi, ha osservato:

“A Levi si è da sempre idealmente collegata la pittura di Luigi Guerricchio [...]. E, proprio come nella produzione degli anni Trenta di Levi, quella di Guerricchio è una realtà naturale che si offre nella sua nudità di terra inabitata [...]. Nessun particolare permette di collocare cronologicamente questi paesaggi in un’epoca nota ed individuabile [...]. Ma se circola in tutti i dipinti quel ‘tempo non tempo’, quella mancanza di ‘un senso del tempo che si muove’ – di cui Levi parla in apertura del *Cristo si è fermato a Eboli*, come carattere fondamentale della terra lucana – questa atemporalità si associa in Guerricchio ad una carica monumentale inedita, che lascia filtrare echi di valori mitici assorbiti dal paesaggio contemporaneo”⁴².

Tuttavia Guerricchio andò ben oltre il ‘tempo immobile’ di Levi, registrando con sguardo oggettivo, come si è accennato, pure i mutamenti sociali in atto nella sua terra e gli stimoli prove-



Fig. 9 – Luigi Guerricchio, *Maternità contadina*, 1984 circa, tecnica mista su cartone telato, cm 76,5 x 56,5, collezione privata.

nienti dalla società dei consumi, quindi gli elementi variabili accanto a quelli stabili, le costanti a fronte dei cambiamenti, interrogandosi su questi e “cercando un bandolo, un filo, che collegasse la sua terra antica, le tradizioni contadine [...] ai segni della modernità che anche in Basilicata arrivavano prepotentemente e che bisognava essere lesti a coltivare”⁴³; sebbene sappiamo da numerose testimonianze che il suo giudizio su tali trasformazioni fosse incerto, oscillando fra interesse e diffidenza⁴⁴. Quella dipinta da Guerricchio dagli anni Settanta-Ottanta in poi, dunque, non era più soltanto “la Lucania di Sinisgalli e di Ernesto de Martino, la Lucania entrata nel mito dell’antropologia e narrata da Giambattista Bronzini, da Leonardo Sacco, da Manlio Rossi Doria, quella rappresentata dalle interpellanze di Fortunato, Nitti, Ciccotti”, ma era anche quella “frequentata da Josè Ortega, Assadour, Pietro Consagra, Carlo Levi, Peppino Appella. Sono anni in cui Leonardo Sacco porta la redazione di “Basilicata” a Matera e apre i battenti il Centro Levi presso Palazzo Lanfranchi. Tempi di grandi dibattiti intorno al parco antropologico dei Sassi”⁴⁵. Un dibattito, quello intorno al futuro dei Sassi, che Guerricchio, come ha ricordato l’amico artista Nicola Pavese, “seguiva con preoccupazione” a fronte dei “cambiamenti urbanistici di Matera (purtroppo non sempre positivi), che via via stava perdendo la sua antica identità contadina e artigiana”⁴⁶.

Certamente, quindi, la presenza costante e quasi ossessiva del motivo dei Sassi nell’arte di Guerricchio va ricondotta a una rivalutazione di quegli antichi quartieri e del loro contesto paesaggistico che non si limitava solo al piano affettivo personale, ma si manifestava a un livello storico e culturale ben più ampio almeno dalla fine degli anni Cinquanta, molto prima del loro effettivo recupero. Tra i protagonisti di questo vero e proprio contro-movimento teso al riconoscimento dei Sassi come patrimonio culturale da salvaguardare nella sua unicità – un processo innescato inizialmente ‘in negativo’ dal *Cristo* di Levi e dallo svuotamento dei Sassi con le connesse e discusse operazioni di rinnovamento urbanistico – ci furono gli stessi Levi e Guerricchio, insieme ad associazioni e centri culturali privati che svolsero un’attività di sensibilizzazione di fondamentale importanza, promuovendo incontri, mostre, conferenze, pubblicazioni⁴⁷. A que-



Fig. 10 – Luigi Guerricchio, *Donna con gallinaccio*, 1985 circa, olio su tela, cm 80 x 60, collezione privata.

ste forze locali vennero ad aggiungersi, com'è noto, numerose e rilevanti presenze, a Matera e nella regione, di intellettuali e artisti provenienti da varie località italiane e dall'estero⁴⁸ che, affascinati dallo scenario naturalistico e architettonico unico al mondo dei Sassi, ne sostennero esplicitamente o implicitamente il movimento di recupero⁴⁹. Il riconoscimento nel 1993 da parte dell'UNESCO dei Sassi come Patrimonio Mondiale dell'Umanità in quanto "paesaggio culturale", ha rappresentato un punto d'arrivo di questo processo di risveglio innescato da alcune menti illuminate, che ha trasformato la città in un luogo culturalmente vivo e in un simbolo di rinascita e di riscatto.

Tornando al confronto con Levi, è altresì evidente il grande salto linguistico compiuto da Guerricchio rispetto all'artista torinese, che nondimeno restava un suo imprescindibile riferimento culturale. Il sintetismo, i fondi uniformi, gli intarsi cromatici netti racchiusi in contorni marcati che reinventano il *cloisonnisme* di Gauguin, la perentorietà della forma delle opere tarde di Guerricchio sono lontani dal *ductus* fremente e dagli impasti densi di Levi. Osservando le altre due tele di Guerricchio presenti in mostra, *Uliveto* e *Vendemmia* (cat. 7, cat. 8), ci si rende conto di quanta dignità e antica nobiltà il pittore attribuisse alle figure dei contadini al lavoro nei campi e di quanto consapevole fosse il suo ritorno alle radici popolari. Come nelle raffigurazioni di vita rurale di Millet, i gesti calmi, i ritmi lenti e quasi solenni, il respiro ampio dei paesaggi, in definitiva la 'monumentalità' dei personaggi nel loro ambiente, sono indice di una proiezione ben oltre il 'locale' dell'umanità raffigurata, e del suo assurgere alla dimensione di "una grande ed eroica espressione realistica della società meridionale"⁵⁰ e, si potrebbe aggiungere, di tutti 'i Sud' del mondo. "I suoi personaggi", scrisse Piero Santi, "sono chiusi, non esclamano, non gridano *contro* né gridano per. Guerricchio li capisce e come tutti gli artisti veri né li ama né li odia: li avverte, magari lo tormentano; e sente la necessità di liberarsene"⁵¹.

Raffrontiamo, tra i dipinti esposti in questa mostra, *Uliveto* (cat. 7) di Guerricchio a *Donna che legge* (cat. 4) di Levi, l'uno di grandi dimensioni, l'altro più piccolo. Raffigurano entrambi scene all'aperto, ma molto diverse nel soggetto: un momento di lavoro contadino e un momento di studio o di svago. Nel dipinto di Levi la figura è come assorbita dall'ambiente naturale circostante, forse il 'Giardino dell'Eden' per Levi simboleggiato dalla casa di famiglia ad Alassio⁵². Tale fusione avviene tramite un vibrante 'tappeto' cromatico formato da quel "frantumarsi del colore in corposi tasselli" che Pia Vivarelli ha individuato come una delle soluzioni sperimentate da Levi nei primi anni Sessanta⁵³ e in cui riemerge un postimpressionismo alla Bonnard e alla Vuillard, insieme a suggestioni matissiane. Si avverte già, nella tela di Levi, quel sentimento panico di unione con la natura che di lì a poco avrebbe sviluppato compiutamente nel ciclo dei *Carrubi* e che affiora anche nella sua serie degli *Amanti*, cui appartiene un'altra opera della Banca d'Italia che oggi si espone (cat. 3).

Mentre in Levi le forme sono tracciate direttamente con il colore, nella tela di Guerricchio, invece, ogni elemento, dagli alberi ai corpi e alle vesti dei contadini, è disegnato con tratti marcati che contornano figure e oggetti distinguendoli con chiarezza, e le aree così risultanti sono riempite da campiture cromatiche tendenzialmente omogenee. I rami e le foglie degli alberi sono schematizzati e distinti uno ad uno, come nei dipinti dei *naïves*, di Ligabue e di Rousseau il Doganiere. Qui l'unione dei personaggi con il contesto naturale è data, come in Courbet e Millet, dalle corrispondenze cromatiche e strutturali tra le figure dei contadini e il paesaggio in cui agiscono e inoltre dal lavoro stesso legato alla terra, antico quanto l'uomo. I lineamenti dei volti non sono individuati ma appena accennati: per Guerricchio ciò che contava, nella rappresentazione tanto del lavoro quanto della festa, era il senso della ritualità collettiva; perciò non attribuiva al ritratto il fondamentale valore conoscitivo che invece aveva per Levi⁵⁴ e che si riflette anche nei due ritratti degli anni Trenta di quest'ultimo qui in mostra. Di questi, *Enrico e il divano* (cat. 1), datato al 1931 e che penso possa raffigurare l'amico Enrico Paulucci del Gruppo dei Sei di Torino, presenta ancora le trasparenze cromatiche di marca *fauve* del periodo giovanile d'ascendenza francese di Levi, mentre il *Ritratto di donna con gli occhi chiusi* (cat. 2), di sei anni successivo, è risolto con le pennellate spesse e ondulate di più opaca materia cromatica

che avevano contraddistinto i dipinti del confino lucano appena precedenti⁵⁵.

Nel presentare una mostra di Guerricchio, Levi aveva scritto: "Di ciascuno di questi elementi di un mondo contadino si cerca non tanto la descrizione, ma il significato e il senso riposto, che richiede una trasformazione, una trasposizione continua dentro alle cose senza fermarsi agli schemi tradizionali della loro superficie"⁵⁶. Dal suo canto, Guerricchio aveva dichiarato in un'intervista: "È da quando ho scoperto la Lucania nei dipinti di Carlo Levi [...] che so di poter vedere questa terra, ogni volta, in modo diverso"⁵⁷. Una terra che, nelle opere di quest'ultima fase del pittore materano, travalicando i propri limiti geografici, era diventata il simbolo non solo di tutto il Sud, ma di un'intera visione del mondo e dell'uomo 'alternativa' rispetto ai modelli dominanti. Fu Guerricchio stesso ad annunciarlo in questi termini: "Porterò avanti con più chiarezza possibile il discorso sull'uomo e la natura, il paesaggio e l'uomo, il senso ancora umano di una natura che diventa sempre più estranea e precaria, soggetta com'è all'invasione del cemento, della macchina, dei beni di consumo"⁵⁸. Un intento, questo, che ha fatto di lui un precursore di quel dibattito critico intorno al rapporto tra natura e artificio, ma anche tra locale e globale, che costituisce oggi una linea rilevante della ricerca artistica e culturale. Cogliendo in pieno quest'aspetto, Guttuso aveva scritto di lui: "La realtà è un prisma con tante facce. Il pittore vero è dentro una di queste facce: dal suo *luogo* partecipa di tutto il prisma. Nel suo 'essere in un luogo', nella sua capacità di partire da ciò che conosce, per includervi (per investire) una più vasta realtà, consiste l'autenticità di un pittore"⁵⁹.

Guerricchio, che era anche scrittore notevole, aveva confessato una volta il suo tormento davanti al problema della rappresentazione, condensandolo in una frase breve ma densa e incisiva come il verso di una poesia ermetica: "la forma delle cose mi turba"⁶⁰. Le figure e le cose ingigantite e 'assertive' della sua ultima fase artistica, sintetizzata dalle opere di questa mostra, possono forse essere lette anche come un estremo tentativo di esorcizzare con la certezza dell'immagine il turbamento e la malinconia di fronte a un mondo che stava cambiando, ma anche di fronte all'impossibilità di decifrare l'essenza nascosta delle cose, sempre sfuggente: in definitiva, il mistero della realtà.

Note

1 – Questa interessante produzione grafica di Levi è stata di recente riscoperta, catalogata ed esposta al pubblico in due importanti mostre organizzate dal Centro Carlo Levi di Matera e dalla Fondazione Carlo Levi di Roma, la prima presso Palazzo Lanfranchi a Matera (agosto-ottobre 2019) e la seconda presso il Casinò dei Principi di Villa Torlonia a Roma (novembre 2019-luglio 2020). Cfr. *Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni (1947-1948)*, catalogo della mostra (Matera, 2019), a cura di M.V. Fontana, L. Rota, Matera 2019; *Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni e opere pittoriche*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), a cura di M.V. Fontana, D. Fonti, A. Lavorgna, L. Rota, Matera 2019.

2 – Sui rapporti di Guerricchio con Scotellaro e Sinisgalli vedi G. Appella, *Guerricchio, Scotellaro, Sinisgalli e la Lucania*, in *Luigi Guerricchio. Opere*, catalogo della mostra (Matera, 2006), a cura di A. Altavilla, Matera 2006, pp. 37-45.

3 – Che lo mise in contatto anche con Manlio Rossi Doria.

4 – Cfr. G. Appella, *Luigi Guerricchio e la tradizione pittorica lucana*, in *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, catalogo della mostra (Matera, 1999), a cura di G. Appella, Roma 1999, p. 16.

5 – Cfr. M. Cuzzo, *Dentro e oltre il 'luogo'. Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, a cura del Comune di Potenza e della Deputazione di Storia Patria per la Lucania, Santa Maria Capua Vetere 2008, pp. 955-973.

6 – Sull'arte lucana del Novecento si veda recentemente G. Appella, *Arte del Novecento in Basilicata. Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004*, Potenza 2015.

7 – Dove nel 1950 si era iscritto alla Facoltà di Scienze Politiche, poi abbandonata dopo due anni. Il soggiorno fiorentino fu decisivo, secondo quanto riferito da Guerricchio in un'intervista, perché maturasse la sua inclinazione per le arti figurative. Cfr. R.M. Fusco, *Guerricchio secondo Guerricchio*, in "Stazione di Posta", 1984, 2, p. 18.

8 – Altri suoi maestri all'Accademia napoletana furono Vincenzo Ciardo e Giovanni Brancaccio (Pittura), Antonio Venditti (Scultura) e Carlo M. Cristini (Scenografia).

9 – Per l'arte napoletana del Novecento si veda almeno il fondamentale M. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Napoli 2005.

10 – Si trattava della *Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst*, o *Schule des Sehens* (Scuola del Vedere), fondata nel 1953 da Friedrich Welz.

11 – G. Appella, *Luigi Guerricchio e la porta scorrevole*, in *Lo sguardo di Ginetto. Radici e percorsi 1996-2016*, catalogo della mostra (Matera, 2016), a cura di R. Linzalone, S. Padula, M. Ragozzino, M. Saponaro, Matera 2016, pp. 11-14.

12 – Una ricostruzione esaustiva della biografia di Guerricchio e delle esposizioni alle quali ha preso parte, unitamente a una ricca antologia critica e a un'ampia bibliografia, è in *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit.

13 – Ricordiamo le incisioni e i disegni che accompagnavano versi di Petrarca, Montale, Quasimodo, Pierro, Carlesi, Bellezza, Sinisgalli, Truffelli.

14 – Da Levi a Guttuso, da Cantatore a Migneco, da Birilli a Calabria, da Treccani a Purificato, da Vespignani a Romagnoni e a Farulli, per non citarne che alcuni.

15 – Tra i quali mi limito a elencare almeno Mauro Masi, Maria Padula, Francesco Ranaldi, Gerardo Corrado, Rocco Falciano, Nino Tricarico, Antonio Masini, Franco Di Pede, Salvatore Sebaste, Nicola Filazzola, Giovanni Dell'Acqua, Vittorio Manno, Angelo Rizzelli, Pietro Tarasco.

16 – G. Trentin, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Venezia, 1971), cit. in *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit., p. 200.

17 – Sono parole dette da Scotellaro a Guerricchio a Portici nel 1952 e riferite da Guerricchio in un'intervista ad Anna Angrisani del 1975, citata Ivi, pp. 156-157.

18 – L. Guerricchio, *Luigi Guerricchio*, in *Premio Bettona Primo Maggio – Finestra sul Meridione*, catalogo della mostra (Bettona, 1978), p. 28.

19 – R. Linzalone, *Luigi Guerricchio e il Cavaliere della Bruna*, in *Lo sguardo di Ginetto. Radici e percorsi 1996-2016*, cit., p. 33.

20 – La dichiarazione di Guerricchio è riportata in P. De Giosa, *La nostra pittura è il riflesso della società meridionale*, in "Puglia", 25 febbraio 1995, cit. in *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit., p. 170.

21 – Ivi, p. 34.

22 – D. Notarangelo, *La Lucania di Guerricchio, un paesaggio universale*, in "L'Unità", 13 febbraio 1967, cit. Ivi, p. 189.

23 – Le citazioni sono tratte da un'intervista rilasciata da Guerricchio a Filippo Radogna, dal titolo *Noi del circolo Olivetti*, pubblicata in "Città domani", 14 marzo 1993, cit. Ivi, p. 234.

24 – M. D'Alema, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Bologna, 1993), cit. Ivi, p. 235.

25 – P. De Giosa, op. cit.

26 – D. Carlesi, *Discorso privato a Luigi Guerricchio tra critica e poesia*, in *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Pontedera, 1971-72), cit. Ivi, p. 201.

27 – E. Carli, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Siena, 1975), cit. Ivi, p. 212.

28 – Cfr. G. Appella, *Luigi Guerricchio e la tradizione pittorica lucana*, cit., p. 20.

29 – M. De Micheli, *D'après Géricault*, in "Perimetro", gennaio 1984, n.1, cit. Ivi, p. 223.

30 – Entrambe le citazioni sono tratte da L. Guerricchio, N. Tricarico, *L'immutabilità dei sentimenti*, in *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Potenza, 1981), cit. Ivi, p. 219.

31 – R. Nigro, *Guerricchio e i Sassi colore del vino*, in R. Nigro, L. Guerricchio, *Sopra i tetti del Bradano e del Basento*, Matera - Ferrara 1993, cit. Ivi, p. 236.

32 – Osservò Franco Fortini al riguardo: "[...] Luigi Guerricchio ha, mi sembra, un elemento chiarissimo: la persistente fedeltà ad un nucleo formale e visivo, la capacità mai esaurita di riproporsi la sistemazione del mondo in una cavità, in una caverna d'aria, dove personali leggi di gravitazione modellano gli ellissoidi di rotazione delle sue madri-amanti". F. Fortini, *Luigino Guerricchio*, catalogo della mostra (Padova, 1957), cit. Ivi, p. 165.

33 – Aveva scritto Treccani: "Le tele di maggiore dimensione mi sembrano anche le più riuscite. Nel 'fare grande' Guerricchio mette in valore i piani colorati e il disegno robusto". E. Treccani, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Firenze, 1969), cit. Ivi, p. 195.

34 – Guerricchio rivelò al riguardo che la scultura era stata la sua "prima passione [...] all'Accademia di Napoli", aggiungendo: "Mi è rimasto nelle dita il godimento che si prova a modellare, così diverso dal piacere pur sottile di adoperare i colori. E da allora ho imparato a considerare anche la pittura come ricerca del senso plastico delle cose e studio e interpretazione di esse". L. Guerricchio, *Caro Enzo*, in *Enzo De Filippis*, catalogo della mostra (Potenza, 1978), cit. Ivi, p. 216.

35 – R. Nigro, testo critico in *Lo sguardo di Ginetto. Radici e percorsi 1996-2016*, cit., p. 20.

36 – L'Ateneo celebrò il suo decennale commissionando a quattro artisti lucani altrettanti teleri, che vennero collocati in permanenza nell'area antistante l'Aula Magna della sede di Potenza: oltre a Guerricchio, vennero coinvolti Mauro Masi, Antonio Masini e Nicola Pavese. All'inaugurazione, il 28 aprile del 1991, intervenne Papa Giovanni Paolo II, Karol Wojtyła.

37 – I bassorilievi in gesso patinato, che documentano tutte le fasi della festa accaturese, vennero realizzati da Molinari fra il 1976 e il 1983 e sono stati poi acquisiti dall'allora Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata. Su queste opere e sull'intera vicenda artistica di Molinari, si veda recentemente la monografia di M. Cuzzo e M. Picone Petrusa, *Rocco Molinari. Viaggio nella materia*, Napoli 2017.

38 – G. Segato, *Luigi Guerricchio: dipingere Matera – Materia del dipingere*, catalogo della mostra (Padova, 1990), cit. in *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit., p. 230.

39 – Cfr. D. Cantatore, *Guerricchio*, catalogo della mostra (Matera, 1958), cit. Ivi, p. 168.

40 – L. Sinisgalli, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Macerata, 1964), cit. Ivi, p. 183.

41 – L. D'Amato, *Luigi Guerricchio*, in *Prima Biennale Nazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra (Rionero in Vulture, 1992), cit. Ivi, p. 233.

42 – P. Vivarelli, *Immagini pittoriche della Civiltà Rupestre Meri-*

- dionale: *paesaggi di Carlo Levi e Luigi Guerricchio, temi sacri di Silvana Galeone*, in *La Civiltà Rupestre – Mostra d'Arte Documentaria*, catalogo della mostra (Roma, 1995), cit. lvi, pp. 237-238.
- 43 – M. Ragozzino, *Radici e percorsi. La libertà di Ginetto*, in *Lo sguardo di Ginetto*, cit., p. 8.
- 44 – Cfr., ad esempio, quanto osserva R. Nigro nel suo testo critico lvi, pp. 17-20.
- 45 – Entrambe le citazioni sono di R. Nigro, lvi, pp. 16-17.
- 46 – N. Pavese, testo critico, lvi, p. 27.
- 47 – Innanzitutto il Circolo La Scaletta, fondato nel 1959, che valorizzò i Sassi anche come eccezionale contesto espositivo per l'arte contemporanea, e in seguito vari altri operatori culturali, fra cui, ad esempio, i membri della Scuola Libera di Grafica, nata come 'costola' della Scaletta, Franco Di Pedè con le attività del suo Studio Arti Visive, Domenico Notarangelo con la galleria "Il Subbio", Rocco Fontana con il centro culturale e laboratorio di incisione "Il Labirinto", Giovanni Dell'Acqua con la Galleria San Biagio. Analoghe iniziative da parte di artisti e intellettuali, galleristi, editori e librai, si ebbero in quel periodo anche a Potenza, ad esempio con il Centro Culturale d'Arte Spazio di Nino Tricarico, e in alcuni piccoli centri lucani.
- 48 – Basti citare i nomi di Pasolini, Rosi e Lattuada, di Ernesto De Martino e del fotografo Franco Pinna al suo seguito, di Cartier-Bresson e Mario Cresci, dei poeti Evtuschenko e Bellezza, degli artisti del gruppo COBRA nonché di José Ortega, Pietro Consagra, Ernesto Treccani, Mino Maccari.
- 49 – Una tappa importante di questo lungo percorso culturale è stata, com'è noto, la *Carta di Matera*, scritta e firmata nel 1978 – pochi mesi dopo l'allestimento nei Sassi dell'importante mostra di sculture di Pietro Consagra organizzata da La Scaletta – da un gruppo di artisti costituitisi nello stesso anno come associazione "Fronte dell'arte", formata dallo stesso Consagra con Andrea Cascella, Bonalumi, Carmi, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Franchi-na, Nigro, Perilli, Pozzati, Rotella, Santomaso, Turcato.
- 50 – G. Appella, *Luigi Guerricchio e la tradizione pittorica lucana*, cit., p. 21.
- 51 – P. Santi, *Autenticità di Luigi Guerricchio*, in *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Firenze, 1971), cit. in G. Appella, *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit., p. 198.
- 52 – Cfr. C. Levi, *Alberi e Narciso*, in *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, catalogo della mostra (Roma, 2001-2002), a cura di P. Vivarelli, Roma 2001, p. 48.
- 53 – P. Vivarelli, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, lvi, p. 22.
- 54 – Cfr. C. Levi, *Il Ritratto*, 1935. Pubblicato postumo in *Carlo Levi si ferma a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), pp. 21-29, e riportato in *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di P. Vivarelli, Roma 2000, pp. 81-82. Questo e altri testi sul ritratto, insieme agli altri scritti teorici di Levi, sono stati raccolti da Pia Vivarelli in C. Levi, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, Roma 2001.
- 55 – Sulle opere del confino si veda, ad esempio, *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, catalogo della mostra (Matera, 1990), a cura di P. Vivarelli, Roma 1990.
- 56 – C. Levi, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Bari, 1967), cit. in G. Appella, *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit., p. 192.
- 57 – A. D'Elia, *Il tempo si è fermato sulla tela*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 13 luglio 1989, cit. lvi, p. 229.
- 58 – D. Notarangelo, op. cit.
- 59 – R. Guttuso, *Luigi Guerricchio*, catalogo della mostra (Firenze, 1969), cit. in G. Appella, *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, cit., p. 194.
- 60 – L. Guerricchio, *Luigi Guerricchio*, in "Politica e Mezzogiorno", 1965, n. 2-3, aprile-settembre, p. 357.



Il coraggio della realtà

Lorenzo Rota

Carlo Levi e Luigi Guerricchio possono definirsi due artisti, o meglio personalità della cultura, impegnati, sia pure in forme diverse, in un 'realismo' pittorico che racconta paesaggi, ambienti, persone, azioni quotidiane che caratterizzano l'esistenza umana e i luoghi nei quali essa trascorre: una pittura del "coraggio della realtà"¹, in contrapposizione alla "paura della libertà" che "ci fa estranei al mondo e lo popola di mostri"².

In particolare, per Luigi Guerricchio, artista materano fino alla profondità delle sue radici antropologiche e culturali³, ma non per questo avulso dalle temperie artistica nazionale, le opere in mostra danno la misura, quasi archetipica, di un atteggiamento di profonda ricerca dell'identità socio-culturale della città e dei suoi abitanti, delle sue forme e strutture di definizione, del *genius loci*.

In esse si riconosce la volontà di rappresentare sulla tela, filtrato dalla sua propria cultura e vena artistica, gli aspetti salienti del paesaggio materano urbano e rurale, e i suoi protagonisti (fig. 1). Questo atteggiamento è particolarmente significativo nelle due tele (cat. 5, cat. 6) che rappresentano il paesaggio urbano storico materano nei primi anni '90 del secolo scorso.

Nella prima c'è una rappresentazione dell'intrico volumetrico che caratterizza i Rioni Sassi, inanimati sì, ma non 'ruderizzati': strutture edilizie (forse un segmento del Barisano) che sembrano voler esprimere, nella solidità della loro articolazione muraria, la disponibilità a tornare ad ospitare la vita quotidiana, da qualche anno (quasi 'momentaneamente') assente. I tetti in ordine, le porte chiuse (ma non divelte), che sembrano essere state da poco accostate da un abitante che è 'salito in piazza', sul Piano, a fare la spesa, e che a breve vi farà ritorno; civili abitazioni pronte a riprendere il proprio ruolo residenziale, e a ospitare nuova umanità, nuova vita, nuovi interessi sociali, esistenziali, culturali.

Una visione realistica che si contrappone a quelle onirico-retoriche, o nichiliste, di chi negli anni immediatamente precedenti ne aveva preconizzato un futuro di muta 'necropoli-museo' della cosiddetta 'civiltà contadina', o di raffinato 'residence turistico' per una ricca borghesia cosmopolita: in ambedue i casi irrimediabilmente sottratti alla vita quotidiana della comunità che li aveva plasmati nei secoli.

La seconda tela (vista dal terrazzo della sua abitazione, in Via Ridola) si caratterizza poi per la rappresentazione della cimasa edificata del Sasso Caveoso, sullo sfondo roccioso dell'Altopiano Murgico, caratterizzato da terrazze e scarpate di roccia calcarea, forate da grotte.

Una rappresentazione anche qui 'realistica' che coglie, nella evidente (e voluta) mancanza di profondità prospettica, l'immanenza, l'incombenza quasi, la cointeressenza della matrice murgico-rupestre nella forma e nelle architetture della città: non i palazzi sopra le grotte, ma le grotte e le rocce sopra i palazzi: una visione iconica paradossale, che rappresenta la qualità straordinaria dell'identità urbana materana e che la sensibilità propria dell'artista enfatizza sulla tela. Ambedue i dipinti esprimono pertanto un forte senso di partecipazione dell'artista alla vicenda

Fig. 1 – Luigi Guerricchio, *Il Maggio di Accettura*, 1990, olio su tela, cm 230 x 350, Potenza, collezione dell'Università degli Studi della Basilicata (particolare).

della propria città, al suo destino futuro, espressa nelle sue tele proprio negli anni nei quali si stava concretizzando, sulla base delle risultanze del Concorso Internazionale d'Idee (1975)⁴, il Programma di 'risanamento conservativo' (1988) previsto dall'ultima legge speciale⁵: uno straordinario processo di 'recupero', meglio di 'riappropriazione collettiva' dei Rioni Sassi di Matera, visti finalmente (e a pieno titolo di dignità urbana), quali 'Centro Storico' della città.

Anni nei quali, attraverso dibattiti e confronti, e i primi interventi di restauro, si concretizzava la strategia di superamento della 'diaspora' che aveva caratterizzato i tre decenni precedenti della vicenda della città, e si imboccava la strada più opportuna per ridare un ruolo residenziale, aggiornato e contemporaneo, ai suoi 'Rioni Sassi'; e, con essi, al contesto paesaggistico del prospiciente Altopiano Murgico (Parco): una strategia fortemente connotata da 'realismo' storico, culturale, politico.

Le tele che Luigi Guerricchio dipingeva in quegli stessi anni sembrano quasi la versione artistica, ma profondamente evocativa, di quella strategia, di quella nuova fase che si stava delineando per la storia di Matera antica, e della città: era come riaprire quelle porte, risistemare quei tetti e quelle murature, ridare valore a quell'incombente paesaggio roccioso, per consentire ai suoi abitanti 'momentaneamente' allontanatisi di far ritorno nelle loro abitazioni, nella loro storia comunitaria.

Gli sviluppi di quella strategia, e i suoi esiti recenti (vedi la designazione a Capitale Europea della Cultura per il 2019), sono il risultato più evidente della straordinaria fecondità progettuale che la comunità materana in quegli anni esprimeva, dei quali l'opera artistica di Guerricchio è stata componente importante ed evocativa.

Proprio per questo, spenti i fari del *marketing* semplificato, retorico e feticistico che ha caratterizzato l'immagine della città antica nel 2019, e che ha repentinamente spalancato quelle porte, quegli spazi, all'uso turistico di massa, provocando pesanti alterazioni nei segni identificativi del palinsesto storico e comunitario materano, riteniamo sia importante ritornare a quella visione vera e genuina che l'artista ha fissato nelle sue tele, e ci ha provvidamente lasciato per ogni evenienza futura: un contributo alla ricerca di nuovi orizzonti di valorizzazione, più rispettosi dei segni della identità dei luoghi, e della cultura della società che li ha determinati.

Ritornare al 'coraggio della realtà', riprendere la linea della riappropriazione identitaria della città dei Sassi da parte della sua comunità, esorcizzare il mostro '*overtourism*' che espone città e comunità ad incontrollabili evenienze 'globalizzate', è il messaggio che ci trasmette il senso di queste opere pittoriche.

Note

1 – G. Appella, *Luigi Guerricchio: un uomo è egli stesso una città*, in *Guerricchio, il pittore dimenticato*, a cura di N. Pavese, Matera 2019, p. 173.

2 – C. Levi, *Paura della libertà*, Vicenza 2018, p. 151.

3 – Luigi Guerricchio (Matera 1932 - 1996), pur avendo frequentato le Accademie (Napoli, Brera) e i più validi artisti italiani suoi contemporanei, ha sempre mantenuto le sue radici materane operando nel suo studio di Via Ridola a Matera.

4 – Il Concorso Internazionale d'Idee per la Rivitalizzazione dei Rioni Sassi di Matera è stato bandito nel 1974, ed espletato nel 1975-77, con una graduatoria di merito che ha visto prevalere la proposta di 'risanamento conservativo' del gruppo capeggiato dal Prof. Tommaso Giura Longo.

5 – La legge speciale n. 771 del 1986 prevede l'attuazione degli interventi di risanamento conservativo suddivisi in Programmi Biennali d'Intervento.

Catalogo delle opere

1.

Carlo Levi (Torino, 1902 – Roma, 1975)

Enrico e il divano

Olio su tela, cm 61 x 50,5

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in alto a sinistra, "CLevi"; sul retro, "Levi 31 2 17"

Provenienza: acquistato in asta, 2000

Cronologia: 1931 (datato)

Proveniente da una collezione privata romana e acquistata a in asta a Roma nel 2000, questa tela ci racconta della fase in cui il linguaggio dell'artista, sulla scia del Gruppo dei Sei di Torino, provò a rinnovarsi aprendosi al confronto con la pittura europea. Dopo essersi avvicinato alle tendenze artistiche *en vogue* nella capitale francese, Levi nei primi anni Trenta sperimenta infatti una pittura che gli permette di rappresentare la visione 'organica' degli uomini e della natura (Dadam 2012, p. 27), riuscendo a liberarsi dai debiti formali contratti nei confronti dei maestri e degli amici torinesi. Ancora inedita e contraddistinta da una ricca gamma cromatica, la tela immortalava il protagonista con un ardito taglio diagonale, inquadrandolo contro la spalliera di un divano che ci è restituito con una pennellata corposa ma più composta e meno 'serpentinata' (Dadam 2012, p. 27) rispetto a quella che caratterizza il pressoché coevo *Eroe cinese* (firmato e datato al 1930; Lavorgna 2014, p. 74). Insieme al celeberrimo *Ritratto di Alberto Moravia* licenziato da Levi nel 1932 (per la data si veda Raghianti 1948, p. 39), l'opera documenta al meglio il passaggio compiuto da Levi verso un tipo di ritratto più maturo e svolto, capace di fondere la gestualità al ritratto con un'introspezione psicologica più elaborata. Colto in un momento di pensosa riflessione e sfuggente a qualsiasi dialogo con l'osservatore, l'effigiato va probabilmente riconosciuto nell'amico Enrico Paulucci, al quale il pittore aveva già dedicato un dipinto nel 1929 (per un confronto con questa tela si veda Sacerdoti, Dadam 2012, pp. 86-87).

Gianni Garaguso

Bibliografia: Del Guercio 2009-2011, s.n.p.



2.

Carlo Levi (Torino, 1902 – Roma, 1975)

Ritratto di donna con gli occhi chiusi

Olio su tavola, cm 45 x 30

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: sul retro della tavola: "Levi / 500"

Provenienza: acquistato a Roma, 1985

Cronologia: 1937

Proveniente da una galleria romana, questo fascinoso ritratto muliebre risale alla fase successiva all'esilio lucano, un'esperienza, quest'ultima, che fu fondamentale per la maturazione della poetica e della pittura di Levi, così come già mise in valore Carlo Ludovico Ragghianti in un passo che è stato ripreso di recente ma che vale la pena ricordare ancora: "il periodo pittorico del confino [...] ha senza dubbio segnato un arricchimento pensoso, un raccoglimento ed nuova intensità di introspezione nell'animo e nella fantasia dell'artista. Se Van Gogh trovò il 'suo' paesaggio in Provenza, Levi trovò il 'suo' paesaggio in Lucania" (lo si vede trascritto in Vivarelli 2000, p. 324).

Recuperando l'idea del ritratto rinascimentale, Levi dispiega nell'intero spazio a disposizione il profilo di una donna con gli occhi chiusi, la cui carica introspettiva ci lascia intuire che si tratta di un vero e proprio modello di studio per l'artista. È probabile che la figura rappresenti Paola, la moglie di Adriano Olivetti, che dal 1933 instaurò un profondo legame affettivo con il pittore diventandone la 'modella' di tanti celebri capolavori (Sacerdoti, Dadam 2012, pp. 98-99). Un esempio, al riguardo, ci viene dalla tela *Interno con figure (Riccardo e Irma)*, risalente al 1937, dove in secondo piano si riconoscono Carlo e Paola (Sacerdoti, Dadam 2012, pp. 98-99). Da un'attenta analisi dei lineamenti di quest'ultima infatti, è possibile ipotizzare che si tratti della stessa donna raffigurata nella tavola esposta in occasione di questo evento.

La libertà esecutiva della pennellata 'vagante' (Dadam 2012, p. 32) facilita l'inquadramento dell'opera nella carriera artistica del pittore. Sulla base di alcuni confronti eloquenti, come quello con *l'Autoritratto di profilo* datato 1938 (per un confronto si veda Lavorgna 2019, p. 95), si fortifica l'idea di una datazione sullo scorcio degli anni Trenta, verosimilmente al 1937 così come suggerito dalla documentazione della Banca d'Italia. Connotati dalla stessa pennellata e accomunati da un identico impianto compositivo, i due ritratti sono infatti contraddistinti da una pittura morbida e da un colore molto luminoso, capace di evocare le assolate fisionomie degli anni lucani.

Gianni Garaguso

Bibliografia: inedito.



3.

Carlo Levi (Torino, 1902 – Roma, 1975)

Amanti

Olio su tela, cm 70 x 80

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in basso a sinistra, "CLevi"; in alto sul retro, "CLevi"; al centro sul retro, "Opera autentica di / Carlo Levi / Elio Mercuri"

Cronologia: 1960-1970 circa

Probabilmente acquistato nel 1982 (documentazione della Banca d'Italia) e rimasto sinora inedito, il dipinto ci riporta alla tarda attività dell'artista e in particolare a una fase che la critica ha forse troppo severamente bollato come la meno creativa dell'attività pittorica (si veda sul tema Mercadante 1988, p. 30). È pur vero, però, che il soggetto di questa tela deriva da una composizione messa a punto negli anni Quaranta, quando Levi, affidandosi a sperimentazioni pittoriche, grafiche e scultoree, realizzò la serie degli Amanti (Cuozzo 2019, p. 31). La particolarità di questo ciclo fu la riproduzione, seppur con minime varianti, dello stesso soggetto: i volti di un uomo (è un autoritratto di Levi) e una donna diventano, tramite la loro fusione, simbolo plastico di una tenerissima unione d'amore, nonché rifugio per chi come Levi, negli anni della guerra, era costretto a nascondersi per sfuggire alle violenze del regime (Cuozzo 2019, p. 32). L'influenza dell'Espressionismo è evidente: le due figure, ottenute con colori molto intensi, si intrecciano e si stagliano su uno sfondo notturno contraddistinto da un blu cupo. Gli amanti che "tanto spesso l'artista ritrae, sembrano trasfigurarsi in una sognante rappresentazione che li aliena dall'incontro meramente sensuale e diviene principio di un'estasi del tutto interiore" (Russo 2014, p. 163).

Gianni Garaguso

Bibliografia: inedito.



4.

Carlo Levi (Torino, 1902 – Roma, 1975)

Donna che legge

Olio su tela, cm 50,5 x 70,5

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in basso a destra, "CLevi"; sul retro, "61.9.15 A, Levi"

Provenienza: acquistato in asta, 1994

Cronologia: 1961 (datato)

Acquistato a Milano nel 1994, il dipinto ritrae una donna seduta a un tavolino mentre legge, sprofondata in una natura lussureggiante. Grazie a una palette cromatica variegata, Levi riesce ad attirare l'attenzione dello spettatore, coinvolgendolo nel mezzo della scena tramite una tecnica pittorica che è simile a quella divisionista e che, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, fu di grande ispirazione per l'artista, come dimostra anche il lirico *Paesaggio con mucca* datato al 1960 (per un confronto con quest'opera si veda Lavoragna 2014, p. 140).

Gli alberi, le foglie e tutti gli altri elementi rappresentati non hanno intenzionalmente forme ben definite e, grazie alla pennellata ottenuta con dei filamenti irregolari, sembrano unirsi alla donna che legge creando un insieme organicamente indissolubile. Questa composizione 'organica' – che porta alla mente le suggestioni di una concezione quasi panica della natura – può essere letta facendo riferimento alle stesse parole di Levi che ne *L'Orologio* (1950) scriveva: "non esiste distinzione fra l'uomo e l'animale, tra l'uomo e la pianta; ed il sole, la pioggia, la foresta, la generazione e la morte, il mondo intero che ci circonda sono tutt'uno con la persona che vive come un albero, si radica al suolo, fiorisce, dà frutto e, a suo tempo, avvizzisce".

La cronologia dell'opera, firmata e datata al 1961, ci riporta ad anni centrali per la pittura leviana, interessata da una nuova metamorfosi. L'artista negli anni Sessanta impresso una nuova svolta stilistica alla sua pittura esaltandone i valori espressivi in senso più poetico e universale e suscitando, contestualmente, un rinnovato interesse da parte del pubblico e della critica, anche internazionale (*Carlo Levi. La realtà e lo specchio*, 2014, p. 172), che ne decretò il successo. Fu quello, inoltre, il periodo che lo vide impegnato per una commissione estremamente importante sul piano professionale ed emotivo: il grande capolavoro *Lucania '61* (Matera, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata), un'opera che fu chiamata a rappresentare la Basilicata in occasione del centenario dell'Unità nazionale e che condensa tutti i valori del legame poetico e civile che unì l'artista alla regione.

Gianni Garaguso

Bibliografia: inedito.



5.

Luigi Guerricchio (Matera, 1932 – Matera, 1996)

I Sassi

Olio su tela, cm 100 x 70

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in basso a sinistra, "Guerricchio"

Provenienza: acquistato a Matera, 1992

Cronologia: 1990

Contrassegnato da un'inquadratura che sembra rievocare i tagli compositivi degli ispirati *Paesaggi* di Giorgio Morandi, il dipinto presenta uno scorcio di un 'vicinato' dei Sassi che, a giudicare dalle finestre e dagli usci spalancati, così come dall'erba che emerge prepotente tra i conci di tufo e gli embrici, si riconosce come un luogo ormai abbandonato da tempo. Da conteggiarsi come una delle aggiunte recenti più significative al *corpus* dell'artista lucano, la tela rientra nella fase in cui il pittore, seguendo il procedimento che Carlo Levi aveva adottato per *Lucania '61*, si affidò alla fotografia occasionale o d'indagine antropologica (Appella 1999b, p. 126). La macchina fotografica divenne dunque per Guerricchio lo strumento di registrazione di un momento ben preciso della realtà, che tramite l'impressione dell'immagine, egli prova a traslare sulla tela serbandone la vitalità (Appella 1999b, p. 126).

La rappresentazione di volumi netti e ben definiti rivela l'idea dei Sassi inanimati che, tuttavia, sembrano pronti a rivivere nell'attesa di accogliere i cittadini. Proprio da Levi, Guerricchio apprese l'idea secondo la quale sarebbe la vita che vi si svolge che dà forma ed esistenza reale alle architetture materane (Angelastri 2018, p. 198). E di Levi egli non poté che seguire anche il metodo, tenendo lo sguardo fisso sulla realtà e poi ricorrendo alla fotografia, sempre alla ricerca di una 'presenza vera' da approfondire nella coscienza per poter vivere degnamente il proprio tempo.

Da non confondere con il dipinto che compare sulla copertina del catalogo della mostra monografica tenutasi a Padova nel 1990 (su cui Appella 1999a, pp. 229-230), l'opera documenta in maniera straordinaria uno dei filoni più battuti dal pittore, che si dedicò con passione, trasporto e costanza alla messa in scena di angoli e vedute della città natale.

Gianni Garaguso

Bibliografia: inedito.



6.

Luigi Guerricchio (Matera, 1932 – Matera, 1996)

I Sassi

Olio su tela, cm 140 x 195

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in basso a destra, "Guerricchio"

Provenienza: acquistato a Matera, 1992

Cronologia: 1990

Reso celebre dal particolare immortalato nella copertina del catalogo di una mostra monografica tenutasi alla Galleria La Seggiola di Salerno (*Guerricchio* 1991, pp. 10-11), questo dipinto è stato acquistato nel 1992 dalla Banca d'Italia (come si evince dalla documentazione).

Il tema dei Sassi pare qui riproposto con un'accezione meno romantica e più realistica che l'artista elabora dopo intense giornate di studio dal proprio terrazzo materano in Via Ridola. Le grotte che si aprono nella Murgia sullo sfondo, le abitazioni che si stagliano sulla natura verdeggiante e la splendida luce meridiana che riscalda l'azzurro del cielo sembrano spingere l'osservatore ad assurgere Matera a luogo degno di confronto e apertura con il mondo. L'opera diventa il documento da cui lo spettatore, grazie al punto di vista privilegiato offerto dal dipinto, può prendere coscienza del valore intrinseco della realtà che è in atto di contemplare. Si tratta di un'operazione dai chiari risvolti politici e civili, che punta a riscattare una città, che oltre a essere definita 'vergogna nazionale', era stata condannata a un destino di fatiscenza e di abbandono.

L'analisi di Massimo D'Alema, in occasione della mostra tenutasi a Palazzo Re Enzo a Bologna (1993), rispecchia *in toto* la visione che l'artista materano ha della sua terra natia: "da uomo del Sud Guerricchio sa che in quelle lunari civiltà di tufo regnavano miseria e malattie. Ma sa anche che di là bisogna partire, per immaginare un Mezzogiorno che non sia 'altro' dalle sue radici, per progettare un futuro che faccia i conti con la storia, che non pretenda di annullare le differenze. In questa convinzione intima sta [...] l'attualità, la modernità dell'opera di Guerricchio" (Appella 1999a, p. 235).

Gianni Garaguso

Bibliografia: Guerricchio 1991, pp. 10-11; Appella 1999a, p. 232.



7.

Luigi Guerricchio (Matera, 1932 – Matera, 1996)

Uliveto

Olio su tela, cm 140 x 195

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in basso a destra, "Guerricchio"

Provenienza: acquistato a Matera, 1992

Cronologia: 1990

L'opera, prima di essere acquistata dalla Banca d'Italia, veniva esposta, insieme alle tele intitolate *I Sassi e Vendemmia* (cat. 6, 8), in occasione della mostra *Guerricchio*, organizzata dalla Galleria La Seggiola di Salerno (*Guerricchio* 1991, pp. 16-17).

Il dipinto ritrae alcuni uomini che, all'interno di un uliveto, sono intenti nello spostamento delle reti utilizzate per la raccolta delle olive. Tutti gli elementi della rappresentazione, ben definiti, marcati e contraddistinti da campiture cromatiche nette, lasciano presagire l'interesse dell'artista per la creazione di veri e propri manifesti della realtà contadina. La celebrazione di un momento tipico della vita dell'uomo del Sud diventa il mezzo di espressione per rivendicare la fedeltà al luogo d'origine. D'altronde l'uomo sulla sinistra, in primo piano, dimostra come l'artista sia sensibile a queste tematiche da sempre: per la realizzazione di questa figura riprende un disegno, risalente al 1955, che ritrae una lavandaia (per un confronto si veda il foglio riprodotto a p. 113 n. 7 in Appella, 1999a).

Come già si rilevato per la tela *I Sassi* (cat. 5), l'opera cerca di unificare i diversi momenti catturati con l'immagine fotografica in un unico contesto descrittivo-narrativo (Appella 1999b, p. 126). Non senza implicazioni di carattere civico, in questa fase Guerricchio rinfocola il ricordo del magistero di Carlo Levi e del suo *modus operandi* con l'utilizzo del *medium* fotografico: "è da quando ho scoperto la Lucania nei dipinti di Carlo Levi", confessava il pittore, "che so di poter vedere questa terra, ogni volta, in modo diverso e la fotografia mi restituisce sempre uno sguardo differente dello stesso luogo" (D'Elia 1991, p. 6).

Gianni Garaguso

Bibliografia: Guerricchio 1991, pp. 16-17; Appella 1999a, p. 232.



8.

Luigi Guerricchio (Matera, 1932 – Matera, 1996)

Vendemmia

Olio su tela, cm 140 x 195

Roma, Banca d'Italia

Iscrizioni: in basso al centro, "Guerricchio"

Provenienza: acquistato a Matera, 1992

Cronologia: 1990

Licenziata nel 1990 ed esposta alla mostra organizzata dalla Galleria La Seggiola di Salerno (*Guerricchio* 1991, pp. 14-15), questa tela ripropone la *mise en page* dell'opera ultimata l'anno precedente e intitolata *La vigna nuova* (per un confronto con quest'opera si veda il catalogo relativo alla mostra *Guerricchio. Dipinti*, tenutasi a Padova nel 1990). La composizione dei due dipinti è pressoché identica: protagoniste delle due scene sono alcune donne che, all'interno di un vigneto, raccolgono l'uva e la dispongono in cassette di legno. La donna è "il tema di sempre di Guerricchio" (Segato 1990, p.n.n.) e anche se l'uomo diventa il protagonista di alcuni suoi dipinti, è "sempre l'atto della donna – come ricorda il poeta e critico d'arte padovano – che prevale e che diventa contatto vero con la natura, continuità di vita, di sapienza, di sacrificio, di amore" (Segato 1990, p.n.n.). In questa fase le opere di Guerricchio, contraddistinte dall'imperativo 'Imparare a vedere il mondo' (Angela-stri 2018, p. 177), si pongono come documenti di un luogo che, all'epoca, nel senso comune veniva ancora percepito attraverso il filtro della narrazione leviana del *Cristo si è fermato a Eboli*. La pittura di Guerricchio è indubbiamente testimonianza sociale, ideologica e politica ma è anche testimonianza di un rapporto con la natura, con l'ambiente, con le persone, con la loro storia e la loro identità (Segato 1990, p.n.n.). Questa sperimentazione pittorica deriva dagli anni di studio all'Accademia di Brera, dove l'artista si avvicina alla pittura milanese che indirizza la ricerca verso le problematiche esistenziali dell'uomo nella società contemporanea (Altavilla 2006, p. 191). Negli ultimi anni della sua attività pittorica, oramai satura dell'immagine obsoleta come quella dei Sassi e dei suoi abitanti, l'artista allarga la sua indagine alle zone interne della Basilicata ma anche ai boschi, ai vigneti, ai campi e alle tradizioni popolari (Appella 1999b, p. 126).

Gianni Garaguso

Bibliografia: Guerricchio 1991, pp. 14-15 ; Appella 1999a, p. 232.



Carlo Levi / Luigi Guericchio
Percorsi biografici



CARLO LEVI (Torino, 1902 – Roma, 1975)

a cura di Gianni Garaguso

1902

Nasce il 29 novembre a Torino, da Ercole e Annetta Treves.

1917

Dopo aver frequentato il liceo Alfieri, si iscrive alla facoltà di Medicina dell'Università di Torino.

1923

Esordisce con un ritratto del padre alla Quadriennale di Torino.

1924

Si laurea a pieni voti in Medicina ed espone *Arcadia* alla XIV Biennale di Venezia.

1925

Primo soggiorno a Parigi, dove ha uno studio in *rue de la Convention*.

1929

Partecipa alla mostra *Sei pittori di Torino* (Torino – Genova – Milano) con Boswell, Chessa, Galante, Menzio e Paulucci. Si costituisce il movimento "Giustizia e Libertà".

1934

Viene arrestato (26 aprile) ad Alassio per aver militato nel movimento "Giustizia e Libertà". Viene rilasciato il 9 maggio.

1935

Viene nuovamente arrestato a Torino e condannato a tre anni di confino da scontare a Grassano (Matera). Ad agosto arriva a Grassano e a settembre viene trasferito ad Aliano (Matera).

1936

Riparte per Torino, in seguito alla disposizione del Ministro degli Interni che sancisce la liberazione dei confinati politici.

1941

Aderisce al Partito d'Azione.

1945

Si trasferisce a Roma, dove dirige "L'Italia libera" (organo Nazionale del Partito d'Azione). Einaudi pubblica *Cristo si è fermato a Eboli* che viene tradotto in varie lingue e diventa *bestseller* negli Stati Uniti.

1946

Ritorna per la prima volta in Basilicata dopo il confino e conosce Rocco Scotellaro.

1947-1948

Realizza una serie di disegni satirici per il quotidiano "L'Italia Socialista".

1948

Alla XXIV Biennale di Venezia vi è una sala a lui dedicata. Esce la monografia di Ragghianti sulla sua produzione pittorica.

1954

Aderisce al gruppo dei pittori neorealisti.

1960

Le sette tele esposte alla Galleria Chiurazzi di Roma segnano, secondo il parere unanime della critica, una svolta nel suo itinerario artistico.

1961

Dipinge un grande pannello (m 18,50 x 3,20) per il Padiglione della Lucania all'esposizione *Italia 61*. L'opera è attualmente esposta nella Sala Levi di Palazzo Lanfranchi.

1964

Entra a far parte della Commissione d'indagine per la tutela e valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio (Commissione Franceschini).

1965

Espone 48 opere alla rassegna storica *I Sei di Torino*.

1973

Subisce due interventi chirurgici in seguito a un distacco della retina.

1974

Si tiene nel Palazzo Te di Mantova la prima grande antologica con circa 200 opere. Ritorna per l'ultima volta in Basilicata.

1975

Muore a Roma il 4 gennaio e viene sepolto ad Aliano.



LUIGI GUERRICCHIO (Matera, 1932 – Matera, 1996)

a cura di Gianni Garaguso

1932

Nasce a Matera il 12 ottobre, da Antonio, umanista e medico primario, e da Teresa Ruggieri.

1950

Dopo aver conseguito la maturità classica, si iscrive, a Firenze, alla facoltà di Scienze Politiche. Attratto dall'ambiente molto stimolante per i suoi interessi artistici, abbandona gli studi dopo due anni.

1952

A Napoli si iscrive alla Scuola serale di disegno e segue i corsi della Scuola di nudo. Conosce Rocco Scotellaro che ha un'enorme influenza sulla sua vita artistica.

1953

Abbandona la Scuola di nudo e si iscrive, presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, al corso di scenografia. Conosce a Roma, tramite Rocco Scotellaro, Carlo Levi e Renato Guttuso.

1954

Da uno stimolante viaggio in Spagna, scrive il Taccuino spagnolo che dà origine a una notevole serie di acqueforti. A Napoli, dove vive, partecipa alle manifestazioni del bicentenario dell'Accademia di Belle Arti.

1956

Si tiene, a Matera, la mostra *Disegni di Luigi Guerricchio*. Si reca a Salisburgo per seguire, alla *Schule des Sehens* (Scuola del Vedere), i corsi tenuti da Oskar Kokoschka (pittura), Giacomo Manzù (scultura), Miroslav Sauter (litografia). Si trasferisce a Milano: frequenta i corsi all'Accademia di Brera e alcuni dei più validi artisti attivi nell'ambiente milanese.

1959-1960

Rientra a Matera e si dedica alla progettazione architettonica e di mobili.

1960

Viene eletto alle elezioni comunali di Matera (lista del P.C.I.) ma si dimette dopo pochi mesi.

1963

Insegna Disegno dal vero presso l'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Grottaglie.

1964

Alla Biennale di Venezia viene premiato per la litografia.

1965

Insegna Disegno dal vero presso l'Istituto Statale d'Arte di Monopoli.

1968

Alla Biennale dell'incisione di Venezia si aggiudica il premio per la xilografia.

1972

La Galleria Venezia Viva allestisce una mostra antologica della sua opera grafica.

1973

Consegue l'abilitazione all'insegnamento di discipline pittoriche.

1989

Il Presidente della Repubblica Francesco Cossiga gli conferisce l'onorificenza di 'Ufficiale' dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

1991

Il papa Giovanni Paolo II inaugura a Potenza, in occasione del decennale dell'istituzione dell'Università degli Studi della Basilicata, un pannello dell'artista.

1996

Si spegne improvvisamente a Matera il 25 giugno.

Bibliografia generale

a cura di Gianni Garaguso

1923

P. Gobetti, *La Quadriennale al Valentino*, in "Il popolo di Roma", 11 luglio 1923.

1948

C.L. Ragghianti, *Carlo Levi*, Firenze 1948.

1953

C. Levi, *Presentazione*, in *Carlo Levi*, dépliant della mostra alla Galleria Il Pincio, Roma 1953.

1955

M. De Micheli, *L'arte contemporanea italiana alla VII Quadriennale*, in "Rinascita", dicembre 1955, p. 790.

1965

L. Guerricchio, *Luigi Guerricchio*, in "Politica e Mezzogiorno", 1965, n. 2-3, aprile-settembre, p. 357.

1967

J.P. Sartre, *L'universale singolare*, in "Galleria", numero monografico *Carlo Levi*, a cura di A. Marcovecchio, 1967, maggio-dicembre n. 3-6, pp. 256-258.

1970

R. Guttuso, *Per Carlo Levi*, in "Autoritratto", numero monografico *Carlo Levi*, 1970, n. 9, p. 185.

1975

C. Levi, *Ricordo di Casorati*, in *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei 1922-1974*, a cura di G. De Donato, Bari 1975, p. 344.

1977

C. Levi, *Ancora del ritratto*, in *Carlo Levi si ferma a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1977, pp. 23-29.

C. Levi, *Il Ritratto (1935)*, in *Carlo Levi si ferma a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1977, pp. 21-29.

1984

R. M. Fusco, *Guerricchio secondo Guerricchio*, in "Stazione di Posta", 1984, 2, p. 18.

1988

A. Mercadante, *Speranza del dopoguerra e mitologia personale. Pittura di Levi fra il 1940 e il 1975*, in *Carlo Levi. Opere dal 1923 a 1973*, catalogo della mostra (Umbertide, 1988), Perugia 1988, pp. 23-31.

1990

Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936, catalogo della mostra (Matera, 1990), a cura di P. Vivarelli, Roma 1990.

Guerricchio. Dipinti, catalogo della mostra (Padova, 1990), testo critico di G. Segato, Venezia 1990.

G. Segato, *Luigi Guerricchio: dipingere Matera – Materia del dipingere*, in *Guerricchio. Dipinti*, catalogo della mostra (Padova, 1990), Venezia 1990, p.n.n.

1991

A. D'Elia, *Guerricchio a Matera*, in *Guerricchio*, catalogo della mostra (Salerno, 1991), Salerno 1991, pp. 5-8.

Guerricchio, catalogo della mostra (Salerno, 1991), testi critici di A. Beuttenmüller, A. D'Elia, Salerno 1991.

1994

Christie's Milano, *Arte Moderna e Contemporanea*, Roma 1994, lotto 76.

1997

G. Sacerdoti, *Divagazioni sugli Amanti di Carlo Levi*, in *Carlo Levi. Opere grafiche*, catalogo della mostra (Matera, 1998), testi di F. Fiorani, G. Sacerdoti, Matera 1997, pp. 23-37.

1999

G. Appella (b), *Luigi Guerricchio e la tradizione pittorica lucana*, in "Basilicata regione notizie", 1999, n. 91 (1), pp. 121-126.

G. Appella, *Luigi Guerricchio e la tradizione pittorica lucana*, in *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, catalogo della mostra (Matera, 1999), a cura di G. Appella, Roma 1999, pp. 15-21.
Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996, catalogo della mostra (Matera, 1999), a cura di G. Appella(a), Roma 1999.

2000

Carlo Levi. Galleria di ritratti, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di P. Vivarelli, Roma 2000.
Christie's Milano, *Arte del XX secolo. Martedì 30 maggio 2000*, Milano 2000, lotto 269.
P. Vivarelli, Scheda critica Carlo Levi, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milano 2000, p. 324.

2001

C. Levi, *Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, catalogo della mostra (Roma, 2002), a cura di P. Vivarelli, Roma 2001.
C. Levi, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma 2001.

2003

C. Levi, *Discorsi parlamentari*, con saggio di M. Isnenghi, Bologna 2003.
P. Vivarelli, *Carlo Levi pittore negli anni della guerra*, in *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, catalogo della mostra (Firenze, 2003), a cura del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Carlo Levi, Firenze 2003, pp. 217-222.

2005

C. Levi, *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, a cura di L. Montevercchi, Roma 2005.
M. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Napoli 2005.

2006

G. Appella, *Guerricchio, Scotellaro, Sinisgalli e la Lucania*, in *Luigi Guerricchio. Opere*, catalogo della mostra (Matera, 2006), a cura di A. Altavilla, Matera 2006, pp. 37-45.
Luigi Guerricchio. Opere, catalogo della mostra (Matera, 2006), a cura di A. Altavilla, Matera 2006.
G. Sacerdoti, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, in "Meridiana", numero monografico *Carlo Levi: "Riletture"*, 2006, n. 53, pp. 75-110.

2008

M. Cuzzo, *Dentro e oltre il 'luogo'. Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, a cura del Comune di Potenza e della Deputazione di Storia Patria per la Lucania, Santa Maria Capua Vetere 2008, pp. 955-973.

2009

M. Calbi, *Sul metodo di conoscenza elaborato al confino: lo sguardo e il giudizio*, in *Intertestualità leviane*, atti del convegno internazionale (Bari-Matera-Aliano, 5-7 novembre 2009), Bari 2009, pp. 325-342.

2009-2011

A. Del Guercio, *Enrico e il divano*, scheda in *Collezione d'arte della Banca d'Italia*, catalogo digitale a cura di F. D'Amico, A. Del Guercio, A. Monferini, A. Zuccari, Roma 2009-2011.

2012

Carlo Levi, *Il pane di Parigi, il pane di Matera opere 1923-1973*, a cura di G. Sacerdoti, L. Dadam, Torino 2012.

2014

Carlo Levi. La realtà e lo specchio, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura della Fondazione Carlo Levi, Roma 2014.
A. E. Russo, *Felicità e tormento nella pittura di Carlo Levi*, in *Carlo Levi. La realtà e lo specchio*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura della Fondazione Carlo Levi, Roma 2014, pp. 163-164.

2015

G. Appella, *Arte del Novecento in Basilicata. Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004*, Potenza 2015.
G. Sacerdoti, *Grassano come Gerusalemme. La pittura del confino (1935-1936)*, in *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, a cura di A.L. Giannone, Pisa 2015, pp. 125-150.
Sotto il segno di Carlo Levi, catalogo della mostra (Roma, 2015), a cura di D. Fonti, Roma 2015.

2016

G. Appella, *Luigi Guerricchio e la porta scorrevole*, in *Lo sguardo di Ginetto. Radici e percorsi 1996-2016*, catalogo della mostra (Matera, 2016), a cura di R. Linzalone, S. Padula, M. Ragozzino, M. Saponaro, Matera 2016, pp. 11-14.

Lo sguardo di Ginetto. Radici e percorsi 1996-2016, catalogo della mostra (Matera, 2016), a cura di R. Linzalone, S. Padula, M. Ragozzino, M. Saponaro, Matera 2016.

M. Ragozzino, *Radici e percorsi. La libertà di Ginetto*, in *Lo sguardo di Ginetto. Radici e percorsi 1996-2016*, catalogo della mostra (Matera, 2016), a cura di R. Linzalone, S. Padula, M. Ragozzino, M. Saponaro, Matera 2016, pp. 5-8

2017

M. Cuozzo, M. Picone Petrusa, *Rocco Molinari. Viaggio nella materia*, Napoli 2017.

2018

M. Angelastri, *Poetica dello sguardo in Carlo Levi e Luigi Guerricchio*, in *Il contesto e l'immagine della civiltà rupestre. Nuovi percorsi, fonti e tecniche di ricerca*, atti del VII convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 17-19 novembre 2016), pp. 173-205.

C. Levi, *Paura della libertà*, introduzione di G. Agamben, Vicenza 2018.

2019

G. Appella, *Luigi Guerricchio: un uomo è egli stesso una città*, in *Guerricchio, il pittore dimenticato*, a cura di N. Pavese, Matera 2019, pp. 172-174.

Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni (1947-1948), catalogo della mostra (Matera, 2019) a cura di M.V. Fontana, L. Rota, Matera 2019.

Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni e opere pittoriche, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), a cura di M.V. Fontana, D. Fonti, A. Lavorgna, L. Rota, Matera 2019.

M. Cuozzo, *Tra guerra e pace. La pittura di Carlo Levi negli anni Quaranta*, in *Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni e opere pittoriche*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), a cura di M.V. Fontana, D. Fonti, A. Lavorgna, L. Rota, Matera 2019, pp. 27-41.

Guerricchio, il pittore dimenticato, a cura di N. Pavese, Matera 2019.

A. Lavorgna, *Opere pittoriche: un itinerario*, in *Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni e opere pittoriche*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), a cura di M.V. Fontana, D. Fonti, A. Lavorgna, L. Rota, Matera 2019, pp. 93-105.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti

© Banca d'Italia – Roma, 2021
Tutti i diritti riservati
Finito di stampare nel mese di ottobre 2021
a cura della Divisione Editoria e stampa della Banca d'Italia

