

Giuseppe Appella

ARTE DEL NOVECENTO IN BASILICATA

Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004



*Forse la via più lunga
gira intorno alla nostra casa*

Leonardo Sinigalli

Presentazione

La Collana “Basilicata in Tasca”, promossa dall’Agenzia di promozione territoriale (APT), è stata concepita per offrire sapide introduzioni alla conoscenza dei diversi motivi di interesse storico, culturale, paesaggistico, che connotano la biografia delle comunità lucane. La crescente notorietà della Basilicata, sotto il profilo culturale, definitivamente suggellato dall’investitura di Matera a “Capitale europea della cultura 2019”, segna l’ingresso a pieno titolo della regione nei grandi circuiti della comunicazione nazionale ed internazionale. Un esito che corona l’impegno di una pluralità di protagonisti della vita culturale, artistica e scientifica, oltre che delle istituzioni locali, nello sfatare la falsa immagine di un territorio e di una comunità ai margini della storia, rivelando e svelando uno scrigno di tesori, non limitati alla grande civiltà magno-

greca, di assoluto interesse. Questa Italia “ritrovata” ha finalmente voce, non più soltanto in ambiti accademici e specialistici, ma nella *narrazione* nazionale. La “scoperta” della Basilicata, di un altro *Mezzogiorno*, restituisce alla coscienza nazionale un peculiare insieme di caratteristiche socio-culturali, paesaggistiche, di linguaggio e abitudini (*genius loci*) oltre che tracce manifeste di forte partecipazione alle vicende storiche del meridione, come testimonia il suo patrimonio storico-artistico; ed altresì l’opera di uomini, intellettuali ed artisti lucani, attenti allo svolgimento della cultura nazionale, talvolta originali reinventori di essa, come hanno documentato - tra gli altri - lo storico Tommaso Pedio e uomini di cultura come Giuseppe Appella. Ed è proprio a Giuseppe Appella, autorevole critico d’arte, che abbiamo chiesto di introdurci

alla scoperta degli artisti lucani che hanno partecipato alle fasi più creative delle ricerche espressive del secolo appena trascorso. In questa prospettiva vede la luce *“L’Arte del Novecento in Basilicata, da Joseph Stella a Giacinto Cerone, 1896 - 2004”*. Ci volevano gli artisti lucani - come sottolinea il nostro Autore - per farci accorgere che il cielo di Lucania è il più azzurro che esista in Italia; per ricordarci che nell’anfiteatro del paese la casa paterna, dal *profilo a punte azzurre intagliate nell’azzurro immacolato dell’alba della nostra vita* (come scrive Joseph Stella), ci circonda di visioni, forme, colori, luci prime che levano e tengono sospeso nelle altitudini, schiudendo e preservando, il fremito dell’arte. Nella lettura di queste pagine, accanto alla scoperta di una folta schiera di artisti, molti dei

quali parte di un’emigrazione non estranea nemmeno alla cultura artistica, e dei preziosi contributi nei diversi linguaggi dell’arte, emerge la “memoria del paese”, segno dell’attaccamento alle proprie radici. Si staglia in controluce il portato “dell’azzurro immacolato dell’alba della nostra vita”, dell’influenza che esercita su ogni uomo il luogo dove nasce, il paesaggio (inteso in un’accezione ampia) in cui si muovono i primi passi dell’esistenza e della propria formazione, e la remota ma vitale relazione con lo sviluppo delle proprie capacità espressive. Una condizione ben sintetizzata dai puntuali e illuminanti versi di Leonardo Sinisgalli che Appella premette al suo saggio: *Forse la via più lunga gira intorno alla nostra casa.*

Gianpiero Perri

ARTE DEL NOVECENTO IN BASILICATA

Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004

La costante, seppure lenta, ricerca di rinnovamento linguistico, presente negli artisti lucani del XX secolo, spesso cresciuti altrove, è posta tra due date: 1896-2004, ovvero la partenza da Muro Lucano per New York di Joseph Stella¹ e la morte prematura, a Roma, di Giacinto Cerone².

Sono tanti gli elementi che, nonostante la distanza generazionale, accomunano il pittore e lo scultore, allontanatisi dai loro luoghi di origine (Muro Lucano³, Melfi⁴), alla stessa età (19 anni), quindi la conferma di far parte di un'emigrazione non estranea nemmeno alla cultura artistica, la sconfessione di quella storia, tutta gattopardesca, di artisti che si guardano costantemente indietro, privi di collegamenti, di mercato e di collezionisti, di presenze nelle grandi esposizioni nazionali. Perché, nella prima metà del secolo, il ritarda-

to sviluppo e la divisione del Paese in antistoriche contrapposizioni Nord-Sud, la frustrazione dell'arretratezza in cui si muovevano i pochi artisti operanti tra Potenza e Matera deve essere stata enorme, presi com'erano dalla raffigurazione dei personaggi della vita quotidiana o del paesaggio da cui erano circondati, di continuo ripiegati su se stessi, quasi del tutto ignari del mondo pittorico e forse dello stesso mondo politico, che si svolgeva intorno a loro. Basti un esempio: tra la pubblicazione del "Manifesto del futurismo" (1909) e la morte di Filippo Tommaso Marinetti (1944), non c'è un solo lucano che figuri nelle dettagliate cronistorie regionali del movimento d'avanguardia, a parte Stella, per altro già in America e, nel 1909, a Parigi. Negli corso degli anni, tuttavia, qualcuno, a Potenza, ha favoleggiato su Federico Gavioli studente,



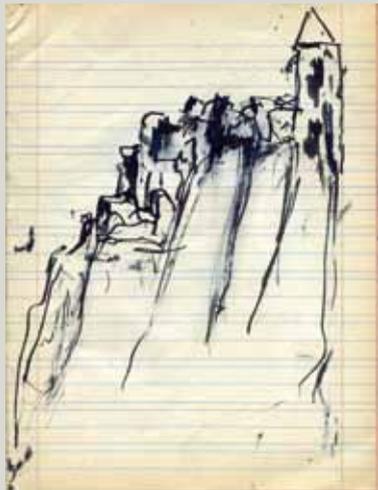
1



2



3



4

1. Joseph Stella in una fotografia del 1900
2. Giacinto Cerone in una fotografia del 1990
3. Joseph Stella, Muro Lucano, 1928
4. Giacinto Cerone, Melfi, 1982

sulle sue incursioni futuriste nella Napoli di Francesco Cangiullo, sul disegno di Giacomo Balla sistemato nella sua collezione tra i paesaggi di Michele Giocoli, i nudi di Italo Squitieri e un'auto da corsa Bugatti, sulle serate avanguardiste tese a svegliare una città sonnolenta, sulla grande biblioteca dove i libri di D'Annunzio e Marinetti, Rimbaud e Verlaine, Walter Gropius e i dettami della Bauhaus facevano sognare i giovani come Rocco Falciano e allargavano i muri della casa rossa prima del ponte di Montereale: "Vogliamo creare una nuova corporazione di artigiani estranei a quell'orgoglio di categoria che eleva un muro di superbia tra artigiani ed artisti. Dobbiamo volere, immaginare, preparare in comune il nuovo edificio dell'avvenire, che unirà armoniosamente Architettura, Scultura e Pittura; e questo edificio s'innalzerà per le mani di milioni di operai nel cielo futuro, emblema cristallino della nuova fede nell'avvenire".

Tra Stella e Cerone, si muovono i corregionali che, nonostante l'assenza di movimenti, correnti o scuole, hanno partecipato alle fasi più feconde delle ricerche espressive del secolo appena trascorso, il cui percorso segna la vicenda esistenziale e creativa dell'arte lucana, quella che prende le mosse dalla

tradizione ottocentesca (Vincenzo Marinelli, San Martino d'Agri 1819 – Napoli 1892⁵; Antonio Busciolano, Potenza 1823 – Napoli 1871⁶; Michele Busciolano, Potenza 1825 – 1894⁷; Michele Tedesco, Moliterno 1834 – Napoli 1917⁸; Michelangelo Scardaccione, Sant'Arcangelo 1839 – Anversa 1902; Giacomo di Chirico, Venosa 1844 – Napoli 1883⁹; Giuseppe Maria Mona, Pietrapertosa 1859 – Napoli 1930¹⁰; Vincenzo La Creta, Marsiconuovo 18 – Bologna [1920]¹¹; Andrea Petroni, Venosa, 1863 – Roma 1943¹²; Angelo Brando, Maratea, 1878 – Napoli 1955¹³; Piero Tozzi, Ruvo del Monte 1883 – Firenze 1961¹⁴; Pasquale Virgilio, Melfi 1885 – Sarno 1952¹⁵; Ercole Bianchi, Tolve 1886 – Napoli 1967; Cesare Colasuonno, Irsina 1887 – Napoli 1974¹⁶; Beniamino Benvenuto Bufaro, San Fele 1889 – San Francisco, USA, 1970; Giuseppe Viggiani, Avigliano 1892 – Napoli 1962¹⁷; Mario Cangianelli, Maschito, 1902 - Roma, 1973; Francesco Pesce, Accettura 1908 – Firenze, 1992, per approdare a un sentimento più moderno, che si sottrae all'isolamento evidenziando tesori ambientali inimmaginabili e risorse culturali del tutto sconosciute, e ritrova nelle peculiarità del passato, nella memoria storica, gli elementi per ricollegare il Mezzogiorno all'Europa, per proiettarsi verso il futuro.



5. Vincenzo Marinelli, Paesaggio di Abriola, [1862], Firenze, coll. privata
 6. Antonio Busciolano, Tempietto di San Gerardo a Potenza, 1866
 7. Michele Busciolano, Angelo della custodia dell'altar maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista. Chiaromonte (PZ)



5

7



6



8



9

8. Michele Tedesco, Filelleni della Magna Grecia, 1887, Potenza, Palazzo della Prefettura
 9. Giacomo Di Chirico, Uno spozalizio in Basilicata, 1887, Città del Messico, coll. privata



10

10. Giuseppe Maria Mona, Ritratto di donna con mantella, 1879, Potenza, Pinacoteca Provinciale



11

11. Vincenzo La Creta, Donna con velo, 1879, Potenza, Pinacoteca Provinciale



12



13



14



15

12. Andrea Petroni, Riposo in Val d'Agri, 1933, Potenza, Pinacoteca Provinciale
13. Angelo Brando, Contadina con la brocca, [1932], Potenza, Pinacoteca Provinciale
14. Piero Tozzi, Dolore e dignità, [1932], Moliterno, Domenico Aiello Casa Museo

16

15. Pasquale Virgilio, Pomeriggio in villa, 1942, Moliterno, Domenico Aiello Casa Museo

17



16



17

16. Cesare Colasuonno, Paesaggio irsinese, 1938, Potenza, Palazzo della Prefettura

17. Giuseppe Viggiani, Pagliera, [1924], coll. privata

Napoli, dalla prima metà dell'Ottocento capitale culturale del Mezzogiorno, geograficamente più vicina alla Lucania, da diversi decenni ha perduto il ruolo di centro di produzione e di proposte. La pittura meridionale che, per tutto l'Ottocento, aveva trovato nell'Istituto di Belle Arti di Napoli¹⁸ e di Palermo due sicuri punti di riferimento, dopo l'Unità comincia a guardare a Roma e a Milano¹⁹ se non a Parigi o all'America. Tra l'altro, è del 1880 la nascita, a Potenza, della Regia Scuola di Arti e Mestieri intitolata a Antonio Busciolano, che prevede un corso di decoratore, nel 1906 trasformata in Regia Scuola Industriale e solo nel 1918 con corsi di disegno ornato e geometrico e intaglio del legno.

In questo ambito, che vede con Giustino Fortunato (Rionero in Vulture, 1848 - Napoli, 1932)²⁰, Francesco Saverio Nitto (Melfi, 1868 - Roma, 1953)²¹ e Ettore Ciccotti (Potenza, 1863 - Roma, 1939)²² una prima congiunzione della regione al contesto nazionale, così come avverrà in seguito con Levi, Sinisgalli, Scotellaro e De Martino, ricostruire la storia dell'arte lucana della prima metà del Novecento è complesso, tanta la fedeltà alla tradizione ottocentesca napoletana²³, sostenuta dalla classe al potere attenta a vedersi confermare valori ormai deteriora-

ti, duri quindi a morire. A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, col formarsi di una categoria d'intellettuali provenienti da strati della società non soltanto borghese, per di più conoscitori profondi della propria realtà, questi valori vengono lentamente erosi dall'arte emergente, espressione di bisogni impensabili per quanti, abituati ai tempi lenti dei nostri paesi di allora, al piccolo mondo antico, si erano ostinatamente seduti su una statica fedeltà di linguaggio (pensiamo al decorativismo pugliese, portato anche nei nostri paesi, in chiese, cimiteri, edifici pubblici e abitazioni private, dai fratelli Mario Prayer (Torino, 1887 - Roma, 1959, cfr. l'affresco che decora la volta della Cattedrale di Potenza, dedicata a San Gerardo, 1933-1934, e gli affreschi nella chiesa della SS. Trinità)²⁴ e Guido Prayer (Venezia, 1898 - Bari, 1968), stabilitisi a Bari nel 1915, da Francesco Spizzico (Bari, 1910 - 1981) e Raffaele Spizzico (Bari, 1912 - 2003) e assimilati da Angelo Moramarco (Montalbano Jonico, 1880 - Salerno, 1967)²⁵⁻²⁶ e da Sebastiano Paradiso (Accettura, 1914 - Corleto Perticara, 1983).

In un ideale incontro tra arte popolare e arte colta, il repertorio artistico e culturale italiano degli anni a cavallo tra XIX e XX secolo, Liberty e Simbolismo compre-



18



19

18. Istituto di Belle Arti di Napoli
19. Accademia di Belle Arti di Brera, Milano

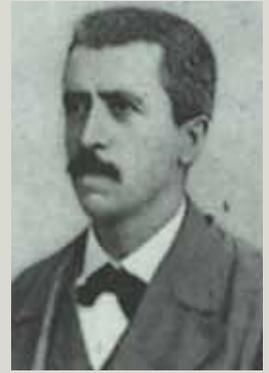
20



20



21



22

20. Giustino Fortunato nel 1868
21. Francesco Saverio Nitti nel 1918
22. Ettore Ciccotti nel 1903

21



23



24

23. Giuseppe Antonello Leone, Contadino montemurrese, 1941

24. Mario Prayer, La decorazione della volta della Cattedrale di Potenza dedicata a S. Gerardo, 1933-1934



25



26

25. Angelo Moramarco, *La raccolta delle arance*, 1948, Roma, coll. privata

26. Angelo Moramarco, *Paesaggio*, 1950, Roma, coll. privata

27. Giuseppe Antonello Leone, *Il battesimo di Gesù*, 1965, Spinosa, Chiesa Madre

24

si, saranno proprio i Prayer e gli Spizzico ad introdurlo in Lucania, oltre a Giuseppe Antonello Leone (Pratola Serra, 1917) che tra il 1958 e il 1965 realizza, nella Chiesa di Sant'Antonio a Corleto Perticara (Potenza), un mosaico dedicato a *Sant'Antonio che predica ai pesci* e nella Chiesa di Sant'Anna a Potenza tre pale di altare di tre metri per quattro (*Sant'Anna*, *San Gioacchino*

e *la Madonna*, *Gesù tra gli operai*, *Nella bottega di San Giuseppe*), un nuova Via Crucis nella cappella dell'ospedale San Carlo, nella Chiesa Madre di Spinosa (Potenza) un affresco di grandi dimensioni nella cappella laterale della fonte Battesimale sul tema *Il battesimo di Gesù*²⁷ e otto tele collocate nella cupola della Chiesa Madre raffiguranti otto episodi del Vangelo. Rocco Falciano, nel



27

25

2007, nel suo memoriale *Il treno d'argento*, ha scritto una bella pagina su Antonello Leone: “Giovane, pieno di entusiasmo che trasmetteva gioia a prima vista, si muoveva come un attore parlando con una intensità e un'emozione a me sconosciuta, abituato com'ero ai miei insegnanti risentiti e ostili. [...] Leone era uno straordinario sperimentatore, uno spirito eclettico che amava profondamente l'arte ed era naturalmente portato a radunare intorno a sé artisti e intellettuali giovani e meno giovani desiderosi di lavorare insieme e di partecipare al movimento della cultura che andava formandosi in quel periodo intorno alle organizzazioni politiche e sindacali. Aveva la capacità di creare dal nulla un ambiente, di suscitare entusiasmi e anche sordi risentimenti attribuendo a tutti qualità e meriti che molti sapevano di non avere”.

Tra i decoratori, non bisogna dimenticare Mariano Lanziani (Lauria Inferiore, 1883 - 1970) che distribuisce i suoi lavori nelle chiese di Rivello, Lauria, Latronico, Trecchina, Lagonegro, Maratea e Viggiano, quasi a voler confermare, tra i predecessori della vena illustrativa, Pietro Scoppetta, Domenico Morelli, Eduardo Dalbono, Gioacchino Toma, Michele Cammarano, Francesco Mancini e Filippo Paliz-

zi che fra il 1841 e il 1842 soggiorna in Lucania per studiarne i costumi popolari, attraversa le nostre campagne e le dipinge in decine di quadri ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Tra il 1952 e il 1955, poi, nell'ambito di quell'autentico laboratorio materano in cui Adriano Olivetti vuole attuare, distinguendola in tutto e per tutto dall'azione dello Stato, “una compenetrazione tra valori urbani e civiltà contadina”, di rilievo la presenza a Matera dei fratelli Pietro e Andrea Cascella che realizzano tutte le opere in ceramica presenti nella chiesa del villaggio rurale La Martella (progettato da Federico Gorio con la collaborazione di Ludovico Quaroni, Piero Maria Lugli, Luigi Agati, Michele Valori, per accogliere gli abitanti dei Sassi) e mettono in piedi un vero e proprio laboratorio dove pittura, scultura e maiolica trovano il modo di fondere vita barbarica e pensiero moderno, violenza artigianale e autentica emozione, in sostanza le problematiche umane e sociologiche degli abitanti della Matera antica che a La Martella tendono a trovare l'habitus tradizionale. In una lettera di Andrea Cascella a Lydia Silvestri, del 13 luglio 1955, proprio da La Martella, il ritratto di un paesaggio e di un ambiente che portò al primo sodalizio degli artisti (i due fratelli Cascella, Luigi Guerricchio)

con gli artigiani (Leone Mira D'Ercole, Eustachio Gaudiano, Peppino Mitarotonda): “Qui la luna è più grande del vero ed è colorata. Di giorno il paesaggio è bianco giallo e nero. Gli uomini parlano un dialetto strascicato e decadente. Gioco a carte con il prete la sera e vinco regolarmente [...]. Penso che dovrò restare una diecina di giorni. Il mezzogiorno con il sole alto è allucinante, tutto brucia e si incendia e il sangue si fa pesante. Adesso è sera e si sente la voce forte di un carrettiere che canta... Qui Giasone e Teseo fumano le 'Alfa' e guidano il mulo”. Quarant'anni dopo, nel 1994, attraverso il Consorzio Altobello Persio e un annesso centro studi teso a filtrare i segni della tradizione nel design di quegli anni, per rivitalizzare l'artigianato artistico locale, Guerricchio e Mitarotonda coinvolgono Angelo Palumbo (cartapesta), Nicola Latorre (ferro battuto), Antonio Contangelo (tufo), Marilena Giannatelli (produzioni a stampa), Emanuele Mancini (ebanisteria), Francesco Pentasuglia (cornici intagliate), Giorgio Simeone (oreficeria) e, attraverso mostre e collaborazioni, si aprono all'idea di un marchio doc che contrassegni la qualità dei loro manufatti. Purtroppo, l'esperienza si spegne nel giro di dieci anni, per l'incapacità a tradurre in senso imprenditoriale la fase progettuale.

Cosa che non avviene nell'opera dell'artista-architetto-designer Riccardo Dalisi (Potenza, 1931)²⁸ che proprio nell'esaltazione della manualità artigianale e dei materiali tanto antichi quanto poveri, utilizzati con ironia e ilarità, trova le ragioni di una poetica non dimentica dell'infanzia e dei vicoli attraversati con accesa fantasia. Basta rindare, infine, alla decorazione del padiglione di Campania, Calabria e Basilicata per la Grande Esposizione Internazionale di Roma del 1911, con le costanti tensioni o



28. Riccardo Dalisi, Totocchio, 1987.

contrapposizioni estetiche di quegli anni, e il panorama è completo. Ovvero: in due città tra paesi, Matera e Potenza, la fedeltà ai maestri che ognuno dei nostri artisti aveva scelto, era indiscutibile. Un esempio per tutti: Michele Giocoli (Potenza, 1903 - 1989) per Giuseppe Viggiani; Remigio Claps, Mauro Masi, Vincenzo Radino, Edoardo Luzzi e Michele Pergola per Michele Giocoli che portò da Roma, da Venezia e da Milano (dove nel 1945 aveva firmato un contratto con la Galleria Barbaroux) gli echi dell'Espressionismo, della Scuola Romana, di "Corrente" e di quanto accadeva in Europa, proprio come Italo Squitieri (Potenza, 1907 - Cortina d'Ampezzo, 1994) trasferì notizie della Milano di Sironi, Carrà e Martini, di Parigi, della Roma di Mafai, dell'Oriente, e Remigio Claps (Avigliano, 1911 - Potenza, 1985) con Vincenzo Claps (Avigliano, 1913 - Potenza, 1975) della Firenze dei Macchiaioli e di Carena, Rosai, Soffici, Lega, Viani. Questa devozione si prolungherà fino a Emilio Notte (Ceglie Messapica, 1891 - Napoli, 1982)²⁹⁻³⁰, titolare della cattedra di pittura e direttore dell'Accademia, sperimentatore di lungo corso, fin dai primi anni del Futurismo, indagatore dell'ineluttabilità del destino, sostenitore del lavoro come riscatto, soprattutto figura centrale, tra il

1929 e il 1981, del rinnovamento espressivo meridionale, in una Napoli che comincia a farsi risentire, in una Accademia che, dopo Pietro Gaudenzi, Eugenio Scorzelli e Mino Maccari, annovera artisti importanti come il palermitano Manlio Giarrizzo³¹ (titolare della cattedra di scenografia), il salentino Vincenzo Ciardo (titolare della cattedra di paesaggio)³², il puteolano Giovanni Brancaccio (titolare della cattedra di decorazione)³³, e una storica dell'arte come Costanza Lorenzetti, attenta



29

29. Emilio Notte in una foto del 1931

ai giovani talenti provenienti dalle regioni limitrofe. Il ribellismo ideologico verrà fuori solo alla fine degli anni Quaranta, soprattutto a Potenza (la Camera del Lavoro diventerà la sede delle mostre), quando il PCI comincerà a prendere piede, Carlo Levi, Rocco Scotellaro e Manlio Rossi Doria avranno scavato negli animi non solo dei loro amici, Renato Guttuso avrà fissato a Roma il suo potere e inizierà a muoversi, regione per regione, attraverso Corrado Maltese critico dell'"Unità".

Sarà proprio Levi, in una lettera del maggio 1957, indirizzata a Maria Padula e Giuseppe Antonello Leone e utilizzata come presentazione al catalogo della mostra napoletana dei "Pittori lucani" [Remigio Claps, Nicola Cardona, Luigi Guerricchio, Maria Padula, Mauro Masi, Franco Ranaldi] alla Galleria del Ponte, informato degli artisti che si preparano a sistemare, accanto alle sue opere degli anni 1935-1952 (*I lamioni di Grassano, Paesaggio di Aliano*³⁴, *Ritratto di Rocco Scotellaro, Larci-*



30

30. Emilio Notte, I soldati, 1915, Napoli, coll. privata



31

31. Manlio Giarrizzo, Fanciulla con fiore, 1939, Napoli, coll. privata

32. Vincenzo Ciardo, Paesaggio pugliese, [1953], Napoli, coll. privata

33. Giovanni Brancaccio, Dalla terrazza dell'Istituto d'Arte, 1943, coll. privata

30



32



33

31

prete di Aliano³⁵, *La strega e il bambino*³⁶, *Ragazzo lucano*³⁷), i diversi aspetti del paesaggio lucano, i vicoli di Potenza e di Montemurro, di Rivello e di Avigliano, i volti delle ragazze dei Sassi, delle lavandaie di Potenza e delle contadine di Tito, a scrivere: "Si può sperare di trovare, accostandoli, qualcosa di comune fra i pittori di questa terra; e non soltanto il fatto che essi vi siano nati o vissuti, o che i suoi paesaggi e le sue persone siano argomento dei loro quadri. Se questo fosse, se un qualche modo profondo dell'espressione, malgrado le differenze

di formazione, di esperienza, di valore e di stile, potesse scoprirsi comune almeno ad alcuni di questi artisti; se cioè il rapporto di questi pittori con la loro terra si ritrovasse essere un rapporto reale, legato alla sua storia e alla sua esistenza, ciò, credo, sarebbe cosa non priva di importanza.

Una tradizione pittorica lucana, infatti, non è mai finora esistita; come, del resto, può sembrare naturale, in un mondo dove è sempre prevalsa una civiltà contadina, più inizialmente disposta e indirizzata, come ebbi a scrivere nell'*Orologio*,



34

32



35

34. Carlo Levi, *Paesaggio di Aliano*, 1935, Roma, Fondazione Carlo Levi

35. Carlo Levi, *Arciprete di Aliano*, 1936, Roma, Fondazione Carlo Levi

33



36

36. Carlo Levi, La strega e il bambino, 1936, Roma, Fondazione Carlo Levi

37. Carlo Levi, Ragazzo lucano, 1936, Roma, Fondazione Carlo Levi



37

all'espressione poetica che a quella figurativa. Ci sono sempre stati, come dappertutto, dei pittori in Lucania, ma non una scuola degna di questo nome. È bensì vero che a degli antichi pittori lucani, ai fratelli Ferri [Ferro], è legata la mia prima conoscenza di Rocco Scotellaro; che, in quel giorno del maggio del 1946 nel quale per la prima volta c'incontrammo, mi volle accompagnare fino alla cappella del Carmine, per il sentiero in fondo al vallone dietro Tricarico, sotto la Rabata, dove sono, da tutti dimenticati, i loro affreschi [in verità, ad accompagnarlo fu Rocco Mazzarone e il ciclo davanti al quale si ferma-

rono era quello di Pietro Antonio Ferro]. Ma anche i fratelli Ferri, che qui sono nati e hanno lavorato, non appartengono propriamente, come artisti, alla loro terra, e ripetono, in modo provinciale, i moduli di una pittura che ha la sua origine altrove (di una pittura che oggi diremmo 'cosmopolita'). Se taluno degli artisti che espongono qui fosse lontano dai modi generici della moderna pittura 'cosmopolita', e dai suoi limiti provinciali, ma ci desse una immagine reale della Lucania, dei suoi uomini, della sua vita, della sua capacità drammatica di esistenza, dovremmo riconoscere alla sua opera il valore delle cose nuove. Troppo intenso, e troppo

vero, è il moto di quel mondo contadino, troppo profonda la sua energia, perché non trovi, anche nella pittura, una sua espressione”.

La mostra, inaugurata l'11 maggio 1957 e aperta fino al 22, quasi a sancire rapporti stabilizzati e idee comuni, vede la presenza, all'inaugurazione, di Manlio Rossi-Doria, Mario Bonfantini, Michele Prisco, Mario Pomilio, Bruno Lucrezi, Lele Sacerdoti, Clara Zambonini, Maria Teresa Cristofano, Gianfranco Orsini, Paolo Ricci, Carlo Barbieri, Mario Maiorino, Nino Ruju, Antonio Rega e Gerardo R. Zitarosa che ricorda Rocco Scotellaro. Vito Riviello, Giulio Stolfi e Michele Parrella leggono le loro poesie. Arriva anche un telegramma di Leonardo Sinisgalli.

Il venticinquenne Guericchio, trasferitosi da Napoli a Milano, allievo di Domenico Cantatore nell'Accademia di Brera, dopo aver trascorso l'estate del 1956 a Salisburgo nella “Scuola del Vedere” di Oskar Kokoschka (pittura), Giacomo Manzù (scultura) e Miroslav Saucech (litografia), nella mostra napoletana che Mauro Masi, in seguito, definirà “tappa importante per fissare una tradizione”, espone tre disegni³⁸, tre ritratti di personaggi materani trasferiti, con la diversità dei nomi³⁹ come del segno che li ha tracciati con modi tutt'altro che generici, nella periferia milanese ma già pronti a tornare tra il tufo che si specchia nella Gravina⁴⁰. *Sulle mie orme / batte il mio nome il cuore della*

mamma: / Ritornare, figlio, ritornare, gli cantilenava Rocco Scotellaro nelle lunghe passeggiate serali tra le stradine di Napoli, quasi avesse intuito il cordone ombelicale che ancora, e per sempre, lo lega alla madre e a Matera. Carlo Levi, che pure conosce Guericchio dal 20 maggio del 1953, sembra non ricordare nulla della sua ansia di dar forma e espressione al mondo che lo abita dentro, *il solo vero mondo dell'anima*, mentre sa poco o nulla del lavoro dei Claps e di Masi e, se guardiamo al nome dei Ferro che cita nel suo breve e occasionale testo, nulla o poco sa di Sarolo di Muro o di Mele di Stigliano, delle botteghe materane del Quattrocento, di Angelo Chiarito, di Nicola



38



39



40

da Nova Siri, di Altobello Persio, di Giovanni Todisco, di Carlo Sellitto (aveva visto, in Aliano, nella chiesa di S. Luigi Gonzaca, la *Madonna del suffragio?*), di Antonio Stabile, di Giovanni De Gregorio detto il Pietrafesa, di Giovanni Donato Oppido, di Michele Tedesco, di Joseph Stella, ovvero delle risorse culturali della Regione. Sappiano, invece, delle sue discese in Lucania, dei suoi spostamenti, che non presuppongono visite nelle chiese di Abriola, Acerenza, Albano, Armento, Atella, Brienza, Craco, Marsico Nuovo, Matera, Melfi, Orsoleo, Pignola, Potenza, Rapolla, Rivello, Senise, Stigliano, Vietri, utili per ricostruire, dal medioevo in poi, il rapporto reale degli artisti con la propria terra, l'immagine dei suoi uomini, della sua vita, della sua capacità drammatica di esistenza, che costituisce quella tradizione pittorica lucana di cui Guericchio, fin dal 1954, si fa interprete e portatore come “un nuovo umanesimo chiarificatore e valorizzatore dello spirito”. E che è, poi, il legame sottile e sotterraneo che lo lega a Levi dal quale viene ospitato, adottato, presentato

38. Luigi Guericchio, *Il trainiere*, 1955, Matera, Camera di Commercio.

69. Luigi Guericchio, *I sensali*, 1955, Matera, Camera di Commercio.

40. Luigi Guericchio, *La fiera di Picciano*, 1955, Matera, Camera di Commercio.

alla Galleria La Nuova Pesa di Alvaro Marchini, primo riferimento importante nella sua biografia.

A scorrere l'elenco dei cinquanta disegni che Guerricchio aveva esposto nel 1956 a Matera, nel Salone del Centro Comunità, a leggerne i titoli che, confrontati con quelli di quarant'anni dopo, precisano l'ininterrotta comunanza di temi (*Maternità*⁴¹, *Natura morta con carciofi e piselli*, *La materana*⁴², *Visione dei Sassi*) e la fedeltà alla terra d'origine, è proprio Levi a sottolinearne i meriti per la descrizione degli elementi di un mondo di cui si cerca "il significato e il senso riposto, che richiede una trasformazione, una trasposizione continua dentro alle cose, senza fermarsi agli schemi tradizionali della loro superficie, al costume, al folklore, alla pura partecipazione sentimentale o alla riproduzione oggettiva, ma con una necessaria ricerca di modi espressivi nuovi, che dia forma attuale a questo mondo antico". Lo stesso mondo arcaico, remoto, della poesia di Sinisgalli, partita dai poeti dell'*Antologia Palatina* e a questi definitivamente approdata, della quale Levi si fa consapevole portavoce, con evocazioni di ampio respiro lirico che toccano la massima estensione proprio nel periodo lucano e che Guerricchio, tramite Scotellaro, fa sue offrendo, fin dagli anni giovanili, immagini nitide e visionarie, idilliche ed elegiache come il primo momento di Scotellaro, ora con accenti di clas-

sicità rinnovata, ora con improvvise aperture ai presagi del futuro.

In questo senso, soprattutto dal punto di vista del linguaggio che, nel pieno rispetto della continuità di una tradizione pittorica storicamente ancora ignorata, mira a cogliere la povertà e l'elementarità della terra lucana, il cammino di Guerricchio e di buona parte dei pittori della prima metà del '900 è stato pieno di insidie. Carico di un irrequieto nomadismo nei meandri di un imperante realismo, di un succedersi di meditazioni che da Caravaggio arrivano a Carrà di *Crepuscolo* (1922)⁴³ e a Guttuso di *Fuga dall'Etna* (1939)⁴⁴, con l'ironi-



41



43



42

co contrappunto di sfondi materani e potentini o di strade, di piazze, di vicoli, di fontane, di stazzi, di fiumi lucani e nature morte come immediato trapasso nei limiti di una precisa configurazione di frammenti di esistenza modulati in una rigorosa bidimensionalità della struttura visiva, di uno spazio e di un tempo che è quello e non altro e nel ritmo sempre uguale delle stagioni trova tregua la memoria.

41. Luigi Guerricchio, *Maternità*, 1956

42. Luigi Guerricchio, *La materana*, 1956

43. Carlo Carrà, *Crepuscolo*, 1922, coll. privata



44

44. Renato Guttuso, Fuga dall'Etna, 1939, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

40

Questo sintetico profilo sollecita alcuni interrogativi ed evidenzia, dopo le cronache degli anni Venti e Trenta che “La Basilicata”, il “Rinnovamento lucano” e altri giornali

dell'epoca dedicano alle mostre di Bianchi, De Fino, Jannelli e Viggiani alla Promotrice di Napoli, alla Biennale di Reggio Calabria e nei locali del Museo di Santa Maria a

41

Potenza o alle presenze di Michele Giocoli e di Vincenzo Claps alla Quadriennale di Roma e alla Biennale di Venezia, dopo le cinque Sindacali Interprovinciali Belle Arti di Lucania organizzate da Concetto Valente nel salone della Casa del Fascio di Potenza⁴⁵ e le personali ospitate nella Saletta del Teatro Stabile e nel Caffè Giugliano, le radici linguistiche su cui lavorarono, per “quel risveglio artistico e culturale ch'è premessa indispensabile d'ogni ricostruzione”, gli artisti potentini o che gravitavano su Potenza, raccolti in due gruppi più o meno coesi e vivaci, a volte lacerati dalle scelte da compiere, spesso divisi sui problemi di estetica, dibattuti nello studio di Remigio Claps-Michele Giocoli-Michele Pergola in località Angilla Vecchia, in quello di Vincenzo Radino nel Palazzo dei Mutilati e in quello di Masi dove Scotellaro incontra Vincenzo De Rosa, Michele Parrella, Franco Ranaldi e Gerardo Corrado per discutere della necessità di uscire da un'anonima pittura paesaggistica, stanco riflesso della Scuola di Posillipo, guardando al mondo contadino, alla sua storia, alla sua cultura, alle sue “forme spontanee e familiari”, senza scadere nei facili elementi pittoreschi, dipingendo non per motivi ideologici ma per necessità poetica. L'artista doveva vedervi l'unico modo per non porsi fuori dalla storia.

In tutto questo, la Libreria Marchesello, in via Pretoria, fa la sua parte: luogo di incontro dell'avv. Sergio De Pilato, in più occasioni vetrina per opere d'arte giovane, riesce a rifornire libri necessari a lettori accaniti quanto le discussioni che, per impulso di uomini di cultura quali Giulio Stolfi, Michele Parrella, Giuseppe Ciranna, Vincenzo De Rosa, toccano più argomenti, non ultimi il *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, uscito con Einaudi nel 1945⁴⁶, e il travaglio di quanti, ben consci del lavoro che stanno facendo, si arrovellano nella farmacia intellettuale di cui, nel 1942, parla Renato Guttuso nel n. 25-27 di “Prospettive”: la paura del decorativismo, del naturalismo, del sentimento, dell'imitazione, dell'oggetto come oggetto, della pittura staccata dall'uomo e dai suoi pensieri.

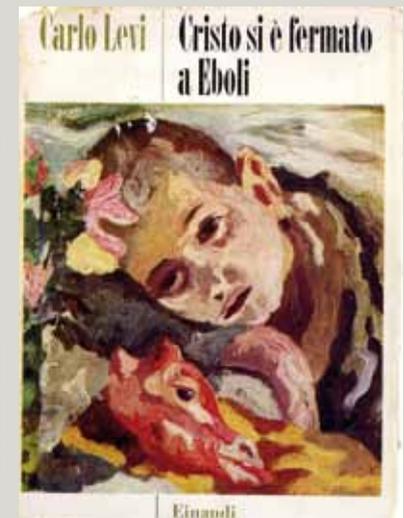
Tra il dicembre del 1945 (anno in cui si tiene a Potenza, nelle sale del Circolo Lucano Universitario decorato da Salvatore Gallotta, la “Prima mostra di pittura” con opere di Michele Giocoli, Remigio Claps, Michele Pergola, Mauro Masi, mostra trasferita nel 1946 a Bari⁴⁷, nella sede dell'Associazione fra artisti pugliesi), il gennaio 1947 (anno in cui la mostra viene ripetuta con gli stessi nomi⁴⁸ e, con l'aggiunta di Giuseppe Leone, Maria Padula, Edoardo Luzzi e Emanuele Natile, trasferita in dicembre

a Matera, per interesse della rivista “Il Sud letterario”⁴⁹, la fine del 1948 (anno in cui, in contemporanea con la “Mostra del Risorgimento in Lucania – Mostra di Pittura di ambiente lucano”⁵⁰, Maria Padula⁵¹ e Giuseppe Antonello Leone⁵² aprono, sempre a Potenza, una personale nel “Salone della Camera del Lavoro di Piazza Matteotti”) e i primi mesi del 1949 (anno che vede, nella mostra delle “Olimpiadi Culturali della Gioventù”, pittori come Cor-

rado, Giocoli, Remigio e Vincenzo Claps, Ranaldi e Masi accanto ad Antonietta Raphaël, Turcato, Levi, Guttuso, Cagli, Leoncillo, Gentilini, Francalancia e Bartolini), questi artisti esplorano ogni aspetto del reale, trasmettendone l'impegno alle generazioni successive che espongono, a Potenza, nella prima metà degli anni Cinquanta, nella “Mostra di Primavera” (Radino, Olga Radino Milani, Leone, Antonio Castaldo, Vittorio Marino)⁵³⁻⁵⁴,



45



46

45. V Mostra d'arte del Sindacato Interprovinciale Belle Arti di Potenza, 1940.

46. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945.



47



49

47. I Mostra degli Artisti Lucani, Bari, 1946.

48. II Mostra d'arte dei pittori lucani, Potenza, 1947.

49. Mostra d'arte, Matera, 1947.



48

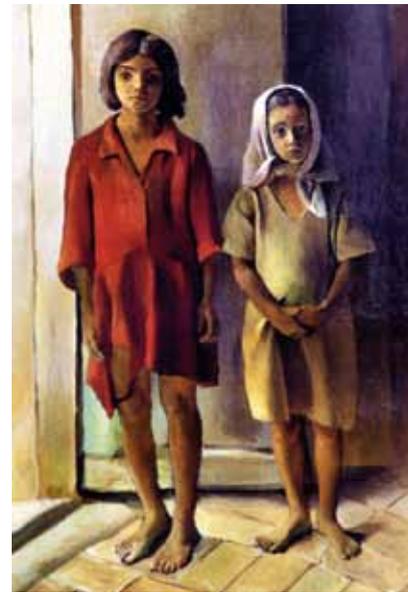


50

50. Mostra di pittura di ambiente lucano, Potenza, 1948.

51. Maria Padula, Le figlie del pastore, 1948.

52. Giuseppe Antonello Leone, Elena, 1938.



51



52

nella “III Mostra annuale dei Pittori e Scultori Lucani”⁵⁵, nella “Rassegna Lucana d’Arti Figurative”⁵⁶, nella “Prima Rassegna nazionale di arti figurative in Basilicata”, nel Circolo Universitario Lucano (Mario Arini) e nel Salone dell’Albergo Lombardo (Mauro Masi, Francesco Ranaldi, Gerardo Corrado, Luigi Guerricchio, Giuseppe Antonello Leone, Rocco Falciano, Carmelo Cascino) e a quanti, tesi ad esaltare la propria forza visionaria, negli anni Sessanta, per il Premio Nazionale “Centenario della Rivoluzio-

ne Lucana”, che si tiene a Potenza, incominciano ad “andare con le ombre, con i fantasmi” (Antonio Masini, Gerardo Corrado D’Amico, Franco Palumbo) o, come diceva Guerricchio, *acchiappano le nuvole*. Senza dimenticare la “Mostra Internazionale d’Arte Figurativa” che dal 1962 al 1965 si ripete a Maratea (all’insegna di *Qualcosa cambia* di Luigi Guerricchio, si esaltano le presenze di artisti per la prima volta esposti in Lucania: Afro, Baj, Bartolini, Bellmer, Birolli, Brauner, Burri, Campigli, Capogrossi, Car-



53



54



55



56

53. Mostra di primavera di pittura, scultura e bianco e nero, Potenza, 1950.

54. II Mostra di primavera di pittura e scultura, Potenza, 1951.

55. III Mostra annuale dei pittori e scultori lucani, Potenza, 1952.

56. Rassegna lucana d'arti figurative, Potenza, 1953.

rà, Chagall, Corpora, de Chirico, De Pisis, Dominguez, Dubuffet, Fazzini, Gentilini, Hartung, Klimt, Jorn, Music, Notte, Paulucci, Pignon, Poliakoff, Raphaël, Rotella, Sanfilippo, Santomaso, Savinio, Scialoja, Severini, Soffici, Tosi, Vedova, Venna, Vespignani, Villon, Zancanaro, Zigaina⁵⁷; il lavoro di informazione portato avanti, dal 1959, da Franco Palumbo a Matera, nell'ambito del Circolo La Scaletta, con il supporto critico di Aldo Musacchio e Alfonso Gatto (nel corso degli anni, le notizie sugli artisti lucani si intrecciano all'informazione sull'attività di Del Pezzo, Cantatore, Guerreschi, Paulucci, Roccamonte, Gianquinto, Zancanaro, Adriana Pincherle, Conte, Ruggero Savinio, Verna, Salvatori, Piranesi, Max Ernst, Espressionisti tedeschi, Viviani, Venna) e la nascita, nel 1964, dello Studio Arti Visive che la tenacia di Franco Di Pede (Matera, 1937) riesce a inserire nel circuito nazionale; la fondazione, nel 1966, e la direzione, fino al 1971, dell'Istituto Statale d'Arte di Potenza, da parte di Giuseppe Antonello Leone, con Maria Padula insegnante di disegno dal vero e promotrice, insieme al marito (che, nell'Istituto, ha affiancato alle tecniche tradizionali le sezioni di «Arte della Tessitura», di «Disegnatori di Architettura e Arredo», il Biennio Sperimentale che permette

l'accesso all'Università), di un fermento culturale e di iniziative che superano l'ambito regionale (tra le più importanti, l'avvicinamento degli artisti - Claps, Giocoli, Masi, Pergola, Ranaldi tra i primi - agli intellettuali e ai professionisti di varia estrazione culturale: Consuelo Luccioni, Tommaso Pedio, Giuseppe Siviglia, Luigi De Filpo, Guido Ricotti⁵⁸, e una costante innovazione tecnica, con l'utilizzo, oltre allo strappo caro a Rotella, di materiali quali la plastica, la latta, il polistirolo, la stagnola, la lamiera, la fibra vegetale, gli acrilici); il Circolo Culturale Rinascita che, proprio con Carlo Levi, nel 1967, a Matera⁵⁹, inizia la sua attività "delle cose di Lucania come esse erano e sono, nel loro fermo passato, e nel moto del presente, e nel futuro anticipato e preparato nella poesia e nell'azione". È l'occasione in cui Levi pensa di trasferire "Lucania 61" a Matera e mette insieme settantuno quadri di contenuto meridionale: "del periodo ancora immobile, come un punto di partenza che si perde nei secoli, del '35-'36 [ci sono *Dietro Grassano, Tramonto sull'Agri, Il Timbone e Sant'Arcangelo, La Strega e il bambino, La fossa del bersagliere, Donne di Aliano, L'arciprete di Aliano, Le argille di Aliano*]; o di quello degli anni successivi al '50, dopo la nascita del grande moto contadino, le occu-

speranza, ma la vita di ogni giorno, i germi dell'avvenire, e l'umile, vera, dolente, semplice poesia"; l'attività, a Potenza, della "Galleria 70" di Vincenzo Bitetti, dal 1969 attento al movimento "Cobra", in particolare all'opera di Lucebert, Rooskens⁶³ e Corneille (che lo avvierà alla passione per l'arte africana), oltre che alla fotografia di Irina Ionesco. La collaborazione con la Galerie Herman Krikhaar di Amsterdam, gli permetterà di allargare i suoi interessi a Martin Bradley⁶⁴, Antoni Clavé e all'arte precolombiana, tutti rigorosamente presentati nel capoluogo lucano. A breve distanza di tempo, su un altro versante, il centro d'Arte Spazio di Nino Tricarico completa il panorama dell'informazione mettendo a confronto i pittori lucani con gli artisti di rinomanza nazionale. Né sono da dimenticare, sempre espressione del fervore potentino, la Galleria Memoli Arte, la Galleria La Colonnina, la Galleria L'Immagine, la Galleria Tekné, mentre a Matera si rendono attivi Albanese Arte, ARTERia, Monica Palumbo. Lo stacco, netto, avverrà tra il 1971 e il 1986. Ecco alcuni fatti fondamentali.

Il 28 febbraio 1971, Franco Palumbo dedica un "Omaggio a Franco Gentilini"⁶⁵⁻⁶⁶ con una scelta antologica dell'opera grafica dal 1950 al 1970. Gentilini arriva a Matera

e prende cognizione della situazione lucana della quale aveva sentito parlare dai suoi amici Don Giuseppe De Luca, Luigi De Luca e Renato Angiolillo. È ospite anche di Pasquale Lo Nigro che da qualche anno, facendo capo a Roma e a Bari, ha iniziato la sua collezione di arte moderna con opere di Campigli, De Chirico, Vedova e, appunto, Gentilini. Proprio come Mario Trufelli che dalle amicizie giovanili con Del Pezzo e Guerricchio, dagli incontri romani con Ginna, Mazzon, Jorn, Antonietta Raphaël, Carcan, Messagier, Bram van Velde, e la frequentazione di Ortega, Gentilini, Roccamonte, Ricci, Consagra, Melotti, Maccari, Rooskens, Strazza, Scialoja, Perilli, Dorazio, Accardi, ha tratto spunto per una raccolta che facesse da controcanto al "vizio" della poesia.

Sempre nel 1971, inizia ad operare, con la guida di Michele De Luca, il Comitato per Manifestazioni Culturali e Artistiche di Sasso di Castalda. Lancia una importante iniziativa, il "Premio Giornalistico Nazionale "Sasso di Castalda - Don Giuseppe De Luca", dedicato ad articoli e saggi che affrontassero temi e problemi di carattere storico, economico, sociale, culturale, artistico inerenti la Basilicata. Il premio ha una immediata risonanza, fin dalla prima edizione, vinta dal Prof. Giovanni Battista Bronzini, dell'niver-



63



64

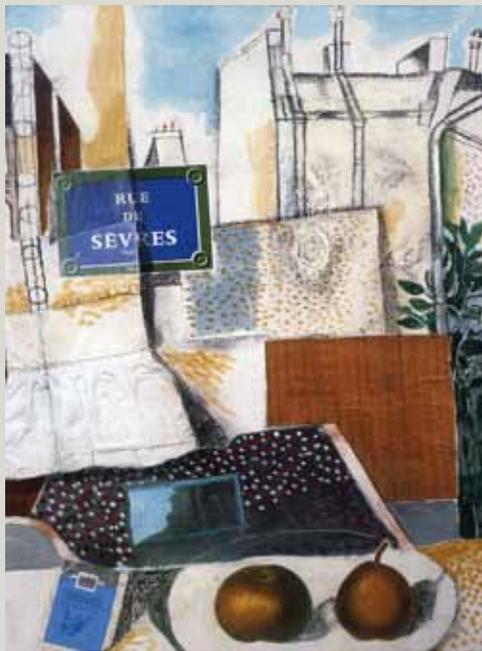
63. Anton Rooskens, Senza titolo, 1968.

64. Martin Bradley, Zen, 1965.



65

65. Omaggio a Franco Gentilini, Matera, 1971.
66. Franco Gentilini, Rue de Sèvres, 1969,
Roma, coll. privata



66

sità di Bari, per un suo saggio sul "Maggio di Accettura".

Con la nascita del Premio e di altre numerose iniziative si andarono via via chiarendo e delineando le finalità e le linee maestre che sarebbero poi state seguite nel corso degli anni, e che si possono riassumere nella volontà di sensibilizzare l'opinione pubblica, di incalzare i pubblici poteri sui problemi della cultura in Basilicata, di attivare su tutto il territorio regionale una cultura dinamica e aggiornata, puntando decisamente su un in-

ter-scambio culturale tra le risorse "locali" e il mondo delle più importanti e significative produzioni culturali non solo del paese, ma anche straniere, attraverso una collaborazione di istituzioni come il Goethe Institut, il British Council, il Centro Culturale Francese, gli uffici culturali di diverse ambasciate, gli Istituti Italiani di Cultura, la Dante Alighieri.

Si punta sulle mostre di fotografie, in Basilicata e in tanti comuni italiani o stranieri. Saranno circa centocinquanta, dedicate a maestri

della fotografia o grandi "fotoamatori", tra cui Franco Antonicelli, Paola Agosti, Franco Pinna, Mario Cresci, Francesco Radino, Enzo Sellerio, Mimmo Jodice, Federico Patellani, Francesco Faeta, Cecil Beaton, David Bailey (entrambe in collaborazione con il Museo Fortuny di Venezia) Pedro Meyer, Vincenzo Pietropaolo, Roberto Bossaglia, Jacques Henri Lartigue, Heinrich Zille. Si privilegia Matera, con una serie importante di mostre, di cui alcune al Circolo La Scaletta, animato da Franco Palumbo ("Basilicata, immagini di un paesaggio impreveduto" di Mario Cresci, "I Preraffaelliti e la fotografia in Inghilterra. 1850 - 1875", "La fotografia nella Repubblica di Weimar" (1987). Inoltre, in collaborazione con la Soprintendenza, vengono presentate a Palazzo Lanfranchi, mostre come "Felix Man" (1982), "Melissa" (1982), "Alberto Lattuada. Occhio quadrato" (1983), "Ugo Mulas. Ugo e gli scultori" (1988), "Paul Strand" (1988), rassegne come "Fotografia e realtà meridionale" (1982) curata da Marina Miraglia, e "Incontri con la Fotografia in Val Melandro", con mostre dislocate in diversi comuni della Basilicata. Grande successo ebbe la mostra itinerante "Album fotografico del Brigantaggio meridionale" che viene esposta in oltre trenta comuni tra Basilicata, Puglia, Campa-

nia, Abruzzo e Molise. Va ricordata inoltre l'importante rassegna "Fotografia en Cuba", nel 1989 a Sasso di Castalda, ultima delle iniziative realizzate dal Comitato. Né sono da dimenticare, tra il 1979 e il 1980, gli "incontri" di attualità, magari occasionati dalla presentazione di libri appena usciti (tra cui *Africo* di Corrado Stajano, *Margherite e Rosolacci* di Rocco Scotellaro - presentato all'Unione Culturale di Torino, dove il Comitato aveva dedicato altri due convegni -, *Ragazze del Sud* di Simonetta Piccone Stella, *Baroni e contadini* di Giovanni Russo, *Modelli di cultura e classe politica* di Giovanni Bechelloni, *La violenza in Italia* di Giulio Salierno, *Il silenzio, la memoria e lo sguardo* di Luigi M. Lombardi Satriani), oppure nel percorso culturale o politico di personaggi come il sindaco di Torino Diego Novelli, Diego Carpitella, Nuto Revelli, Danilo Dolci (l'incontro si tenne nell'aula del Consiglio Provinciale a Matera), Guido Davico Bonino, Vittore Fiore, Giuseppe Fiori, Giuseppe Galasso, Marziano Guglielminetti, Stefano Jacomuzzi, Augusto Placanica, Guido Quaranta, Leonardo Sacco, Antonio Spinosa, Pasquale Villano, Domenico De Masi, Italo Mancini, Alfonso Sterpellone, che coinvolsero diversi comuni della Basilicata tra cui, Pisticci, Brienza, Marsiconuovo, Rotonda, Bernalda,

Rionero in Vulture, Sasso di Castalda, Matera, Tramutola, Torino, Tricarico.

Il 14 aprile 1972 scende a Matera José Ortega. Qui trova il suo spazio. Vi rimarrà per alcuni anni, necessari per realizzare in cartapesta, con l'aiuto degli artigiani del posto, i due cicli *Passarono* e *Morte e nascita degli innocenti* disegnati tra il 1968 e il 1970⁶⁷⁻⁶⁸. I disegni si ricollegano alle xilografie sul *Terrore* (1952), alle incisioni sul *Terrore franchista* e alla cartella sulla *Libertà* (1953), ai linoleum sulle *Lotte del Popolo spagnolo* (1954), alla serie di disegni dedicati alla Cina (*Un paese costruisce il socialismo*, 1957), alle incisioni per *El Buscón* di Quevedo (1967), alle venti tavole dei *Segadores* (1969). La necessità di legare il segno ai problemi di una realtà di cronaca e di storia, di drammaticità universale, definendo l'immagine in maniera tagliente senza forzarla verso la deformazione espressionista, spiega le ragioni della sua scelta di lavorare a Matera e di intervallare questo lavoro con ripetute puntate a Roma, Milano, Londra, Colonia, New York. Alcuni artisti spagnoli seguiranno il suo esempio e si stabiliranno a Matera. Tra questi, Antonio Linde.

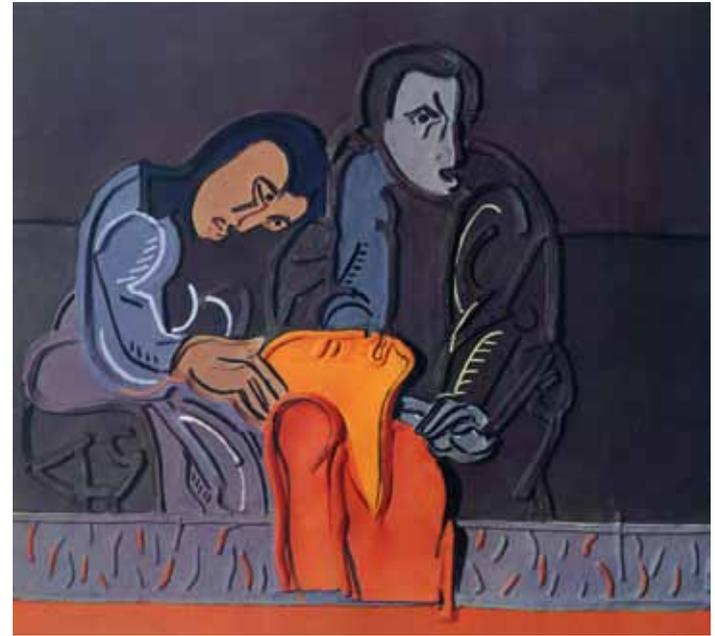
L'8 dicembre 1972, l'avv. Andrea Varango, Presidente del Circolo Culturale "Silvio Spaventa Filippi" di Potenza, fonda il "Premio Let-

terario Basilicata" che, da questo momento, fissa stabili collegamenti con la vita culturale italiana e annulla l'isolamento della città patito per decenni. Presidente della Giuria, fino al 1993, sarà Carlo Bo. L'arte, spesso, farà da contorno, ma con alcune interessanti riletture della pittura lucana.

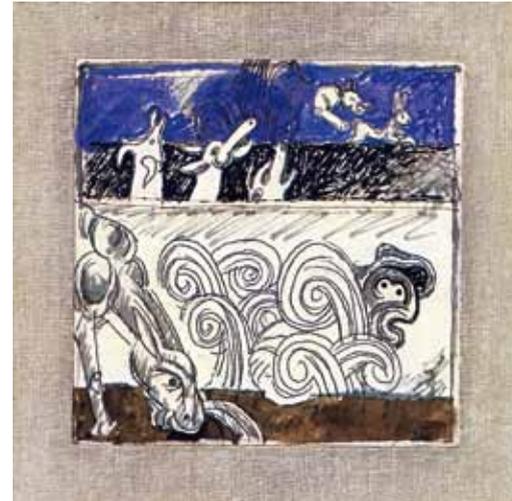
Il 10 settembre 1973 Franco Palumbo accoglie a Matera, nelle sale della Scaletta, 35 pastelli e 30 incisioni al carborundum di Henri Goetz⁶⁹ che porta in Lucania una nuova tecnica calcografica e le esperienze di Mirò, Hartung, De Staël, Picabia, Tapiès.

Carlo Levi, l'8 dicembre del 1974, ritorna a Matera dove espone una cartella di 7 litografie ispirate al *Cristo si è fermato a Eboli*, visita i Sassi (in compagnia di Franco Palumbo, Mario Rivelli, Franco Esposito, José Ortega, Umberto Giasi, Ugo Annona) e i paesi del confino. Morirà 27 giorni dopo.

Il 13 dicembre 1974, Mino Maccari, accompagnato da Tito e Anna Balestra, scende a Matera per la mostra dei disegni di Mario Mafai che si tiene il 14 a La Scaletta⁷⁰⁻⁷¹, insieme alla presentazione dei volumi di poesie di Tito, *Quiproquo*, edito da Garzanti, e *Se hai una montagna di neve tienila all'ombra*, pubblicato da L'Arco Edizioni d'Arte che, sulle pareti del Circolo, allineano tutte le opere grafiche stampate tra



67



68

67. José Ortega, *Compagno morto*, 1973-1975.

68. José Ortega, *Morte e nascita degli innocenti*, 1970.



69

il 1958 e il 1974. Maccari appunta nel suo taccuino inedito: “Se avesse visto i Sassi di Matera avrebbe Michelangelo alla Notte dedicato altri versi”. Vi ritornerà nel 1976, il 17 e 18 dicembre, per un “Omaggio a Maccari” composto da disegni e incisioni datati 1924-1976 e dagli studi preparatori destinati a “Beltempo. Almanacco della Cometa 1940-1941-1942”⁷². Per l’occasione, Vanni Scheiwiller pubblica un volumetto⁷³ che raccoglie i disegni e una testimonianza di De Libero⁷⁴ al quale viene dedicato un Omaggio, in occasione dell’uscita del libro di poesie *Circostanze*, inserito nella collana Lo Specchio di Mondadori. De Libero, quasi avesse voluto evo-

care l’amicizia con Sinisgalli, legge la poesia “Passaporto”: *Dove vive e non importa chi è / quel dove è la sua stanza / e ha un nome solo per sé / viaggia nei suoi pensieri / e scende a ogni occasione / lo perseguita il cuore / e d’ogni luogo lo scaccia / non è più fuoco ma cenere non è.*

Una intera mattinata Maccari la trascorrerà a divertirsi nella Bottega di Mitarotonda, scavando disegni su piastre d’argilla⁷⁵. Franco Palumbo scriverà del “conforto di raccontare di amici, che facevano di ogni gesto un sogno che scalfiva il tufo e gli animi”.

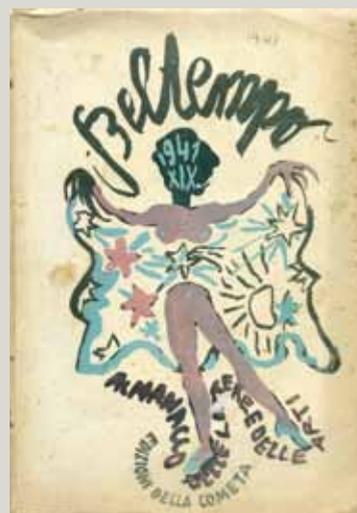
Il 16 dicembre 1976, a Potenza, nel Salone della Camera di Commercio, accolti dal Presidente della



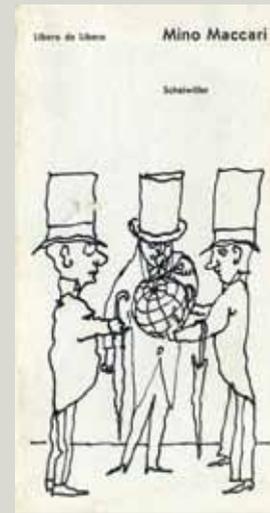
70



71



72



73

69. Henri Goetz, *Gravitation*, 1973, MIG. Museo Internazionale della grafica, Castronuovo Sant’Andrea (PZ).

70. *Maccari in Lucania*, Edizioni della Cometa, Roma, 1989.

71. Mario Mafai, *Ritratto di Raphael*, 1929.

72. *Beltempo*. Almanacco delle lettere edelle arti, 1941.

73. *Libero De Libero*, Mino Maccari, Scheiwiller, Milano, 1976.



74

Regione Vincenzo Verrastro, Vanni Scheiwiller, Mino Maccari, Josè Ortega, Libero De Libero, presentano *Triangolo d'acqua* di Mario Trufelli, un importante libro d'artista, pubblicato da L'Arco-Scheiwiller, che raccoglie tre poesie di Trufelli e una ceramica di Ortega tirata in 99 esemplari più X⁷⁶.

Lo stesso anno il pittore Francesco Ranaldi (Potenza, 1924 -1988), direttore dal 1954 del Museo archeologico provinciale, fonda a Potenza

il Co.S.P.I.M, collettivo di pittori, scultori, incisori e musicisti, tra i quali Giovanni Cafarelli (Matera, 1949), Felice Lovisco (Melfi, 1950), Luigi Lapetina (Armento, 1945), Antonella Acierno (Lauria, 1956), Salvatore Comminiello (Potenza, 1958), Nazzareno Colangelo (Avigliano, 1949), Adelaide Lomagro (Montemilone, 1938), Elvira Salbitani (Potenza, 1952). Come si vede dai luoghi di nascita degli artisti che ne fanno parte, il collettivo guarda



75



76

74. Mino Maccari, Sulla Gravina, 1976.
 75. Mino Maccari, La donna e il cane, 1974.
 76. Josè Ortega, Capo d'Istria, libertà e bellezza, per *Triangolo d'acqua* di Mario Trufelli, Roma Milano, 1976.

con attenzione alle aree interne del territorio, di stretto interesse di don Vito Telesca che nel Seminario Regionale Minore di Potenza ospiterà una serie di esposizioni non necessariamente legate all'arte sacra, molte delle quali espressione dell'Associazione Arti Visive, aperta all'intera realtà italiana.

Sempre nel 1976, a Matera, la "Grafica di Via Sette Dolori", nata da poco e animata da Vittorio Manno⁷⁷ e Angelo Rizzelli⁷⁸, in occasione della mostra di Consagra fissa il percorso di aggiornamento calcografico. Scendono, infatti, a Matera, Guido Strazza⁷⁹, Giulia Napoleone⁸⁰, Peter Willburger, Assadour⁸¹, Lorenzo Bruno, Hector Saunier. Tra questi, Strazza, Napoleone e Assadour⁸² si impegneranno in rapporti stabili con l'intera regione che continueranno a frequentare, muovendosi anche nei paesi della Lucania interna. Non meno importante la presenza di artisti come Perilli, Scialoja, Avati, Cerone, Azuma. Una ricognizione dell'incisione in Lucania tra il 1958 e il 1995 verrà fatta a Maratea nel 1995.

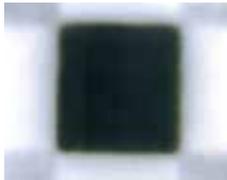
Il 18 giugno 1978, si inaugura a Matera la mostra, stimolante e provocatoria, di Pietro Consagra⁸³: 11 grandi sculture in ferro, appositamente preparate, dopo molteplici sopralluoghi⁸⁴⁻⁸⁵, collocate tra il Sasso Caveoso, il Sasso Barisano e il Piazzale Belvedere⁸⁶⁻⁸⁷⁻⁸⁸, e una selezione antologica di scultu-



77



78



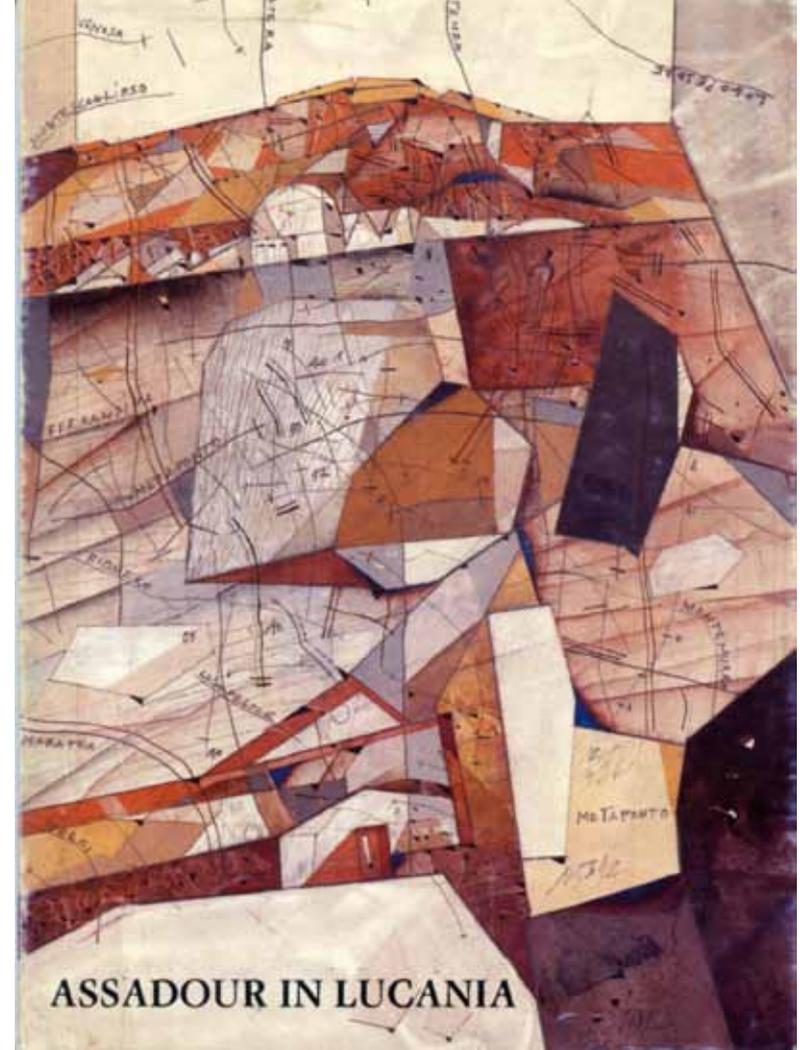
79



80



81



82

77. Vittorio Manno, *Maniera nera*, 1995.

78. Angelo Rizzelli, *Maniera nera*, 1995.

79. Guido Strazza, *Trama quadrangolare*, 1976.

80. Giulia Napoleone, *Non vedo quasi niente*, 1978.

81. Assadour, *Météores*, 1977.

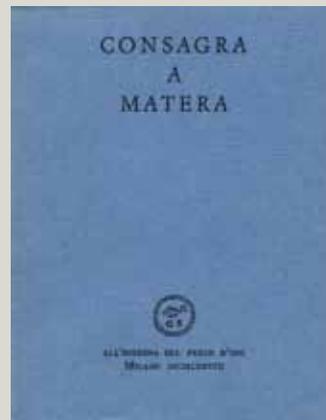
82. *Assadour in Lucania*, Edizioni della Cometa, Roma, 1987.

re e disegni esposti a La Scaletta, costituiscono la più importante iniziativa culturale mai realizzata in Lucania. Per l'occasione, Vanni Scheiwiller pubblica il volumetto *Consagra a Matera* con una "Lettera agli amici di Matera". La mostra viene visitata dai maggiori critici d'arte italiani. Tra gli ospiti, proveniente da Gibellina: Evgenij Aleksandrovič Evtušenko⁸⁹. Il 20 ottobre 1978 viene costituita l'Associazione "Fronte dell'Arte"⁹⁰⁻⁹¹ e scritta, in 10 punti, la "Carta di Matera"⁹². Il 10 maggio 1979 a Venezia vengono analizzati "La Carta di Matera" e il "Fronte dell'Arte", costituito dagli artisti Consagra, A. Cascella, Bonalumi, Carmi, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Franchina, Nigro, Perilli, Pozzati, Rotella, Santomaso e Turcato. Leonardo Sinisgalli, presente all'inaugurazione della mostra con la moglie Giorgia e molto festeggiato per l'uscita di *Dimenticatoio* (al quale Rocco Fontana, per le materane Edizioni del Labirinto dedicherà un libro d'artista arricchito da sei acqueforti di Gerardo Corrado, Luigi Guerricchio, Mauro Masi, Antonio Masini e lo stesso autore), seguirà passo passo il progetto che verrà reso pubblico a Roma nella casa di Valeria Grammiccia e Ivo Giannini⁹³. Nei giorni di preparazione della mostra, Consagra frequenta la

"Grafica dei Sette Dolori", si spende in suggerimenti e consigli per Manno, Rizzelli e Tarasco e passa intere giornate nel laboratorio di Peppino Mitarotonda, preso dal piacere di potersi esercitare nella terracotta, nella ceramica, nella maiolica. Vasi, tazze, brocche, boccali, piatti accolgono esercizi di una insolita e allegra decorazione che rivoluziona la tradizionale abitudine a ripetere forme, segni e colori codificati dal tempo immemorabile del fischietto popolare, ovvero il cucù⁹⁴.

Le esperienze successive di Mitarotonda, di Pietro Gurrado e di Raffaele Pentasuglia (anche per la presenza, scandita negli anni, di Andrea Cascella, Dadamaino, Jorg Neitzert, Alina Kalczyńska, Giacinto Cerone, Azuma e Assadour) prenderanno altre strade, pronte a incrociarsi liberamente con arti applicate, design e scultura.

Il 14 agosto 1980, a Castronuovo Sant'Andrea, in Piazza Castello, Leonardo Sinisgalli legge le sue poesie, circondato da amici, contadini, zampognari, artisti e poeti provenienti da tutta Italia⁹⁵. È l'inizio di un percorso attivo da 35 anni, ricco di mostre, incontri, premi (Premio Sinisgalli per la giovane poesia italiana, Premio "Una vita per la Lucania"), che risveglierà i paesi del Parco del Pollino e quelli limitrofi e porterà alla nascita della grande



83



84



85



87



86

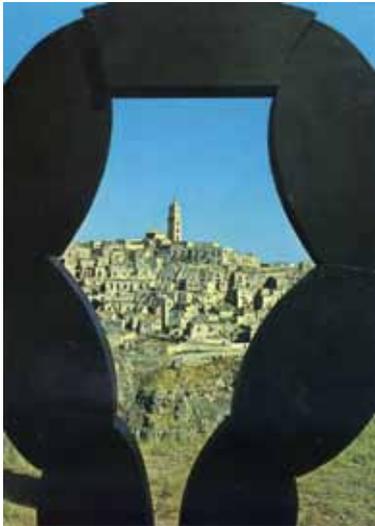
83. Consagra a Matera, All'Insegna del pesce d'oro, Milano, 1978.

84. Consagra sulla Gravina, Matera 6 gennaio 1978.

85. Pietro Consagra, Studio per Matera, 1978.

86. Pietro Consagra, Le 11 sculture per Matera, 1978.

87. Pietro Consagra, La disposizione delle sculture nei Sassi e sulla Gravina, 1978.



88



89



90



91



93



92



94

88. Pietro Consagra, Una scultura sulla Gravina inquadra la città, Matera, 1978.

89. Evgenij Aleksandrovic Evtusenko in visita alla mostra, Matera, 1978.

90. Atto costitutivo del Fronte dell'Arte, Matera, 1978.

91. Da sinistra il notaio Pasquale Lo Nigro, Andrea Cascella, Pietro Consagra e Valeria Gramiccia, Matera 1978.

92. Carta di Matera, 20 ottobre 1978.

93. In casa Gramiccia per la presentazione del Fronte dell'Arte. Da sinistra A. Cascella, A. Perilli, Dadamaino, G. Santomaso, P. Dorazio, E. Carmi, M. Volpi, Roma 1979.

94. Pietro Consagra, Boccale, 1978.

Biblioteca Comunale “Alessandro Appella” e del Museo Internazionale della Grafica, il MIG.

Il 4 febbraio 1981 si inaugura a Milano, nella “Fondazione Corrente”, la mostra *50 anni di pittura in Basilicata*⁹⁶. Espongono i pittori Remigio Claps⁹⁷⁻⁹⁸⁻⁹⁹⁻¹⁰⁰, Vincenzo Claps¹⁰¹⁻¹⁰²⁻¹⁰³⁻¹⁰⁴, Gerardo Corrado¹⁰⁵⁻¹⁰⁶⁻¹⁰⁷⁻¹⁰⁸, Rocco Falciano¹⁰⁹⁻¹¹⁰⁻¹¹¹, Michele Giocoli¹¹²⁻¹¹³⁻¹¹⁴, Luigi Guericchio¹¹⁵⁻¹¹⁶⁻¹¹⁷, Mauro Masi¹¹⁸⁻¹¹⁹. Nel cartoncino che accompagna l'esposizione si legge: “L'idea di realizzare, presso la Fondazione Corrente, la mostra 50 ANNI DI PITTURA IN BASILICATA, ci sembra oggi il modo più giusto per portare questa stessa pittura fuori dalla marginalità e dall'isolamento

in cui ha vissuto e vive tuttora. Nel breve commento che l'accompagna, infatti, sono evidenti due preoccupazioni: indicare come in una società contadina povera e arretrata, come la Basilicata degli anni trenta, dedicarsi al mestiere della pittura fosse un grosso rischio morale, quasi assaporare il gusto amaro della solitudine per avere tradito la fatica e il vivere al limite della sopportazione di tutti gli altri”.

Da maggio a settembre 1981, con partenza da Melfi, tappa a Potenza e arrivo a Matera, rispondono Giovanni Cafarelli (Matera, 1949)¹²⁰, Giacinto Cerone, Pasquale Ciliento (Melfi, 1949)¹²¹, Nicola Filazzola (Ferrandina, 1947)¹²², Luigi Guericchio, Felice Lovisco (Melfi,



95

95. Leonardo Sinisgalli in piazza Castello a Castronuovo S. Andrea, 1980.

96. 50 anni di pittura in Basilicata, Milano, 1981.

97. Remigio Claps, Paesaggio, 1956.

98. Remigio Claps, Paesaggio, 1959.



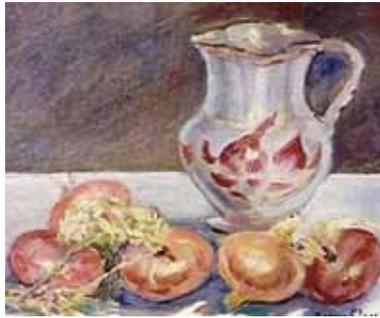
96



97



98



99



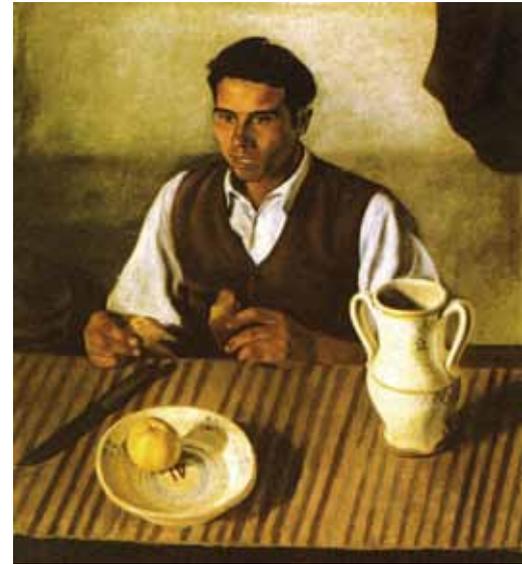
100



101



102



103



104

99. Remigio Claps, Natura morta, 1961.

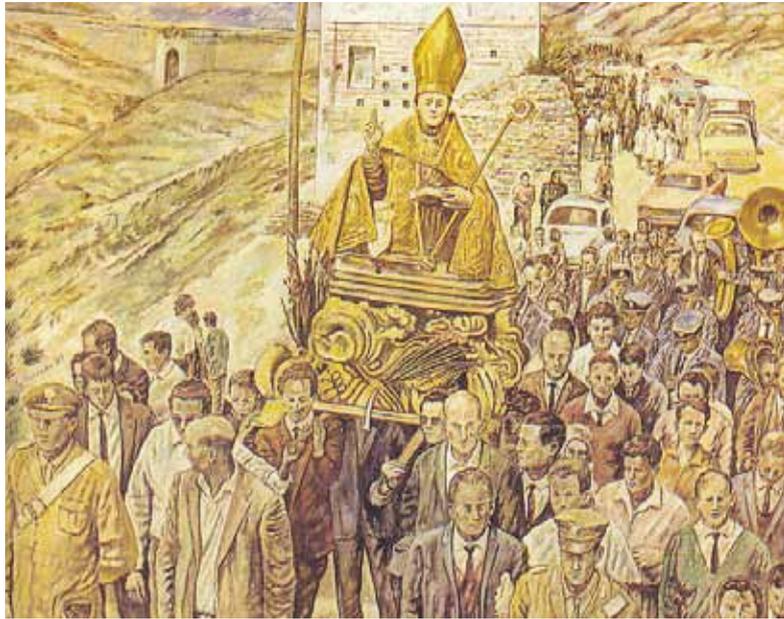
100. Remigio Claps, Paesaggio, 1963.

101. Vincenzo Claps, Manzolillo, 1933, Potenza, Pinacoteca Provinciale.

102. Vincenzo Claps, Mia madre, 1936, Potenza, Consiglio Regionale.

103. Vincenzo Claps, Colazione frugale, 1938, Avigliano, coll. privata.

104. Vincenzo Claps, Ragazza alla fontana, 1968, Avigliano, coll. privata.



105



106



107



108

105. Gerardo Corrado, *La processione del Santo*, 1970.

106. Gerardo Corrado, *Racconto della madre di Rocco Scotellaro*, 1976.

107. Gerardo Corrado, *Le donne del Sasso Caveoso*, 1977.

108. Gerardo Corrado, *Paesaggio*, 1980.



109



110

72



111

109. Rocco Falciano, Giocatori di carte, 1958.

110. Rocco Falciano, Scena familiare borghese, 1966.

111. Rocco Falciano, Cena all'aperto, 1970.

73



112



113

74



114

112. Michele Giocoli, Mercato, 1936.

113. Michele Giocoli, Paesaggio, 1947.

114. Michele Giocoli, Natura morta, 1956.

75



115



116



117

115. Luigi Guerricchio, *La maga*, 1958, coll. Carlesi, Pontedera.
116. Luigi Guerricchio, *Contadino con l'asino*, 1959, coll. privata, Matera.
117. Luigi Guerricchio, *Figure nella luce*, 1961, coll. privata, Matera.



118



119

118. Mauro Masi, Contadino nel paesaggio, 1959, coll. privata, Roma.

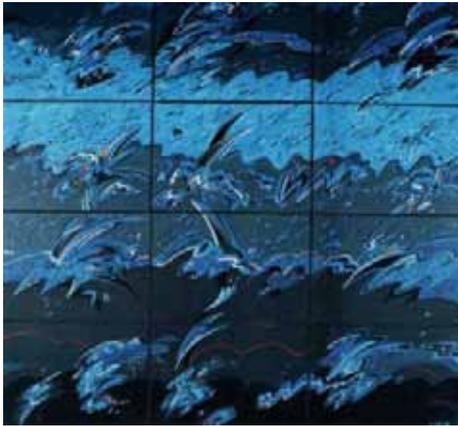
119. Mauro Masi, Il bosco di Rivello, 1961, coll. privata, Roma.

1950)¹²³, Antonio Masini (Potenza, 1933)¹²⁴, Margherita Olivieri, Francesco Ranaldi (Potenza 1924-1988)¹²⁵, Marco Santoro (Filiano, 1953) organizzando, con l'ARCI, gli "Aspetti della pittura in Basilicata" la cui *condizione* Vito Riviello analizza lucidamente: "Nella nostra Lucania, a dividerci dal resto del paese, non è stato soltanto il male locale della disfunzione organizzativa o la presunta fatalità di essere tagliati fuori dai centri attivi di cultura. Quello che ci divide è una 'Condizione' oggettiva che poi diventa in altri termini la Condizione. Quando Carlo Levi, piemontese e gobettiano, scopre la Lucania, nella Questione Meridionale trova la Condizione e cioè l'abisso di classe esistente tra la nostra e le altre regioni italiane. Perché tra noi e gli altri nulla ci divide. Abbiamo talenti, [...] abbiamo conoscenze dei problemi specifici, per restare nel campo delle arti visive, abbiamo gruppi e singoli artisti che praticano diverse tendenze, operano differenziate ricerche".

Il 5 giugno 1981 scende a Matera Carlo Belli, per presentare il volume *Parigi 1937*, pubblicato dalle Edizioni della Cometa. Il 1937 è l'anno in cui Belli, insieme a Peppino Ghiringhelli della Galleria del Milione, Alberto Sartoris e il cugino Fausto Melotti, si reca a Parigi. Visitano l'Esposizione Universale, i musei e le principali gallerie, incontrano

Kandinskij che già aveva dichiarato *KN*¹²⁶ il vangelo dell'arte astratta. La mostra, strettamente collegata al libro, viene preceduta da una conversazione su "L'arte in Italia tra le due guerre". Gli artisti allineati sulle pareti della Scaletta (Arp, Braque, Chagall, Dalì, De Chirico, Denis, Derain, Ernst, Friez, Gleizes, Gromaire, Herbin, Kandinskij¹²⁷, Klee, Laurencin, Léger¹²⁸, Lhote, Magnelli, Man Ray, Marcoussis, Matisse, Metzinger, Mirò, Mondrian¹²⁹, Picasso, Prampolini, Rouault, Severini, Tanguy, Vlaminck, Zadkine) ricostruiscono, dal cubismo al surrealismo, alla metafisica, a De Stijl, un periodo fondamentale della storia dell'arte del Secolo XX. Belli tornerà in Lucania nel 1985, a Potenza, vincitore del Premio Basilicata per *Passeggiate in Magna Grecia* pubblicato dalle Edizioni della Cometa.

Il 14 - 16 maggio 1982, a distanza di un anno dalla scomparsa, si tiene a Matera e a Montemurro il Convegno dedicato a Leonardo Sinisgalli. La presenza di Gianfranco Contini e degli amici di una vita del poeta lucano (Cimatti, Munari, Pampaloni, Ceccato, Tedeschi, Sereni, Ciarletta), le mostre dedicate ai tanti interessi di Sinisgalli (il disegno, le collezioni, le riviste), l'omaggio di Rocco Molinari in Palazzo Lanfranchi (*Sentieri e volti di Basilicata*), rendono l'incontro estremamente utile per entrare nel ricco mondo



120



121



123



124



122



125

120. Giovanni Cafarelli, *Cercammo stelle fra i tuoi capelli stanchi*. 1980

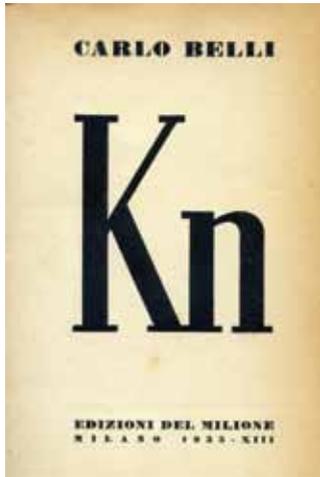
121. Pasquale Cilento, *Paesaggio fantastico con stegosaurus*. 1984.

122. Nicola Filazzola, *Dentro il fiume della storia*. 1999.

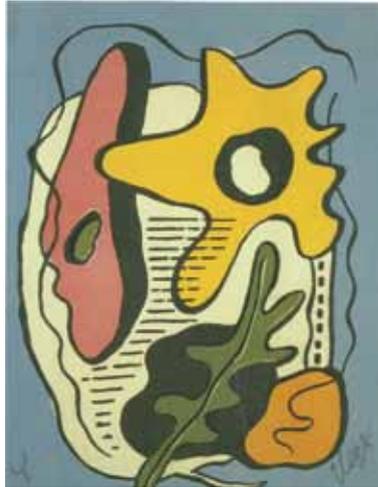
123. Felice Lovisco, *Cani randagi*. 1983.

124. Antonio Masini, *I fratelli Rosselli, particolare*. 1978.

125. Francesco Ranaldi, *Via Crucis*. 1981.



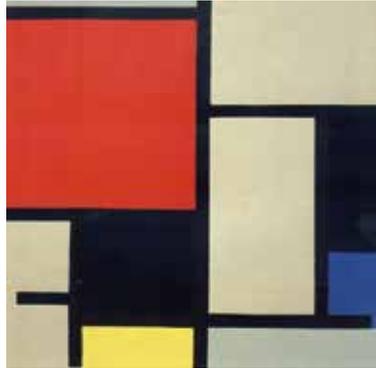
126



128



127



129

126. Carlo Belli, *Kn*, Edizioni del Milione, Milano, 1935.

127. Vassilij Kandinskij, *Composizione*, 1923.

128. Fernand Léger, *Composizione con tre elementi*, 1937.

129. Piet Mondrian, *Composizione*, 1936.

del poeta lucano. Pietro Consagra, per l'occasione, prepara in ottone cromato, in 200 esemplari, il multiplo *A Leonardo Sinisgalli* da consegnare ai partecipanti al convegno. L'1 novembre 1982, con l'assunzione delle presidenze del comitato e del Senato accademico da parte di Cosimo Damiano Fonseca, nasce l'Università della Basilicata. La vocazione della neonata Università sarà sia scientifica che umanistica. Sarà lo stesso Fonseca a volere nell'Università i politici di Guerricchio, Masi, Masini e Pavese.

Il 14 aprile 1984, al Centro Carlo Levi di Matera, "Carlo Levi: disegni dal carcere 1934. Documenti del confino 1935-1936". Il discorso inaugurale è di Cosimo Damiano Fonseca.

Il 27, 28 e 29 maggio 1984, tra Tricarico e Matera, Convegno di Studi su "Scotellaro trent'anni dopo"¹³⁰. Partecipano, tra gli altri, Manlio Rossi-Doria, Friedrik G. Friedmann, Maurizio Cucchi, Geno Pampaloni, Michele Prisco, Salvatore S. Nigro, Giovanni Bronzini, Alberto M. Cirese, Vittore Fiore, Enzo Cetrangolo, Giuseppe Appella, Amelia Rosselli, Giovanni Russo, Carlo Bernari, Carlo Muscetta, Mario Sansone, Franco Vitelli. Oltre l'"Omaggio a Scotellaro" di Luigi Guerricchio e "La Lucania di Scotellaro" di Mauro Masi, una mostra racconta, per la prima volta, gli "Artisti moderni viaggiatori in Lucania": Assadour,

Belli, Bradley, Campigli, P. e A. Cascella, Consagra, Corneille, Del Pezzo, Dorazio, Farabollini, Gentilini, Goetz, Linde, Maccari, Makuc, Napoleone, Neitzert, Ortega, Pham Tang, Plunkett, Raphaël, Ricci, Roskens, Rotella, Sanfilippo, Strazza, Turcato, Venna.

In questa occasione, Friedmann avverte nel Mezzogiorno la definitiva scomparsa del contrasto fra città e campagna e la costante di un problema crescente, cioè "del rapporto di progresso e cultura, di politica del potere e interessi industriali da una parte e valori umani dall'altra", in sostanza delle profonde trasformazioni della società, anche quella rurale i cui comportamenti avevano messo in crisi proprio quel senso di cooperazione, di "legge cosmica", su cui si fondava.

L'8 giugno 1984, attorno alla rivista "Perimetro" - Collettivo Arti Visive - Quinta Generazione di Potenza, si riunisce un gruppo di giovani artisti (Giovanni Cafarelli, Felice Lovisco, Marco Santoro, ai quali si aggiungeranno, in seguito, Arcangelo Males (Palo del Colle, 1954 - Potenza, 2015), Salvatore Communiello (Potenza, 1958) e Gerardo Cosenza (Potenza, 1954 - 2005), che tentano "di porre un attimo di chiarezza e di riflessione nelle vie creative della sperimentazione, dello studio e della ricerca, ed ancora delle eterne e inviolabili avanguardie"¹³¹.

Il 25 ottobre 1986 Toti Scialoja scende a Matera dove, nelle sale della Scaletta, espone 25 opere su carta datate 1956-1985. È con Gabriella Drudi. Insieme, parlano dell'arte a Roma e a New York tra la prima metà degli anni Cinquanta e tutti gli anni Sessanta.

Il 4 aprile 1987, mentre è in preparazione la mostra di Melotti che riaccenderà l'attenzione sulla città dei Sassi, Pietro Consagra scrive un *Promemoria per Matera* che qui viene pubblicato per la prima volta:

“Restaurare e risanare una città storica e unica è un problema che si presenta scottante per l'accresciuta esigenza di preservare i monumenti del passato nella massima integrità e originalità della forma e della funzione delle strutture.

Mentre a restaurare una pittura e risanare una scultura sono chiamati tecnici obiettivi e non più pittori e scultori come una volta, per restaurare e risanare un centro storico sono chiamati automaticamente gli architetti. Ma l'architetto può non essere sempre obiettivo perché anche se è edotto nella cultura del restauro rimane sempre un progettista.

Per le città non esiste un istituto specializzato e se esistesse non ne farebbero parte gli architetti.

Però non c'è altro da fare che affidarsi al professionista che dichiara di rinunciare alle sue peculiarità di

progettista per proporsi adeguato allo scopo richiesto.

La sua figura è la più credibile sulla piazza.

Mancando la specificità e un controllo professionale a garantire il rapporto obiettivo con l'oggetto si può avanzare l'ipotesi che il progettista tenda a riproporsi come tale sostituendosi da se stesso dal ruolo stretto a quello suo più congeniale.

Ma chi si renderà conto dello slittamento? Chi potrà avanzare obiezioni su una forma che sarà uscita dalla sua primaria espressività?

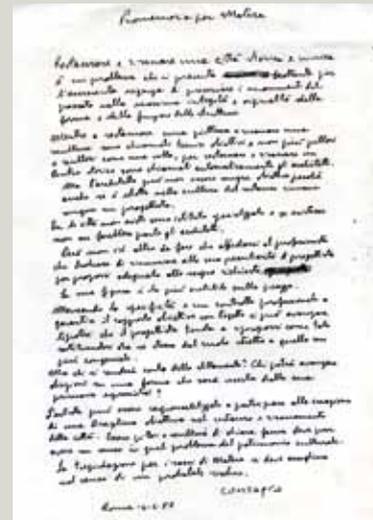
L'artista può essere responsabilizzato a partecipare alla creazione di una disciplina obiettiva nel restauro e risanamento della città. Essere pittori o scultori di chiara fama deve pur avere un senso in quel problema del patrimonio culturale.

La trepidazione per i Sassi di Matera si deve accogliere nel senso di un probabile rischio¹³².

Il 6 giugno 1987, a Matera, nelle chiese rupestri Madonna delle Virtù - San Nicola dei Greci e in Palazzo Lanfranchi, si inaugura l'antologica di *Fausto Melotti*¹³³. È l'inizio di una serie di grandi mostre (*Periplo della Scultura Italiana Contemporanea 1*: G. Anselmo, M. Di Teana, P. Icaro, P. Kroke, C. Lorenzetti, E. Mattiacci, H. Nagasawa, G. Spagnulo, A. Trotta, G. Uncini, G. Zorio; *Arturo Martini da "Valori Plastici" agli anni estremi*; *Scultura in America*:



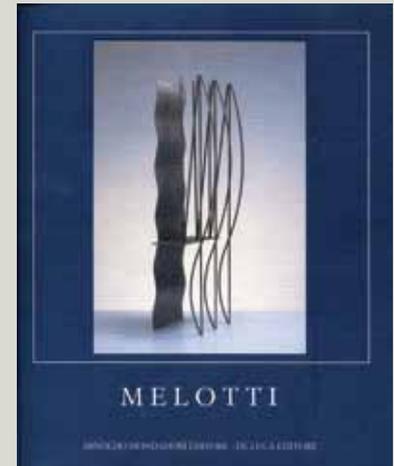
130



132



131



133

130. Il programma del convegno dedicato a Scotellaro, Matera Tricarico, 1984.

131. Copertina di una mostra organizzata dalla rivista Perimetro, a Castellaneta Marina e a Potenza, 1986.

132. Pietro Consagra, *Promemoria per Matera*, 1987.

133. Copertina del catalogo della mostra di Fausto Melotti, Matera, 1987.

L. Bougeois, J. Cornell, J. Fischer, M. Gitlin, D. Hare, J. Lassaw, R. Nakian, P. Pavia; *Duilio Cambellotti Scultore; Scultura in Francia*: J. Amado, L. Chavignier, E. Gilioli, P. Hiquily, B. Lardera, N. Merkado, T. Naraha, A. Penalba, B. Quentin, C. S. Signori, G. Voisin; *Andrea Cascella; Pericle Fazzini; Roberto Sebastian Matta; Umberto Milani; Libero Andreotti; Stanislav Kolibal; Periplo della Scultura Italiana Contemporanea 2*: R. Almagno, G. Bolognini, G. Cerone, G. Giuliani, E. Habicher, Nunzio, C. Palmieri, E. Porcari, M. L. Tadei, A. Timossi, S. Todaro, A. Tranquilli, L. Valentini; *Vanni Scheiwiller e la scultura*: V. Agnetti, K. Azuma, A. Calder, A. Cascella, P. Consagra, T. D'Albisola, F. Depero, R. Di Bosso, L. Fontana, A. Galli, F. Garelli, M. Gastini, F. Ghitti, G. Giovanola, L. Guerini, H. Haller, A. Kalczyńska, B. Lardera, I. Legnaghi, C. Lorenzetti, P. Manzoni, G. Manzù, G. Marchese, M. Marini, A. Martini, M. Mascherini, E. Mattiacci, F. Melotti, F. Messina, F. Morellet, B. Munari, M. Rosso, G. Napoleone, M. Negri, C. Nivola, J. Ortega, J. Panek, D. Papuli, A. Paradiso, L. Pepe, U. Peschi, P. Picasso, A. Raphaël, Regina, H. K. Reister, N. Ricci, A. Roccamonte, A. Savelli, P. Schiavocampo, C. S. Signori, R. Spizzico, G. Strazza, V. Tavernari, Thayaht, L. Tiné, E. Vedova, J. Valtos, H. Ya-

suda, A. Wildt; *Mario Negri; Leoncillo; Antonietta Raphaël; Marcello Mascherini; David Hare; Alberto Viani; Mirko; Ibram Lassaw; Dino Basaldella; Kengiro Azuma; Francesco Somaini; Periplo della Scultura Italiana Contemporanea 3*: Giorgio Andreotta Calò, Francesco Arena, Giuseppe Capitano, Alice Cattaneo, Emmanuele De Ruvo, Francesco Gennari, Perino & Vele, Donato Piccolo, Luca Trevisani, Nico Vascellari, Antonella Zazzera) che richiameranno l'attenzione di tutto il mondo dell'arte sulla città e sulla regione. In concomitanza, nasce il "Premio Luigi De Luca per il Libro d'arte" con una giuria di rilievo che, oltre al Sindaco di quegli anni (Saverio Acito), comprende Giuseppe Appella, Giorgio Caproni, Pietro Consagra, Elena Croce, Stefano D'Arrigo, Ennio Francia, Guido La Regina, Romeo Lucchese, Giovanni Macchia, Leonardo Mondadori, Carlo Pietrangeli, Toti Scialoja, Francesco Sisinni, Roman Vlad. Non meno importanti i premiati (Sir John Pope-Hennessy - Umberto Allemandi, Giovanni Pugliese Carratelli - Vanni Schewiller, Stephen Pepper - De Agostini, Mario Di Giampaolo - Amilcare Pizzi, Donald Garstang - Sellerio, Carlo Bertelli - Silvana Editoriale, Andrea Emiliani - Electa) e gli artisti autori della scultura (Consagra, A. Cascella, A. Pomodoro, Manzù,

Dorazio, Lorenzetti, Uncini) attribuita agli autori del libro e agli editori. Anche la Lucania, rileggendo il passato, si immerge nella contemporaneità il cui terminale più prossimo sono, nel 2003, a Matera, l'istituzione della *Fondazione Sout Heritage per l'arte contemporanea*; nel 2006, sempre a Matera, la creazione del MUSMA. Museo della Scultura Contemporanea (che accoglie anche le opere degli scultori lucani: Marino di Teana, Pasquale Santoro, Rocco Falciano, Antonio Masini, Giacinto Cerone); nel 2008 il "Laboratorio permanente di arte pubblica" di Elisa Laraia (Potenza, 1973); dal 2009, i lavori di Studio Azzurro, i rapporti tra arte e scienza analizzati con i nuovi media da Giovanna Bianco (Latronico, 1962) - PinoValente, Iodice, Neri, Salvatori e l'installazione di Buren a Potenza, il progetto "Arte Pollino" con opere di Anish Kapoor, Carsten Holler e Giuseppe Penone; nel 2011, a Castronuovo Sant'Andrea, la nascita del MIG. Museo Internazionale della Grafica - Atelier "Guido Strazza" - Museo Internazionale del Presepio "Vanni Scheiwiller" e, infine, la ricerca sulla "decostruzione concettuale della rappresentazione della realtà" e l'analisi degli "eventi che si producono nella condizione effimera del quotidiano", oggi rispettivamente condotti in Europa da Vito

Pace (Avigliano, 1966)¹³⁴ e Bruno Di Lecce (Matera, 1980)¹³⁵.

Da questa rilettura del passato e qualche sguardo al futuro, di alcuni fenomeni che hanno inciso profondamente nel tessuto della comunità, appare chiaro come la storia dell'arte lucana del secolo appena trascorso non si possa fare senza aver compreso la situazione storico-sociale della Lucania moderna con la quale gli artisti, nel corso degli anni, hanno fissato un legame stretto: le vicende storiche della campagna meridionale, le periodiche catastrofi sismiche, il disequilibrio ecologico, i fallimenti delle programmazioni urbanistiche attuate sulla testa delle comunità e dei piani regolatori nati sul decentramento e sull'abbandono dei centri storici (basta vedere come era Potenza sessant'anni fa e come è oggi, cosa è successo a Matera dopo l'abbandono dei Sassi), la Lega dei contadini materani, la riforma agraria, l'occupazione delle terre incolte, la discesa dei braccianti sulle terre dei vasti latifondi, la Resistenza, la lotta all'analfabetismo, la scoperta della cultura contadina, la marginalità psicologica con ricadute sul piano del costume e dei moduli mentali, l'imponente flusso di trasferimenti dalla campagna alla catena di montaggio, la contestazione giovanile del 1968.



134. Vito Pace, *Stammtisch*, 2013.
135. Bruno Di Lecce, *Sineresi*, 2015.

134



135

In questo ambito (Friedrich G. Friedmann parlerà, giustamente, di una “Lucania dentro di noi”), nascono le tematiche, le componenti etniche, costantemente rintracciabili nel lavoro di pittori e scultori che, bisogna sottolinearlo, nonostante la buona volontà di Concetto Valente (nella prima metà del secolo tentò di mettere in piedi una sintetica antologia dell’arte lucana nel Museo Provinciale di Potenza), non sono stati mai raccolti in una specifica Pinacoteca permanente o in una organica collezione privata (si è parlato, spesso, del Prof. Federico Gavioli come il primo collezionista di Potenza, e del notaio Ricotti come autentico appassionato d’arte) che mettessero in luce persistenze e perdite di identità, tutte ancora da analizzare, e quelle “necessità poetiche” di cui parlava Scotellaro e sulle quali meditava Levi: salvare un mondo nell’essenza delle sue virtù originarie, “l’autenticità remota e profonda” di un mondo “custodito nei secoli come un tesoro nascosto, coi suoi caratteri non ancora sviliti o corrotti”, così da “costituire un apporto insostituibile alla trasformazione rivoluzionaria della società”. E aggiungeva: “Questa, di dare realtà, di aggiungere agli aspetti del mondo la categoria della realtà e dell’esistenza, il loro nome, la loro forma, è sempre stata la natura stessa dell’arte: la sua necessità; il suo

valore esistenziale [...]. Non si può raggiungerla forzando, in un senso o nell’altro, i processi di separazione e di scissione, i ritorni accademici a finte realtà convenzionali”. L’importante, è dire *tutta la realtà umana in ogni singola verità*, dimostrare il valore e il senso della pittura, la scoperta continua di una forma delle forme, della struttura dell’espressione, delle “sue impalcature, i suoi ornamenti, riempimenti, le sue necessità di convenzione e di durata”. A pensarci bene, sono i motivi ispiratori di *È fatto giorno* e di *Contadini del Sud* ma anche di “Lucania 61”. Questa piccola storia, che restituisce il clima di quegli anni e la costante affermazione dell’esercizio e dell’esistenza della pittura come evento collegato a quanto accade nel mondo, può esserci d’aiuto.

Cinquantacinque anni fa, lo scrittore Mario Soldati, Direttore della Mostra delle Regioni a Torino in occasione del centenario dell’unità d’Italia, per il Padiglione della Lucania pensò di far eseguire a Carlo Levi un grande quadro rappresentativo della nostra regione: *Lucania 61*, ora in Palazzo Lanfranchi, a Matera. Naturalmente, questo “soggetto” offriva a Carlo Levi la possibilità, non soltanto di realizzare un’opera che rappresentasse la Lucania, come lui la vedeva e come l’aveva raccontata nei suoi libri (in

primis *Cristo si è fermato a Eboli*), ma permetteva anche di esprimere una visione cosmica della vita dell'uomo.

Infatti, guardando bene il grande telaio (sessanta metri quadrati di tela dipinti in quindici mesi di intenso lavoro, sei episodi, centosessanta personaggi, tra i quali i padri della Lucania post-Risorgimentale - Giuseppe Zanardelli, Francesco Saverio Nitti, Giustino Fortunato, Guido Dorso - che isolati contemplano, quasi avessero predicato nel deserto, una realtà che non sono riusciti a cambiare, sua madre e la mamma di Scotellaro, Mimma Trucco, Umberto e Luccia Saba, Michele Parrella, Carlo Muscetta, Rocco Mazzarone, il vice Sindaco di Tricarico Innocenzo Bertoldo, Pietro Pannarella, se stesso), ci si rende conto della sua divisione in tre parti, in tre cantiche della miseria e dell'inutile attesa, del dolore e della speranza: un Inferno¹³⁶, un Purgatorio¹³⁷ e un Paradiso¹³⁸, ovvero l'epoca geologica, la vita delle caverne, la vita dell'uomo; e poi la vita agricola, le opere, l'agricoltura, e poi la vita civile, l'organizzazione politica, sulle piazze, degli uomini verso l'avvenire; oppure, più semplicemente, più giustamente, il passato magico, il presente, con tutti i suoi problemi del lavoro e della terra: un lungo corteo di animali, uomini, donne e bambini (tra cui Rocco adolescente) che brucano,



136



137



138

136. Carlo Levi, Lucania 61, 1960-1961, Comune di Matera, Centro Levi, Palazzo Lanfranchi, Matera.

137. Carlo Levi, Lucania 61, 1960-1961, Comune di Matera, Centro Levi, Palazzo Lanfranchi, Matera.

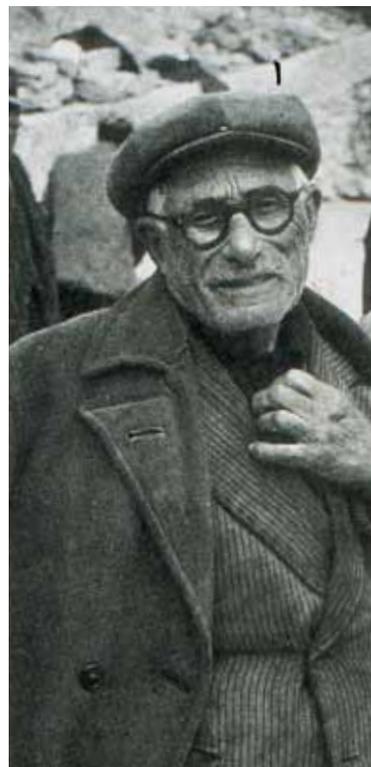
138. Carlo Levi, Lucania 61, 1960-1961, Comune di Matera, Centro Levi, Palazzo Lanfranchi, Matera.

portano pesi, siedono davanti alla porta, allattano, stendono il bucato, parlano, ascoltano, immersi in una natura che il gioco dei pieni e dei vuoti rende più desolata, come il ritorno dei familiari, nell'incanto del crepuscolo, dai campi lontani, tra un ondeggiare di cesti carichi d'erbe e di legna.

Le mie parole, che sono, poi, quelle di Mario Soldati e dello stesso Levi, fanno pensare quasi a un'opera astratta, programmatica. Tutt'altro. *Lucania '61*, con le sue 160 figure, prime, fra tutte, quella della maga a sinistra e quella del "fratellastro" Rocco Scotellaro, a destra, che illumina tutto il quadro, riunisce in sé, come diceva Italo Calvino in un documentario di Massimo Mida del 1962, tutti i diversi piani che sono presenti nei nostri pensieri, conoscenza storica e conoscenza poetica, trasfigurazione lirica e realtà pratica, in sostanza persistenze e perdite dell'identità lucana sintetizzate da Leonardo Sinisgalli nel 1975, nelle pagine di *Un disegno di Scipione e altri racconti*.

Levi, per il quale "la pittura e il mondo si formano con la persona, con il rosso stesso della sua presenza, il vago della sua apparizione", scendendo in Lucania con il fotografo Mario Carbone, calabrese di San Sosti (CS), per la campagna fotografica che doveva descrivere lo

spessore del quotidiano quasi sempre impenetrabile in città e documentare, con una forma nuova di realismo, quanto era vivo e quanto era morto della campagna etnografica, etnologica e antropologica di Ernesto De Martino nel 1952 (il quadro, infatti, è tutto costruito sulle fotografie scattate tra Matera, Pisticci, Tricarico¹³⁹, Grassano, Aliano¹⁴⁰, Montalbano, Craco¹⁴¹, Tursi, Sant'Arcangelo)¹⁴², torna ad affrontare i problemi di un'identità immobile da secoli espressa nel Cristo e che l'occupazione delle terre, le mitologie della "rivoluzione meridionale", l'emigrazione, l'ambizione di conferire dignità al lavoro dei campi non avevano risolto. La pittura doveva prendere atto di questa situazione, proprio come aveva scritto, nel 1942, in *Paura della pittura*, un testo che guiderà per anni buona parte dell'arte lucana che lo vedeva come continuazione e corollario di *Paura della libertà*: La Paura della pittura è la Paura di esistere, "poiché la pittura contemporanea, che ha inizio con la molteplicità cézanniana, che splende di disperata energia con Picasso, è stata lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo. La paura del deserto dell'anima desolata è il senso della pittura contemporanea: i suoi soggetti, non uomini e cose viventi, ma idoli. La paura dell'uomo è il senso della pittura contem-



139



140



141



142

139. Mario Carbone, Fotografia per *Lucania 61*, 1960.
 140. Mario Carbone, Fotografia per *Lucania 61*, 1960.
 141. Mario Carbone, Fotografia per *Lucania 61*, 1960.
 142. Mario Carbone, Fotografia per *Lucania 61*, 1960.

poranea? Pittura e libertà, dunque, sono equivalenti. Ogni eventuale dissidio può essere superato in un realismo essenziale (l'uomo-la natura), proprio quello in cui si immergono gli artisti lucani operanti tra il 1940 e il 1968. Anche se Levi, dopo l'esperienza lucana, è più che convinto che il futuro non si prepara con i pennelli ma nel cuore degli uomini. In una lettera a Enrico Paulucci, da Aliano, del 24 dicembre 1935, scrive di non essere né neoclassico né romantico, che ogni distinzione estetica laggiù perdeva significato, che si limitava a dipingere, conscio di un'esperienza che andava al di là dell'arte e proprio per questo non lo relegava in un tempo passato storico e indifferenziato ma in una tragica attualità. Era questa realtà a fargli capire che l'avanguardia di Picasso era il gradino di un'altra avanguardia, dove non era stato detto tutto, che non gli imponeva la paura del silenzio, dell'acquiescenza a tutto ciò che si stava facendo o si era fatto, che tante superfici bianche erano da esplorare, che le possibilità del linguaggio espressivo, visibili e invisibili, erano cariche di prospettive, non ultime quelle messe in moto dall'espressionismo astratto americano, dall'action painting, da Pollock a De Kooning, così evidenti, ad esempio, nelle pennellate piene e grasse di *Uccelli nel bosco*, del 1958,

di *L'aratro*, del 1967, di *Il carrubo crocifisso*, del 1969.

Il giro lungo di Levi e Carbone per la Lucania interna è del 1960. La fotografia (sappiamo quanto sia stata fondamentale in Luca-

nia, tra il 1952 e il 1975, da Henri Cartier-Bresson¹⁴³ a Franco Pinna¹⁴⁴, da Aldo La Capra¹⁴⁵ a Mario Cresci¹⁴⁶⁻¹⁴⁷, da Federico Patellani¹⁴⁸ a Franco Fontana¹⁴⁹, da Fosco Maraini a Mimmo Castellano, da Mario Dondero a Luigi Ghirri¹⁵⁰, da

Francesco Radino a Enzo Sellerio, a Mimmo Jodice, a Tano Citeroni, per far risorgere il reale), può dare una definizione sistematica ai suoi pensieri, rendere permanenti gli attimi e i luoghi (non diversamente dagli artisti che accompagnavano



143

143. Henri Cartier-Bresson, 1951.



144. Franco Pinna, 1961.
145. Aldo La Capra, 1968.
146. Mario Cresci, 1978.



144

145



146

98

99



147



149



148

147. Mario Cresci, 1987.
 148. Federico Patellani, 1952.
 149. Franco Fontana, 1978.

gli agiati gentiluomini e aristocratici francesi, inglesi, russi, tedeschi, polacchi nel Grand Tour meridionale), testimoniare anomalie, far diventare visibile, *fisico*, il rapporto uomini-cose nel mondo della miseria e dell'abbandono. Infatti, tornato a Roma, nello studio di Villa Strohl Fern, le circa quattrocento fotografie di Carbone rivelano in pieno le nuove verità dei nostri luoghi, il modo di vivere e di pensare, la presa di coscienza della propria esistenza nel mondo, la consapevolezza di un empito vitale che traspare proprio da ciò che è la struttura di ogni identità: lo spessore del

quotidiano, il diario ininterrotto, la ferita aperta, nell'uomo, nel paesaggio, nelle cose che ci circondano: quanto, in sostanza, gli artisti riescono poi a testimoniare facendone un punto di riferimento persistente rispetto alla deformabilità della memoria. Non solo. Le fotografie, proprio per il telerò da dipingere, mettono in evidenza quanto sia necessario, in Lucania, alcuni decenni dopo il confino patito ad Aliano, riedificare una *Koinè* culturale, trasformando dall'interno la cultura delle province, una cultura come cornice etica, capace di fare distinzioni nello sconvolgimento dell'ambiente, di



150

animare il tessuto connettivo della coscienza civile, di aiutare l'uomo, sempre più condizionato dalle leggi del mercato, a cercare nel ritorno alle campagne, in parte abbandonate, i valori dell'esistenza.

Levi non illustra, interpreta¹⁵¹. Senza raggelare la realtà, proprio come aveva fatto nei dipinti del confino, tra Grassano e Aliano¹⁵². Rivede, registra, scrive, dipinge (e viceversa), dopo aver osservato, toccato, odorato, ascoltato ed essere penetrato nell'espressione dei volti¹⁵³. Infatti, ogni personaggio, catturato nella sua immobilità, guarda chi guarda. Con occhio fiero, severo, spietata-

mente accusatore, e quel piglio che preannuncia il dramma dei prossimi mutamenti, che appartengono, poi, a quanti ambiscono a una condizione umana diversa.

Levi riscopre, con la fotografia, le ostinazioni dell'identità lucana, questa unità di soggetto e di cosa, di passato e di presente, attraverso il mutare degli attributi; fissa l'importanza decisiva della testimonianza attraverso lo spessore simbolico dell'esperienza, proprio come aveva fatto nel 1959 Albino Pierro con il volume di poesie *Il mio villaggio* che si avvale di una premessa di Ernesto De Martino: "Che cosa è



151



153



152

150. Luigi Ghirri, 1985.

151. Carlo Levi, Autoritratto con tavolozza, 1935, Fondazione Levi, Roma.

152. Carlo Levi, Giulia la Santarcangelese, 1935, Fondazione Levi, Roma.

153. Carlo Levi, Peppino, 1936, coll. privata, Matera.

stato infatti per me la Lucania, durante le mie ricerche, se non la terra del ricordo, la patria cercata che mi difendeva dalla minaccia di restare apolide, senza né campanile, né filo d'erba, né volto umano in un paesaggio domestico, né voce amica, né nulla che avesse potenza di memoria o invito di prospettiva? [...]. Coloro che non hanno radici, che sono cosmopoliti, si avviano alla morte della passione e dell'umano: per non essere provinciali occorre possedere un villaggio vivente nella memoria, a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo [...].

La pittura di Levi cammina all'unisono con l'ideologia e con la letteratura (si nutre, come è noto, della poesia di Rocco)¹⁵⁴ *scrive con i colori*, rendendo complementari l'immagine e il pensiero, il tumulto della natura e quello degli uomini. Viene, allora, spontaneo porsi una domanda: perché Soldati chiede a Levi di *raccontare* la Lucania e a Potenza (Emilio Colombo era, allora, Ministro dell'Industria e Presidente della Regione Vincenzo Verrastro) sono tutti d'accordo? Crede di poter trovare nella pittura di Levi la incisiva forza analitica maturata attraverso la scrittura, visto che nel periodo del confino vi aveva fatto scorrere "una completa conoscenza e una complessa coscienza della realtà"? Lo ritiene l'unico capace di interpretare la Lucania come pae-

saggio mentale? Ne vuol fare l'alfiere dell'epica lotta di riscatto del Mezzogiorno che il dipinto rappresenta, quasi avesse dovuto realizzare quella visione di realtà auspicata da Gramsci? Vuole affermare l'influenza pittorica e culturale di Levi sui pittori lucani considerati, a torto, inesistenti? Non era stato lo stesso Levi a scrivere, a proposito di Francesco Ranaldi, che nei quadri viveva "una Lucania reale e immaginaria, mitologica ed archeologica e quotidiana [...] e quei monti, quelle case, quelle costiere deserte, diventano, con il loro colore notturno e le luci irreali, il luogo naturale dei primi ricordi, dove passano i morti bambini, e il lamento, e gli angeli che custodiscono il padre sulla sedia a ruote, e il suo taxi giallo giovanile, e i treni che salgono in cielo, e l'autunno che tinge di giallo i paesi che tiene nelle sue braccia, e le streghe che escono dalla terra per i loro voli sibillini, e le principesse adolescenti dei vicoli di Potenza, e l'angelo della sera che, giallo sul suo cavallo, scende dalle montagne portatore del sonno infantile"? Questi non potevano, attraverso le loro opere, offrire un'immagine significativa di ciò che la Lucania era in quel momento ed era stata in passato? Non vedevano, o non sapevano, delle forze in movimento e del rinnovamento in atto, delle prospettive di sviluppo che l'arte



154

154. Carlo Levi, Rocco Scotellaro, 1952, Fondazione Levi, Roma.

annunciava e di cui unicamente chi conosceva a fondo Potenza, Matera e i paesi da cui si erano mossi i nostri artisti poteva avere percezione? Non è un caso, allora, se nel catalogo che accompagna "Lucania 61", Giulio Stolfi parla di spiritualità e poesia nella vita lucana, Francesco Petrucci della casa, con tutti i suoi annessi e connessi di culle e arcolai, mastelli e arpe, piatti e costumi tipici, richiamanti il valore dell'artigianato e la sua evoluzione, Raffaele Ciasca della Basilicata e l'unità d'Italia, Unico Caponi delle condizioni e possibilità di crescita dell'agricoltura lucana, Ferdinando Ventriglia di prospettive di sviluppo industriale in Lucania, Gabriele Gaetani D'Aragona di problemi di incremento delle comunità rurali in Lucania, Mario Napoli dell'archeologia lucana e Serra di Vaglio, e nessuno scrive degli artisti lucani, che pure a "Italia 61" sono stati portati, se non con una rapida citazione dei bassorilievi di Tilde Valentini Catani utilizzati per rappresentare figure di costumi della Regione, scene di lavoro contadino, episodi di vita di una famiglia. Non c'erano pittori, in Lucania, che sapessero accertare attraverso le immagini *l'hinc et nunc* esistenziale dei nostri luoghi, riassumere le esperienze degli ultimi cento anni, le aspettative del dopoguerra, le insoddisfazioni e i dissensi che nel

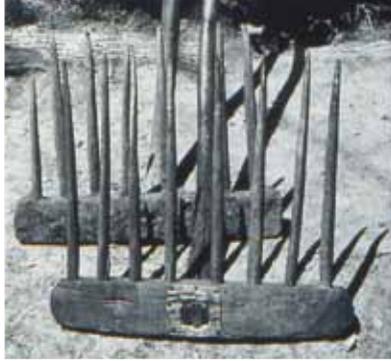
1965 Sinisgalli, anche lui in compagnia di un fotografo, Mimmo Castellano, pugliese di Gioia del Colle alla sua prima esperienza di reporter-antropologo, per tre mesi in giro per le strade dei nostri luoghi, metterà davanti ai nostri occhi con *Paese lucano*¹⁵⁵, quasi a voler provare l'incisiva forza analitica maturata attraverso le parole, sue e di Rocco Scotellaro, Giulio Stolfi, Michele Parrella, Giandomenico Giagni, Vito Riviello, Beatrice Viggiani e Mario Truffelli¹⁵⁶, sovrapposte ai canti popolari, i mille fili che legano l'identità lucana alle manifestazioni del vivere associato¹⁵⁷ e che bisogna necessariamente sciogliere per cogliere la *verità* di sentimenti e di stile di vita¹⁵⁸⁻¹⁵⁹⁻¹⁶⁰.

L'avvertenza, nel libro che vuole mettere in luce il tessuto sociale (arcaico) nel quale l'Eni (la modernità) sta fissando i primi insediamenti per l'estrazione del gas a Ferrandina, è precisa, ed ha il linguaggio della poesia, anche nella scelta delle immagini: molti usi sono caduti, molte tradizioni sono spente. Non è stato possibile reperire neppure una *troccola*, quegli strambi strumenti di legno che sostituivano le campane e i campanelli nei giorni della settimana santa; i ragazzi hanno abbandonato le piazze, non rubano più le uova, non vanno in cerca di nidi; non si trovano più all'ingresso dei



155

155. Mimmo Castellano, 1965.



156



157



158



159



160

- 156. Mimmo Castellano, 1965.
- 157. Mimmo Castellano, 1965.
- 158. Mimmo Castellano, 1965.
- 159. Mimmo Castellano, 1965.
- 160. Mimmo Castellano, particolare, 1965.

paesi i corvi e le piche che un tempo facevano da guida ai forestieri; il “pare brutto” delle femmine è diventato più conciliante; il mito si è scolorito, i proverbi si vanno perdendo, il dialetto si sta consumando, cede alla lingua del “perché” e del “come”; le giovani trascurano il ricamo e il ragù; il pane nero che Giustino Fortunato mostrò al Parlamento in una seduta memorabile è stato sostituito dagli sfilatini e dalle michette.

Il poeta si chiede: che c'è rimasto nella “dolorosa provincia”? Risponde: c'è rimasta un po' di gente, parsimoniosa, dignitosa, meditativa, taciturna, scaltra, dall'udito fragile, forse, ma dalle narici e pupille potentissime, “scorza dura e midolla delicate”. C'è rimasta la natura amica e nemica. Ci sono i vecchi paesi, i vecchi rioni, le vecchie case, “le dolci mura materne”. C'è la gentilezza, c'è ancora la miseria. E la filosofia.

E i primi, chiari segni di omologazione.

Gli artisti, che preavvertono sempre, con decenni di anticipo, del tempo che verrà, dove sono finiti, ora che nuove mode, complice la televisione, assaltano e distruggono mode precedenti scombussoando l'edificio di una cultura fino a poco tempo addietro radicata in quell'identità fatta di esperienze, di

tradizioni, di osservazioni, anche di idee peregrine che ogni classico contiene? Molti, purtroppo, si sono infrattati o, “fra la quasi generale indifferenza”, nel “dormiveglia perenne” (come testimonia Pasquale Mainenti su “Il Popolo di Lucania” del 14 maggio 1950), sono rimasti in trincea, (Nicola Filazzola, nel 1986, scriverà di “memoria come impegno”) in nome della lucanità, a rielaborare pochi schemi fino all'ossessione o a coltivare manie e deliri propri di chi opera in un luogo ristretto e sotto un cielo limitato; diversi hanno lasciato i loro paesi, per Napoli, Roma, Milano, Torino, stanchi di praticare un genere speciale di bozzetto in cui fondere il gusto dell'imitazione dei classici e lo studio naturalistico del paesaggio, di descrivere i sussulti sociali, le lotte contadine contro il latifondo, le metafore della fatica, di disperdere energie in incontri senza senso, in convegni senza pubblico, in esposizioni senza mercato. Non li conosce l'esperto d'arte Soldati, che nel 1955, attraverso l'inchiesta RAI confluita nel *Viaggio in Italia*, aveva avuto modo di rilevare il laboratorio di “un tratto esemplare del Sud”, ma Sinisgalli sa dei tanti che tra fine Ottocento e buona metà del Novecento hanno riempito le pagine di “La Basilicata nel Mondo”, delle collezioni degli almanacchi regionali, delle

enciclopedie e monografie regionali illustrate, delle guide artistiche e turistiche della Basilicata preparate dal Touring Club Italiano.

Quasi a scorrere buona parte dei paesi lucani, da Melfi ad Accettura, da Rotonda a Tolve, Andrea Petroni, Michelangelo Scardaccione, Vincenzo Radino, Giuseppe Trotta, Giuseppe Viggiani, Olga Radino Milani, Aristide Tancredi, Michele Pergola¹⁶¹, Cosimo Sampietro, Domenico Forlenza, Ercole Bianchi, Guido Spera, Francesco Pesce, Antonio Busciolano, Francesco Paonessa, Gerardo Jannelli, Angelo Brando¹⁶²⁻¹⁶³, Giovanni Iacovino¹⁶⁴⁻¹⁶⁵, Michele Giocoli, Remigio e Vincenzo Claps, Italo Squitieri¹⁶⁶⁻¹⁶⁷, Maria Padula¹⁶⁸⁻¹⁶⁹, Virgilio Pasquale, Alfonso Di Pasquale, Giuseppe Solimene, Giuseppe Mona, Agostino De Fina, Clelia Spicacci, Alberto Bozza, Giovanni Di Puglia, Francesco Ranaldi, Donato Latella, Salvatore Vito, Concetto Valente¹⁷⁰, Antonio Castaldo, Francesco Nigro, Franco Colella, Violante Motta, Delia Constabile, che pure credono al loro lavoro come un modo di essere, li vede assorti nella contemplazione della “vita senza data”, della campagna e dei contadini, in tempi mitologici, in rimembranze, in stati d'animo, intenti a rimestare, nella più profonda solitudine, proprio nelle cose che lui considera cadute o spente, il loro cielo ristretto all'or-

lo delle montagne che chiudono i loro sguardi, nonostante le promesse, le loro immagini insufficienti a farsi figure dell'esistenza, racconto di fatti e analisi dell'uomo, contributo essenziale al processo di identificazione collettiva. Infatti, come rimandano le cronache del tempo e le notizie che gli giungono a Milano e a Roma, circa la “Mostra di Primavera” a Potenza e il “Premio Melfi”, gli “Incontri della Gioventù” al Teatro Stabile, il “Premio Matera” e il “Premio Pisticci”, il ritorno di Levi a Matera (6 febbraio 1955) per il “Convegno su Rocco Scotellaro intellettuale del Mezzogiorno” e, per l'occasione, l'esposizione di sue opere con quelle di Guttuso e Raffaele Spizzico, la Nuova Libreria aperta da Vito Riviello a Potenza, la nascita delle riviste “Lucania”¹⁷¹, “Prospettive Meridionali” (su cui i pittori e i poeti si confrontano con firme di rilevanza nazionale), “Aspetti Letterari”¹⁷², “Basilicata”¹⁷³, gli artisti, invischiati nella rete della provincia, sono nutriti “dall'aspetto superbo e pittoresco della nostra terra, dai policromi costumi muliebri, dai monumenti pittoreschi delle tradizioni che vi diffusero le voci fantasiose delle leggende, il palpito perenne delle loro opere”. I disegni dei maestri (Domenico Morelli, Giovanni Fattori, Felice Carena, Henri Matisse, Pablo Picasso, provenienti dalle collezioni Leone e



161



162



163

161. Michele Pergola, Contadino, 1943.

162. Angelo Brando, Natura morta con statuetta, 1932.

163. Angelo Brando, Coro di fanciulle, 1938.

112

Pedio) esposti nella “Mostra di Primavera”, che si tiene nella sede dei Postelegrafonici di Potenza dal 7 al 18 maggio 1950, sono letti con lo stesso sguardo fermo di chi è rimasto legato al proprio muro e non sa distaccarsene nonostante viva altrove. È possibile conservare le radici, anche in pittura, senza aprirsi alle forme coinvolgenti del nuovo che avanza? Basta leggere quanto Sinisgalli scrive nel catalogo della mostra che L’Arco di Macerata, nel dicembre 1964, dedica all’opera grafica di Luigi Guerricchio: “Guerricchio ha ancora troppa prudenza e troppa reverenza per i suoi modelli e per il loro habitat. Pensi alla sorte di Guttuso e per

contrasto a Picasso e a quei pochi che non si sono fatti strozzare dai dogmi del realismo”. Gli stessi dogmi, nello stesso anno, che ha visto stratificarsi, due mesi prima, nel Convegno di Atella. Mai, nell’arte, il sangue e il tempo si sono fermati. La *calma* e il *silenzio* degli artigiani dell’infanzia di Sinisgalli, che è poi l’infanzia di buona parte degli artisti lucani sopra citati, le *idee*, i *sentimenti*, la *tenacia* e la *fede* hanno resistito a tutte le intemperie. Solo alcuni si è portato dietro, in “Civiltà delle Macchine”: Mauro Masi e Luigi Guerricchio, pronti a capire il nuovo linguaggio visivo operato dal racconto fotografico di *Paese lucano* e, diradando, nei loro

113



164. Giovanni Jacovino, Nevicata, 1940 ca.
165. Giovanni Jacovino,
Paesaggio di montagna, 1946

164

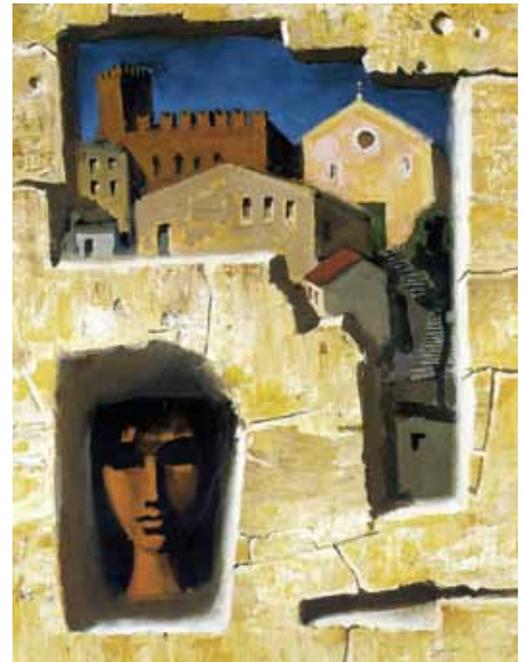


165

114



166



166. Italo Squitieri, Paesaggio, 1948.
167. Italo Squitieri, Città, 1992.

167

115

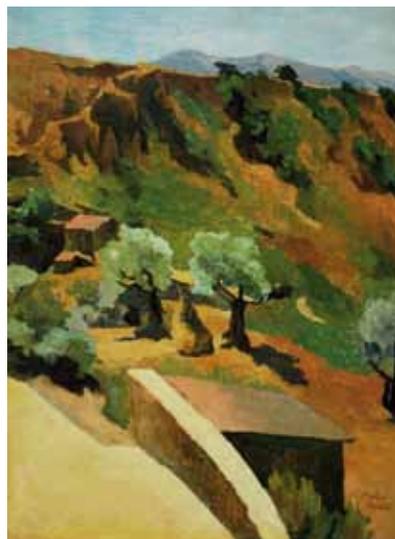


168

168. Maria Padula, *La fontana di Gannano*, 1950, coll. Comune di Montemurro.

169. Maria Padula, *La casa del ceramista*, 1964.

170. Concetto Valente, *Paesaggio*, 1950.



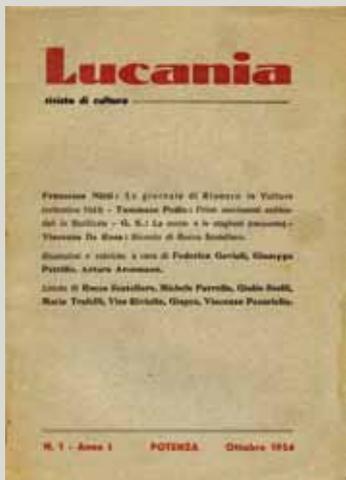
169



170

dipinti, “la presenza delle cose”, la novità dirompente di una mostra come quella aperta il 20 giugno 1955 alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, organizzata insieme ad Achille Perilli e Enrico Prampolini; Pasquale Santoro, lo sguardo affinato dagli anni trascorsi a Parigi, lo ha visto sottobraccio a Ungaretti; Gaetano Pompa l’ha conosciuto nel 1962, in una delle gallerie di punta di quegli anni, L’Obelisco, dove aveva presentato, con De Libero, le prime opere di Burri, e più avanti l’ha incontrato

a La Vetrina di Tanino Chiurazzi e alla Galleria Rondanini; il più giovane, Giacinto Cerone, se lo troverà di fronte, per l’ultima volta, nell’agosto 1980, mentre sotto l’acacia di Castronuovo Sant’Andrea, “lo spirito del silenzio, problematico e sottile”, continua a crescere, “con l’erba alle soglie dei vecchi paesi franati”; altri ancora, come Joseph Stella, li ha ammirati, con una punta di gelosia, tra Mies Van der Rohe e Rothko, nei grandi musei di Francia e di America, annunciare il futuro rimanendo nella “casa paterna” di Muro Lucano.



171



172



173

171. Lucania, 1954.

172. Aspetti letterari, 1960.

173. Basilicata, 1969.

Le strutture architettoniche di Marino di Teana, la sua città nuova¹⁷⁴⁻¹⁷⁵, da dove nascono se non dall'infanzia dell'architettura, dalla

struttura della casa fatta solo di linee madri, dal dinamismo dei muri che si incrociano con naturalezza, pietra su pietra, come l'alternarsi

delle stagioni o il distendersi del paesaggio, nei vicoli del piccolo centro nascosto tra Sinni e Serrapotamo?

La dimensione artigianale che Rocco Molinari (Accettura, 1924) continua a mantenere nel suo lavoro, quasi dovesse ripetere, come il "Maggio di Accettura", senza perdere la sua specificità, un cerimoniale antico con un linguaggio moderno¹⁷⁶⁻¹⁷⁷, cos'altro è se non la costante interrogazione di quella naturale e quotidiana ritualità del fare scultura inseguendo il corso delle stagioni della vita, a partire dalle memorie dell'infanzia?

I ferri che Pasquale Santoro forgia e piega ricavandone strutture agili e spoglie¹⁷⁸, cariche di singolare suggestione, sono il risultato di un felice connubio dell'"ostinazione nella ricerca", tutta lucana, di una personalissima forma di ascetismo, con le influenze internazionali assimilate durante il soggiorno parigino.

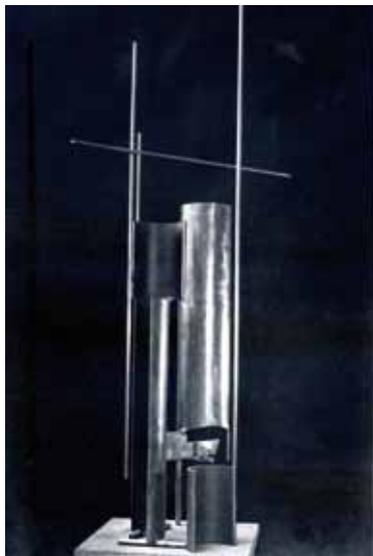
Gli interni comunicanti di Rocco Falciano (Potenza, 1933 - Roma, 2012) si sono svuotati di ogni cerimonia: pochi oggetti, un ramoscello ancora in fiore¹⁷⁹, una sedia¹⁸⁰, privi di polvere, addensano il "colloquio serrato" che gli atomi di colore conducono sul foglio o sulla tela, nel silenzio che li avvolge¹⁸¹. È il realismo magico delle contrade lucane abbacinate dal sole che Rocco frequentava e che l'acquarello

invitava a libere avventure, senza rinunciare a diagnosi approfondite, per verificare, nel segno libero e nelle sottili risonanze del colore attraversato dalla luce, i ritmi e le qualità che il calcolato gesto *en plein air* ha costruito, la strutturazione che la memoria ha saputo suggerire per renderla più congeniale alla rappresentazione¹⁸².

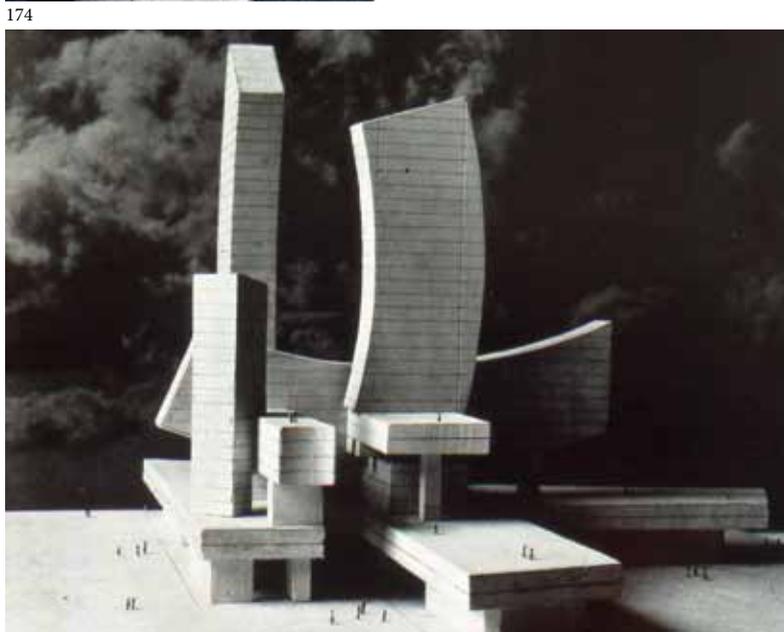
Una tecnica utilizzata e respinta, dunque, che non si sottrae al piacere della ricognizione interiore, a quel particolare attributo dell'acquarello che è il movimento interno delle fluidità, alle occasioni del paesaggio delle origini lucane, agli accumuli studiati e alle improvvise spoliazioni della natura morta, al rovello dell'inafferrabile nascosto nel mistero del quotidiano.

Falciano non cerca, attraverso la componente tecnica di un lucido procedimento operativo, il rigore e la finezza, la fugacità dell'impressione e il lirismo, ma un pensiero preciso, carico di emotività e di tensione morale.

La disciplina che si è imposto in questi anni sfuggendo alle regole del vedere abitudinario ma anche alla trasgressione, il metodo sotteso all'elaborata sintassi operativa spiegata per analizzare, ad esempio, le corrispondenze segrete tra una magnolia e un cardo, una nespola e un carciofo, una castagna e una melagrana, il frequente misurarsi con



174. Marino Di Teana, Disintegrazione del cilindro, 1956-1957.
175. Marino Di Teana, Stucture Universités, 1958-1963.
176. Rocco Molinari, Il contadino, 1984.
177. Rocco Molinari, Le scolte, 1995.



175

120



176



177

121



178. Pasquale Santoro, Lafcadio, 1963.

179. Rocco Falciano, Ramo di nespolo, 1987.

180. Rocco Falciano, Interno giorno, 1988.

178



179



180



181



182



183

181. Rocco Falciano, *Natura morta su un tavolo*, 1996.

182. Rocco Falciano, *Poltrona*, 2005.

183. Rocco Falciano, *Campagna salentina*, 2011.

124

i maestri del passato (Dürer) o del nostro presente (Bonnard e Morandi) senza porsi nessuna prospettiva strettamente storica, decantano l'immagine e ce la restituiscono quale istantanea colorata in cui la fluidità della materia, il calcolo dei tempi stemperato in un nuovo rapporto con lo spazio, l'equilibrio delle elaborazioni, distillano l'emozione nella totalità della visione¹⁸³.

A costo di servirsi di fulmini e serpenti, belve e dee, tori e re, cavalli e capre, angeli volanti e regine, utili per simboleggiare il male e il bene che circola nel cuore degli uomini dal peccato originale a oggi, il "visionario" Antonio Masini (Calvello, 1933) brandisce il pennello come un forcone che infilza i dannati ma alza nell'aria il bambino e lo posa sulle spalle del padre che apre la strada alle generazioni che verranno.

Da pittore colto qual è, proseguendo nell'analisi della rappresentazione di eventi storici che vogliono esprimere la coscienza identitaria di città come Potenza, Matera e Melfi o di paesi come Balvano, Calvello, Castronuovo Sant'Andrea, Abriola, Pignola, Marsico Nuovo, Tito, dove la storia patria, strettamente connessa a quella cristiana, viene sintetizzata nel "monumento" o nella "porta" che unisce le tradizionali virtù con l'impresa eroica¹⁸⁴, Masini reinterpreta su tavola l'idea dell'affresco pubblico e non fa fatica alcuna a tro-

varsì alcuni punti di riferimento per la trasposizione, in chiave attuale, di modelli anche letterari¹⁸⁵⁻¹⁸⁶.

La celebrazione pittorica recupera il concetto di pittura di storia (cfr. *I fratelli Rosselli*, 1986), entrato in crisi alla fine del XIX secolo, e si riappropria di quella forza persuasiva necessaria a qualsiasi messinscena tesa a ricostruire i fatti su precise coordinate temporali, senza per questo rinunciare alla componente emotiva¹⁸⁷.

La stessa che muove il percorso espressivo di Pietro Benevento (Grassano, 1943 – Taranto, 1992), sia nelle sculture che si ergono nelle piazze di Grassano (*Busto di Michele Mulieri*, *Il seminatore*) che nella pittura tesa a fissare "momenti di vita dei campi, di contadini al lavoro e di donne che da sempre e ancora oggi si sobbarcano la fatica della terra". Franco Artese (Grassano, 1957), attraverso scorci di paesi e aspetti della civiltà contadina dislocati nella magia del presepe, non traccia un ritratto continuo della Lucania della sua infanzia?

Il distacco di Donato Linzalata (Genzano di Lucania, 1942), ad un certo momento del suo percorso, dall'uso di un materiale prediletto come il legno e da un costante impegno etno-antropologico¹⁸⁸⁻¹⁸⁹, non tradisce in alcun modo la coerenza d'ispirazione e di linguaggio. Nodi, fenditure, corrosioni di tarli,

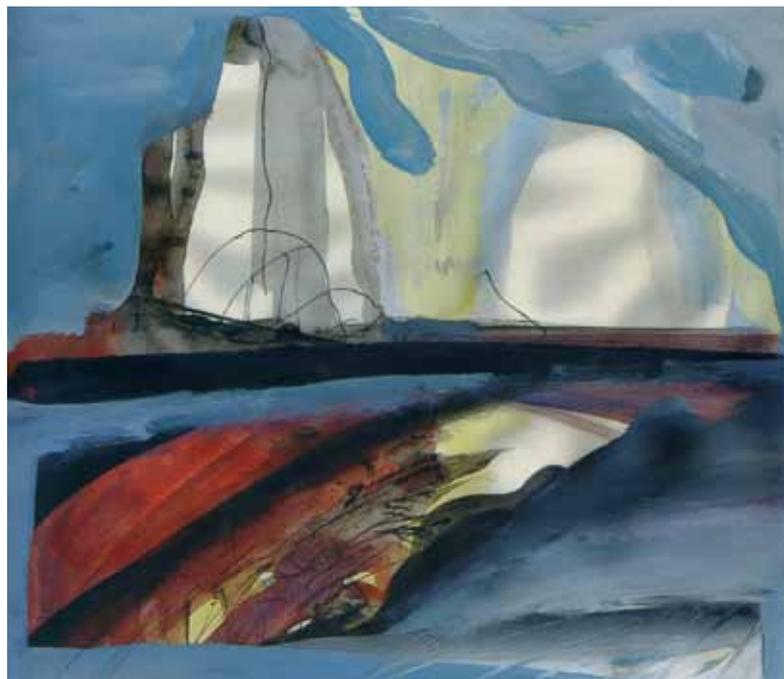
125



184



185



186



187

tuttotondo, propri di una tradizione millenaria, hanno ceduto il passo alla sagomatura, il taglio, lo sbalzo, l'assemblaggio, la saldatura, la frontalità, simboli di un progresso che è ricerca di sintesi dopo aver attraversato l'originaria espressione realistica rivelatasi inseparabile dalla forma e dallo schematismo delle arti primitive improvvisamente messe a confronto con l'arcaismo dell'antica scultura greca.

Rocco Natale (Rapone, 1954), infatti, separando la realtà dalla memoria, porta a Urbino, negli spazi di

Piero, l'impianto primitivo dei suoi totem. Carmine Caputo (Roccanova, 1955)¹⁹⁰ trasferisce a Milano la sua sintassi del visibile che ripercorre la certosina pazienza delle donne di Roccanova piegate sui telai. Ambrogio Ciranna (Palazzo San Gervasio, 1940) ritrova nel campo della scenotecnica, del restauro, della galvanotecnica, del modellismo, tutte le capacità manuali degli antichi artigiani lucani e le distribuisce nel mondo del cinema, del teatro e della televisione, senza mai dimenticare il suo primo amore: la scultura. Tor-

184. Antonio Masini, *La cupola*, 1975.

185. Antonio Masini, *Il grande saltimbanco*, 1984.

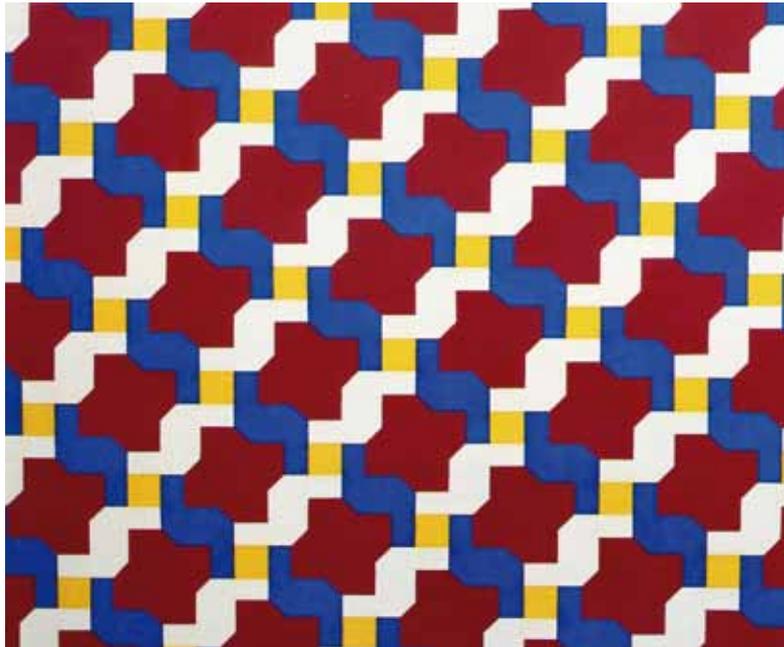
186. Antonio Masini, *Paesaggio fluviale*, 1994.

187. Antonio Masini, *La vendetta del giaguaro*, 1999.

nano, nei quadri di Michele Spera (Potenza, 1937), come scrive Carlo Levi dell'artista ormai grafico di successo, "le figure eterne della Lucania, con quelle del grande mondo d'oggi: i contadini, gli 'americani', i briganti, il cupo-cupo; e la Spagna e la macchina, e l'uomo dolente, spellato, ridotto a puro oggetto sensibile sotto il peso geometrico di un nero senza modulazioni; e la morte". Vivendo fuori dei loro paesi, non hanno perduto le proprie radici, le hanno recuperate, dacché le avevano cancellate. Mettendo in pratica il

concetto di Michele Parrella: immaginare l'universo dopo aver saputo cosa è la siepe che delimita il proprio paese.

Quanti, nel corso degli anni, non hanno capito o si sono sentiti traditi da Pietro Tarasco (Matera, 1956), dal suo rifiutare, all'improvviso, la ricerca sul segno inaugurata a Matera dalla presenza di Guido Strazza e Giulia Napoleone, per ripiegare su ciò che potremmo chiamare, come Roland Barthes per Twombly, "effetto Mediterraneo", ovvero ritorno alle origini, alle radici, ai propri



190



188



189

188. Donato Linzalata, Totem, 1980.

189. Donato Linzalata, Deposizione, 1988.

190. Carmine Caputo di Rocanova, Composizione modulare, 1982.

luoghi disseminati di memorie? Il passato, con un taglio netto, diventa la principale fonte di ispirazione. La storia e il mito, avvolgono la ricerca tecnica che nutre, da secoli, l'incisione ora asserragliata in una cittadella non dissimile da quella che, nei primi decenni del secolo appena trascorso, accoglieva gli amici de "L'Eroica", ovvero quanti con fede e ardore difendevano un'espressione d'arte in costante ansia di rinnovamento. La rivista di Ettore Cozzani, sostenuta da Adolfo De Carolis e da Emilio Mantelli, da Roberto Melli e da Domenico Baccharini, da Guido Marussig e da Benvenuto Disertori, privilegiava l'ex-libris, come scavo psicologico, e la lastra che affiancava i versi dei poeti amati, quasi un commento alle letture solitarie.

Tarasco, sfuggente e impenetrabile, al graffio di una punta dura sostituisce la carezza di un ago sottile che distende segni senza tempo sulla superficie della carta¹⁹¹ e una sorta di vapore azzurro argenteo che pietrifica la simmetria dell'ordine plastico di radici, alberi e case¹⁹², le forme più originali e spontanee di un sogno intimo e segreto che può esser svelato solo a pochi amici, ai poeti appunto, nati per comprendere¹⁹³.

A conforto di questa scelta "eroica", e per approfondirne le ragioni sotterranee, indirizza i suoi viaggi verso la Polonia o, in generale, verso i paesi dell'Est, lì dove gli ar-

tisti, chiusi nei loro studi, si sono sottratti al dominio di una grafica che non distingue più tra decorazione e pubblicità e insiste su tecniche come la serigrafia che, della pubblicità, è l'anima ipercolorata.

Tarasco, in tal modo, in compagnia di se stesso, approda al vagheggiato equilibrio tra sensi e mente. *Io mi sento vivo quando sono solo*, ha scritto Mafai. Pietro ha fatto suo questo colloquio con il proprio io (*Nascere e rinascere da se stessi*), alimentandolo in modo erratico, per accumuli, o ripiegandosi verso la pagina bianca, o accettando i tempi lunghi della preparazione della lastra, dei segni depositati sulla cera, delle morsure. A questi



193



191



192

191. Pietro Tarasco, Campo arato, 1983.

192. Pietro Tarasco, In apparenza, 1984.

193. Pietro Tarasco, Pensieri, 1985.

tempi lunghi sottopone anche l'acquarello, quasi dovesse stampare, per la prima volta, un'acquaforte a più colori. Calcola, dunque, le sue forze, vede dove bisogna arrivare, sente lo spazio che lo separa dalla distanza ideale, lì dove si raccolgono silenzi, pudori - la dimensione mentale dell'intimo - meditazioni e trasgressioni, evoluzioni ed esaltazioni, lì dove, proiettando l'esistenza verso l'esterno, ci si mostra *interi e nudi*.

Le lettere che Antonio Masini, Nicola Filazzola e Salvatore Sebaste ricevono da Sinisgalli si rivolgono a quel sentore di abbandono domestico garantito da Potenza, da Matera e da Bernalda o agli equilibri di un eterno ritorno? Invitano alla fuga? E non è una fuga, che è un ritorno angosciato, "dalla parte del cuore", il colore drammatico, carico di tempesta, che Gerardo Cosenza sbrindella sulle sue tele?¹⁹⁴ Le staccionate di Nino Tricarico (Potenza, 1938) non sono una costante ricerca del varco che gli consenta la fuga?¹⁹⁵ Le figure drammatiche e grottesche di Rocco Aristide Guarino (Albano di Lucania, 1945 - Potenza, 1993), da cui si espande una luce sbiadita tra colori stridenti, quale tragedia umana vuole agitare per richiamare l'attenzione sulle cose non dette? Angelo Palumbo (Matera, 1962), mentre riascolta *u rispir du vicinonz*,¹⁹⁶ e, con tecniche

antiche e materiali d'oggi, si rapporta ai temi del sociale ("Uomo Nuovo", "Terra Violata", "Fossili futuri"), troverà il filo che conduce fuori dal labirinto della città che non ha voluto e potuto lasciare? Giuseppe Palumbo (Matera, 1964), questo filo l'ha trovato negli anni Ottanta, aderendo alle potenzialità del Nuovo Fumetto Italiano, divenuto parte del mondo dell'arte e con l'arte in perenne dialogo-confronto. Ramarro, il suo primo personaggio, è l'espressione di un mondo, Matera compresa, in trasformazione, di un labirinto ben più grande, dove tra Martin Mystère e Diabolik o i Supereroi Marvel è possibile cercare un nuovo mezzo di uscita, magari interpretando a fumetti le parole di Rocco Scotellaro di "Uno si distrae al bivio" con animo da Troglodita¹⁹⁷. Francesco Ranaldi, Michele Pergola e Michele Santangelo¹⁹⁸⁻¹⁹⁹, Pietro Tarasco, Pasquale Ciliento e Franco Di Pedè, Dario Carmentano e Nicola Lisanti, Mimmo Longobardi e Giovanni Dell'Acqua²⁰⁰, Giuseppe Miriello²⁰¹ e Nicola Pavese²⁰², Domenico Petrocelli²⁰³ e Felice Lovisco, Domenico Viggiano e Giulio Orioli, Pino Oliva, tra un viaggio e l'altro, sono ritornati all'*antico odore* dei loro luoghi d'origine o vi continuano ad abitare, a sperimentare l'abilità tecnica e la perfetta conoscenza e sapienza artigiana che li distingue l'uno



194



195



196

194. Gerardo Cosenza, Fandango, 1991.

195. Nino Tricarico, Staccionata, 2009.

196. Angelo Palumbo, U rispir du vicinonz, 2015.

dall'altro, ad attuare nella forma lo studio primitivo della materia, a "lottare alimentando in un quotidiano disagio la volontà di ribellione ma anche l'emarginazione, le fatalità esteriori". Non si accontentano di registrare un'immagine delle energie che uniscono l'uomo alla realtà e la realtà all'uomo, ma vagheggiano un'immagine più intensa della realtà stessa, che coinvolga il mistero e l'arcano. Hanno capito che cultura, oggi, è tutto quanto viene prodotto dall'uomo, il linguaggio come gli oggetti, la grande scoperta scientifica come il Maggio di Accettura, il complesso architettonico dei Sassi come la Rabatana di Tursi, il gruppo del Pollino, la cattedrale di Acerenza, il Rione Manca di Castronuovo Sant'Andrea, il vino di Rionero in Vulture, le ceramiche di Calvello. La forma assume, in tal modo, un'evidenza plastica, quasi sempre in contrasto con la sua casuale apparenza. Il movimento l'agita in maniera imprevedibile, alternando masse e vuoti con sottili giochi volumetrici.

È la generazione che, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Ottanta, si muove a intrecciare la fine di un mondo e la nascita di un altro, faccia a faccia, con una costante e magnetica attrazione della realtà, carica delle implicazioni sociali che rimettono

in discussione tutto. Proprio come scrive Dario Bellezza, nel 1984, a Pasquale Ciliento: "La realtà non esiste, ma esiste un mattino in cui ci si sveglierà perfetti e ciechi nella ridondanza dei corpi, o della loro fresca resurrezione. E noi saremo là, angeli di fiamma e di ghiaccio, a cantare la gloria del Signore per aver saputo dipingere l'orrore del mondo moderno, Lucania o New York non ha importanza".

L'esigenza dell'attualità che circola, ad esempio, nell'opera di Gerardo Corrado, Nino Tricarico, Gerardo Cosenza, Giovanni Dell'Acqua, Giovanni Cafarelli, Felice Lovisco²⁰⁴, Franco Di



197

197. Giuseppe Palumbo, Ramarro, 2013.

198. Michele Santangelo, Paesaggio lucano, 1985.

199. Michele Santangelo, Il seminatore notturno, 1968.



198



199



- 200. Giovanni Dell'Acqua, *Accordo di disordinata armonia*, 1986.
- 201. Giuseppe Miriello, *Senza titolo*, 1992.
- 202. Nicola Pavese, *Foglie rosse*, 1987.
- 203. Domenico Petrocchi, *Campagna di Sarconi*, 1992.

200



202



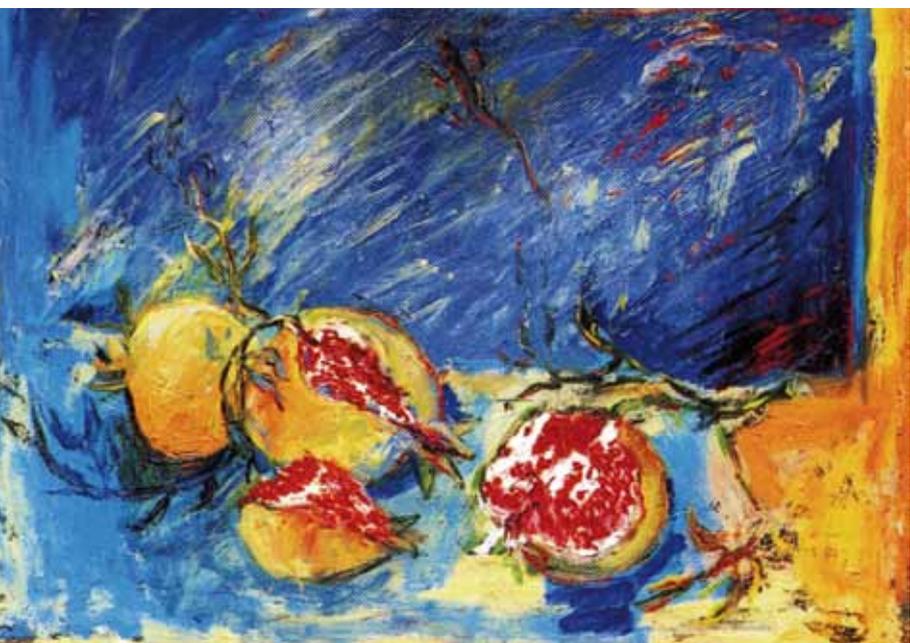
201

136



203

137



204

Pede²⁰⁵, Michele Zuccaro²⁰⁶, Domenico Verrascina²⁰⁷, Dario Carmentano, Giuseppe Filardi, Teresa Follino, Marco Santoro²⁰⁸, Mimmo Centonze e degli artisti arrivati in Lucania da altre regioni (Leone, Moles, Manno, Rizzelli, Sebaste²⁰⁹, Iannone, Longobardi), modifica struttura e dettagli. A seconda del mutamento d'angolo, cambia lo stesso corso dei pensieri, esalta o mortifica le capacità di assorbimento e di comunicazione insiti sulla

superficie dell'opera, pone l'urgenza di chiarire, a se stessi e a noi, cos'è la realtà, questa sorta di traccia dei fatti e delle cose, questa ricerca a volte descrittiva dei conflitti scatenatisi non solo in Lucania, questo quotidiano rapporto traumatico tra cronaca e storia, tra figura umana e figura del Sud, nella dialettica dell'Essere e del Tempo, con un'iconografia degli oggetti, nella loro dinamica e nelle loro relazioni tutte ancora da analizzare.

200. Felice Lovisco, Melagrane, 1999.

Molti di questi artisti avvertono la loro responsabilità nei confronti della realtà, ben al di là della denuncia o della semplice trascrizione figurativa della propria identità. E il lato inquietante che affiora qui e là, facendola divenire, agli occhi di chi guarda, il fantasma eternamente agitato dalla tempesta, altro non è se non l'ansia di essere rimasti quaggiù, nei luoghi di nascita o di adozione, a interrogare la realtà, a posizionarsi in essa, a cercare di acquietare il senso di spaesamento correggendolo con le certezze del passato, spesso a lottare con l'inferno di un'identità subita o perduta attraverso la forzatura della naturalezza e della spontaneità delle azioni (così ben condensate dalle appassionate indagini fotografiche di Cresci) o l'alterazione dei caratteri spontanei della rappresentazione. Ettore Stella (Matera, 1915 – Altamura, 1951)²¹⁰ non è stato tra i primi a capire lo spirito di rinnovamento che animava la Lucania e ha cercato di esprimerlo attraverso il suo impegno di architetto e di urbanista? In questa identità messa a confronto, non ha cercato e trovato José Ortega, a Matera²¹¹ o nel bosco di Sella del Titolo²¹², ciò che gli era stato negato nella Mancina e aveva sofferto a Parigi e a Roma? Perché Mino Maccari vuole trasferire la capitale d'Italia nei Sassi di Matera e permette, per la Piazza della

Civiltà Contadina di Castronuovo Sant'Andrea, la realizzazione di una scultura a parete che sintetizzi questa civiltà ma ne capovolga le abitudini²¹³, Libero De Libero sogna le stelle dei suoi parenti di Anzi e vuole mangiare solo "Pasta Padula" di Matera, Alfonso Gatto legge *"nell'effigie / dei muri le sue grandi storie umane / monotono dolore d'erbe grigie / e pallide si nutre chi rimane"* nel paese lucano che è anche quello di sua madre, Pietro Consagra pone le sue sculture come finestra sul paesaggio materano e delimita la piazza di Castronuovo Sant'Andrea con lo stesso ritmo dei balconi in ferro dei vecchi palazzi nobiliari²¹⁴, Cerone ferma nel legno di un'acacia secolare le memorie di molte generazioni cresciute alla sua ombra, Assadour scrive che visitare i paesi lucani "equivale a un terremoto dell'inconscio, è un invito a calarsi nell'ossessione del tempo che passa lasciando impronte su impronte" e Giuseppe Bonaviri interroga il "destino umano del pittore che come contro faccia ha la Lucania"? L'azione di Scotellaro non portava a una realtà culturale nuova, che modificava le strutture del paese, creava una capacità di energia vitale, di posizione autonoma di fronte ai problemi che non erano nella tradizione arcaica meridionale? E Osvaldo Licini, tanto per citare



205



207



210

- 205. Franco Di Pedè, L'orante, 1980.
- 206. Michele Zuccaro, Funzione cosmica, 1998.
- 207. Domenico Verrascina, Struttura, 1990.
- 208. Marco Santoro, Fotoscultura, 1990.
- 209. Salvatore Sebaste, Venti rapidi, 1996.
- 210. Ettore Stella, Cinetatro Duni di Matera, 1946-1949.



206



208



209



211



212

211. José Ortega,
Contadini, 1970.

212. José Ortega,
Mietitori, 1970.

142

uno degli esempi più alti della storia dell'arte italiana del '900, dall'eremo di Monte Vidon Corrado, quindi ai margini dei margini della provincia, cosa scriveva a Franco Ciliberti?

Ti scrivo dalle viscere della terra, dove sono disceso per conservare incolumi alcuni valori immateriali, non convertibili, certo, che appartengono al dominio dello spirito umano. In questa profondità ancora verde, la landa dell'originario forse, io cercherò di recuperare il segreto primitivo del nostro significato nel cosmo.

Non è un caso, allora, se otto artisti di cinque diverse generazioni, da New York-Parigi-Muro Lucano, da Périgny-Parigi-Buenos Aires-Teana, da Roma-Napoli-Potenza-Rivello, da Roma-Parigi-Ferrandina, da Roma-Forenza, da Napoli-Milano-Matera, da Roma-Melfi-Sant'Arcangelo, con la tensione intellettuale e le risorse tecniche che li contraddistinguono imponendo una precisa *linea artistica lucana*, è proprio il *segreto primitivo del nostro significato nel cosmo* che rivendicano, e tra silenzi prolungati e inattese eloquenze, l'irruenza della rivelazione improvvisa e definitiva che scompagina gli orizzonti mentali e travolge le barriere razionali dell'essere

qui e altrove, *reinventano* la propria identità guardando in faccia il mondo. Sto parlando di Joseph Stella, Marino di Teana, Mauro Masi, Luigi Guerricchio, Pasquale Santoro, Gaetano Pompa, Giacinto Cerone. Dallo spazio chiuso, cieco, con limiti precisi, della casa natale, deposito segreto dei sogni, luogo ideale in cui consumare le vicende dell'esistenza, alla percezione dell'infinito come spazio libero, aperto, senza confini.

C'è una pagina, nell'autobiografia di Stella (Muro Lucano, 1877 - New York, 1946)²¹⁵, che potrebbe essere trasferita, cambiando i nomi dei paesi d'origine, agli altri sette artisti. Scrive Stella:

Ringrazio il Signore per aver avuto la fortuna di nascere in un paese montano. La luce e lo spazio sono i due elementi essenziali della pittura, e la mia arte trepidando ha spiccato i primi voli nello spazio libero, investita dalla luce più radiosissima. Il mio paese natio, Muro Lucano, nell'aspra Basilicata, incunea le sue radici testarde nelle viscere tormentate di una rocciosa collina. Le sue solide case sono costruite dalla pietra viva e dalle selci. E, tratte dalle rocce scaglionate all'intorno, s'elevano a forma di anfiteatro addossate le une alle altre in atteggiamento di scelte raccolte e pronte per un attacco come ubbidienti al ciglio seve-

143



213



214

213. Mino Maccari, Paese lucano, 1982, Castronuovo Sant'Andrea (PZ).

214. Pietro Consagra, Ritmo lucano, 1983, Castronuovo Sant'Andrea (PZ).

215. Joseph Stella, Vecchio che dorme in un campo, 1908, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

ro protette in alto e vigile dalle torri merlate del castello medioevale [...] Al suo fianco la Chiesa madre alza il suo corto e tozzo campanile, ed il rimbombo della sua campana che suona inondando lo spazio di fragore gioioso a Pasqua, sgrana, segna il rosario delle ore del paesello, martellando con accordi speciali gli avvenimenti lieti delle vicende della vita, tintinnando, squillando, accendendo lo spazio di faville nunziatrici [sembra la descrizione di un suo dipinto] di lieti sponsali alla vigilia di feste grandiose o accompagnando di lamenti, di sospiri straziati, le salmodie intonate per le vie alla morte che passa. Un'immensa vallata le si stende ai piedi, perdendosi all'infinito nelle lontananze più vaghe ed azzurre.

Ci volevano gli artisti per farci accorgere che il cielo di Lucania è il più azzurro che esista in Italia, che nell'anfiteatro del paese, la casa paterna è incisione netta, dalla forma piena integra sonora, senza volume alcuno, che il suo profilo a punte azzurre intagliate nell'azzurro immacolato dell'alba della nostra vita, ci attornia, ci prende, ci avviluppa, ci circonda di visioni, forme, colori, luci prime che levano e tengono sospeso nelle altitudini l'animo incantato, schiudendo e preservando il fremito dell'arte²¹⁶.

Da New York alle Barbados, da Parigi al Nord Africa e alle Antille, o sotto il cielo metallico, la solitudine spaventevole, l'inferno industriale dell'America dai pugni di ferro e dai



215

nervi d'acciaio, l'esperienza di Stella, futurista²¹⁷, dadaista²¹⁸, anticipatore della pop art²¹⁹, si nutre della casa paterna²²⁰, *solo congiungitore con il passato*, e della terra del suo paese²²¹ *d'una sostanza vulcanica, ferace e saporita*²²², *che può viaggiare e non si guasta sotto nessun clima*²²³⁻²²⁴.

Tra la babelica *Battaglia di luci di Coney Island*, le arcate perfette e possenti de *Il ponte di Brooklyn* che si amplia a dismisura sul "ponte, solido, fermo" del suo paese²²⁵⁻²²⁶, gli oscuri simboli de *L'Albero della vita* che rammemora le fantasie in scagliola di Gaetano Vita disseminate sugli altari lucani del '700²²⁷, Stella è guidato da un ritmo naturale a rompere i confini del violento dinamismo futurista come della precisa geometria del realismo cubista. Per acquisire una visione eroico-romantica, opulenta, vasta, solida, dove l'intensità religiosa e il fervore mistico²²⁸, scena urbana e forma naturale che sia, salvino dalla disumanizzazione e dall'impersonale, si facciano garanzia del potere rinnovatore della natura, *silabando la bellezza superba dei fiori* della sua infanzia²²⁹, rigenerando la propria identità nel colore e nelle linee di un peperone²³⁰ irradiati nello spazio, ritrovando in se stessi la propria *tradizione*.

In una lettera del 1926-'27, Stella scrive: "L'Italia è l'unica mia vera

ispiratrice. L'artista è come l'albero: invecchiando, s'incurva sotto i frutti, si fa sempre più presso il grembo materno che lo ha generato. Malgrado tutto, trenta e più anni di America non sono riusciti che a rendere più compatta e decisa la mia compagine latina".

Una *compagine* che ha al centro la luce e lo spazio del paese di provenienza, trasferiti prima nella New York School of Art e poi nell'Armory Show, nel Salon Dada, nella Knoedler Gallery, nel Whitney Museum, nelle *Fattorie del New Jersey* dove ogni pezzo di legno ripete "la pittura istoriata dei baracconi e dei carretti", "l'inferno industriale, l'America dai pugni di ferro e dai nervi d'acciaio", il dinamismo della metropoli, cara al futurismo, con la apparente quiete della civiltà contadina, il lussureggiante giardino botanico del Bronx con l'orto coltivato in un ritaglio di terra di Muro Lucano.

Stella amava i fiori e li rappresentava continuamente. Si opponeva alla regola scolastica americana che proibiva di dipingere fiori, iniziava la giornata e la chiudeva, come augurio, portando su carta o su tela i fiori del suo giardino, con una meticolosità da costruttore di serre, con intima e accurata osservazione maturata sui balconi di Muro Lucano. La composizione, spesso arricchita dalla presenza di alcuni frutti, partiva dall'analisi della sezione



216

degli elementi, per rintracciare ogni volta l'identità dell'oggetto, per perdersi in un groviglio di linee astratte irradiate nello spazio della tela o della carta. Il cactus e l'uccello del paradiso, un comune geranio e una peonia, il giglio e la fresa, risvegliavano il senso tattile che si esercitava, per innumerevoli varianti, attraverso il pastello, il carboncino e l'acquarello, nel raggiungimento del senso di energia sotterranea, della connotazione religiosa, della surreale e minacciosa metamorfosi della vita.

Una eredità futurista sono le pre-

senze di puntini di metallo nei quadri di fiori o, come Stella li chiamava, "botanici". Punti fissi, o stesi come una linea uniforme e sottile, rigidamente controllata, i *metalpoint* si alternano ai *silverpoint*, accentuano l'immediatezza dell'immagine, si fanno, ossidandosi, ricettivi della luce, diventano "lo strumento più efficace senza il quale non si possono afferrare la realtà integrale e le caustiche evidenze della vita".

"L'architettura chiede oggi all'ar-



219



218

217. Joseph Stella, Battaglia di luci, Coney Island, 1913, Yale University Art Gallery, New Haven.

218. Joseph Stella, Astrazione, 1914, Yale University Art Gallery, New Haven.

219. Joseph Stella, Astrazione, Martedì grasso, 1914-1916, Hirshhorn Museum, Washington.

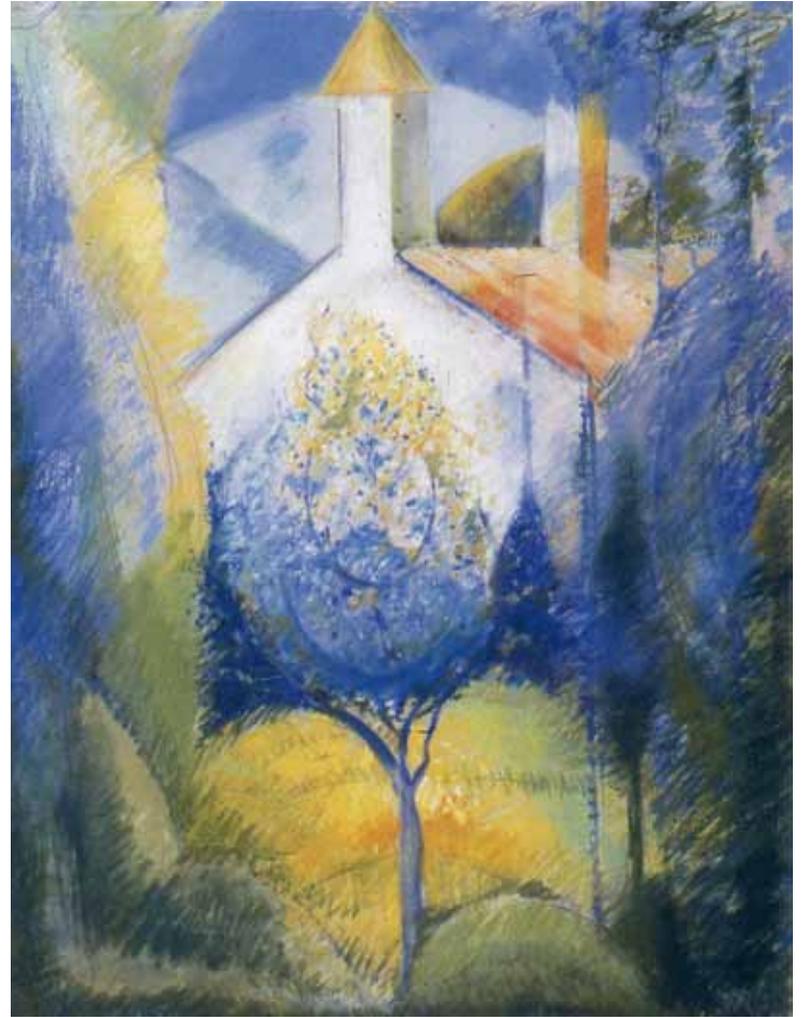


217



220

220. Joseph Stella, Palo del telegrafo, 1917.



221

221. Joseph Stella, Paesaggio, 1917-1918, The Metropolitan Museum of Art, New York.



222



223



224

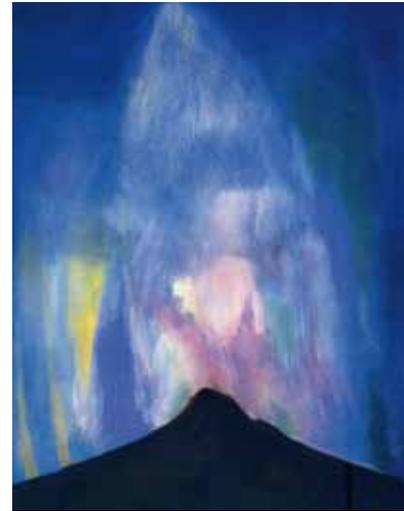
222. Joseph Stella, Natività, 1917-1918,
Whitney Museum, New York.

223. Joseph Stella, Notturmo, 1918 ca.,
The Toledo Museum of Art.

224. Joseph Stella, Notturmo, 1918.

225. Joseph Stella, Fuoco pirotecnico, 1919 ca.

226. Joseph Stella, La voce della città di New
York, 1920-1922, The Newark Museum
e Brooklyn Bridge, 1919-1921, Hirshhorn
Museum, Washington.



225



226



227

227. Joseph Stella, *Canzone degli uccelli*, 1920-1926.

228. Joseph Stella, *Il Presepe*, 1929-1932, The Newark Museum.

229. Joseph Stella, *Le ninfee viola*, 1944.



228



229



230

230. Joseph Stella, Peperone rosso, 1944.

chitetto la competenza del tecnico, l'animo dell'artista, la cultura di un filosofo", scrive nel 1948 Ernesto Bruno La Padula (Pisticci, 1902 – Roma, 1968). A questo scritto fanno seguito, nello stesso anno, altri due interventi: *L'Architetto da solo non basta* (apparso a conclusione del congresso di Losanna) e *Difesa e rinascita dell'architettura* (in risposta a una protesta di due geometri di Parma). Nei tre testi, La Padula sottolinea la tendenza alle specializzazioni, le collaborazioni indispensabili soprattutto nel campo tecnico, una certa propensione a occuparsi dei problemi tecnici. Non trascura di lanciare strali contro i dilettanti e gli empirici, contro i "progetti d'ufficio"; auspica la necessità di creare una conoscenza pubblica dell'architettura; si pone alla ricerca di un conforto per la tristezza di "unedilizia fatta sui cataloghi" e di una "libera professione giustificata disegnando le poltroncine", o assistendo "il piccolo negoziante nell'arredamento di qualche locale al centro o alla periferia"; sfoglia quelle belle riviste d'architettura che, dopo la lunga parentesi della guerra, giungono nelle nostre case, e vi nota l'assenza totale dell'Italia che, al contrario, su "Domus", "Stile" e "Architettura", presenta le opere recenti di Wright e Neutra, Gropius e Niemeyer, Aalto e Roth, Le Corbusier e Sakahura, Van der Rohe e Asplund.

La Padula cita spesso Gropius e Neutra, perché "non hanno disdegnato progettare piccole modernissime case per gli operai americani", a riprova che architetti e ingegneri "non degradano la loro professione quando sono chiamati a realizzare una sia pur piccola casa in luoghi reconditi".

I lavori realizzati nella *misteriosa Lucania*, mentre progettava il Palazzo della Civiltà del Lavoro a Roma (da Matera a Potenza e rispettive province, con evidente predilezione per Pisticci: Sopraelevazione del Comune di Pisticci²³¹, Edificio Scolastico di Forenza²³², Edificio Scolastico di Acerenza²³³, Case popolari a Pisticci²³⁴, Chiesa di San Rocco a Pisticci²¹⁵⁻²³⁶, Acquasantiera nella Chiesa di San Rocco a Pisticci²³⁷, Casa d'Onofrio a Pisticci²³⁸, l'ex palazzo dell'Economia Corporativa, oggi Camera di Commercio di Matera²³⁹), sono la testimonianza più nobile della sua considerazione per quell'invisibile intreccio tra artisti, tecnici e scienziati "collocati al centro motore della vita sociale come il cuore in un organismo vivente". Rappresentano, in progressione, il formarsi di un processo espressivo per giungere al progetto particolareggiato e l'evoluzione dei principi ideativi tramite il lavoro architettonico, urbanistico, e la pratica del disegno *tout court*²⁴⁰. Un disegno carico di tensione, dove l'elemento

sensibile, nei momenti di lettura disinteressata della realtà, prevale su quello intellettuale. Le immagini si fermano nella sfera soggettiva, scavano nell'immaginazione, sono ora tutto segno ora tutto colore, prive di sfumature, quasi la memoria giocasse con i fantasmi. Infatti, gli esordi di La Padula sono dapprima grafici (disegnatore per l'infanzia e caricaturista), quindi teorici, con alcuni testi chiave che, nel clima del tempo, riflettono le interminabili polemiche sugli atteggiamenti progettuali dei Razionalisti e non. Progressivamente e in parallelo, in disegni e architetture, si intensifica il realismo figurativo che va a sovrapporsi all'astrattismo e alla metafisica di certe costruzioni tutte pareti, mescolando memoria autobiografica e cultura collettiva, sentimento e ragione. Ma il disegno di un architetto è sempre il disegno della città, perciò l'arte, che aveva dato inizio alla sua attività (e l'avrebbe conclusa) salva l'architettura dall'anarchia facendone non solo "un'idea riflettente un'idea estetica nella vita sociale ma anche e proprio una realtà sociale essa stessa".

I nuovi procedimenti costruttivi, il ritorno delle teorie ambientalistiche ("che consigliano l'ispirazione alle forme della natura e il rispetto dell'ambiente come unico elemento estrinseco della composizione"), la continua ricerca di un equilibrio

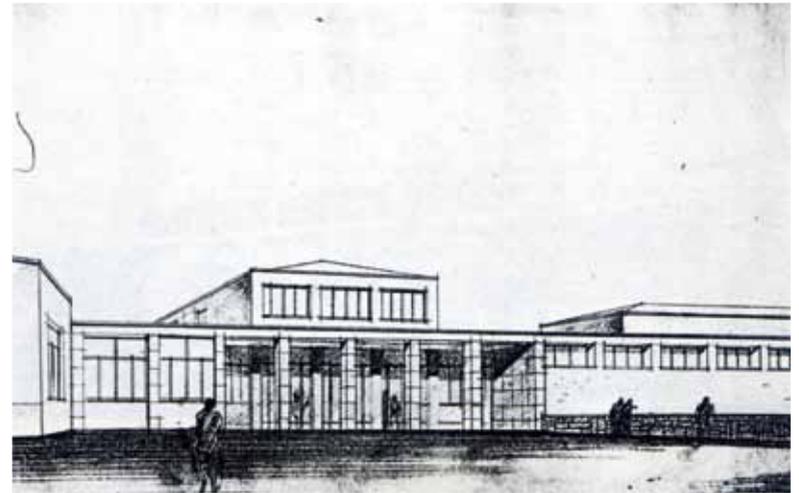
arte-tecnica (la civiltà dell'anima e la civiltà meccanica, care anche a Sinisgalli) proprie degli anni della polemica tra tradizionalisti e razionalisti, aprono La Padula – già discepolo di Piacentini, poi assistente di Del Debbio – all'antica teoria tornata sussidio della nuova estetica architettonica: quella delle proporzioni astratte. Scrive: "Vitruvio riassunse i concetti estetici nella *Eurytmia* e nella *Symetria*, anche i trattatisti del Rinascimento trassero dalla 'quadratura' del corpo umano le divine proporzioni e anticiparono quell'analogia generale geometrica che fu per secoli legge di armonia nel proporzionamento degli edifici".

La Padula ha indagato e studiato, a più riprese, i molti aspetti della civiltà del mondo antico e poi di quello paleocristiano, bizantino e medioevale. Ha osservato ciò che restava degli antichissimi monumenti di Roma, ha scovato le tracce degli edifici, le testimonianze di quanto è accaduto nel corso dei secoli, dai primi anni dopo Cristo alla Roma di Costantino, dalla città sconvolta dalla crisi a quella della rinascita. La *forma urbis* lo ha sempre interessato, così come le configurazioni urbanistiche di Roma: "reali, ideologiche e retoriche".

Si è quindi concentrato su Cinquecento e Seicento, sulla *bellezza del lavoro*, sulle differenze tra plastico e



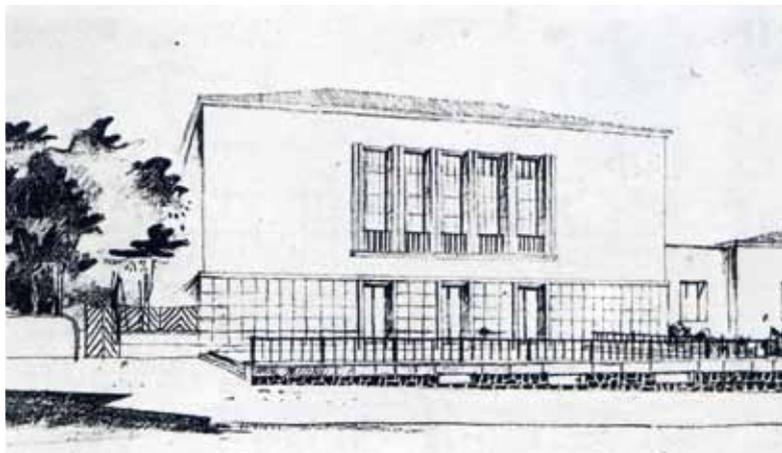
231



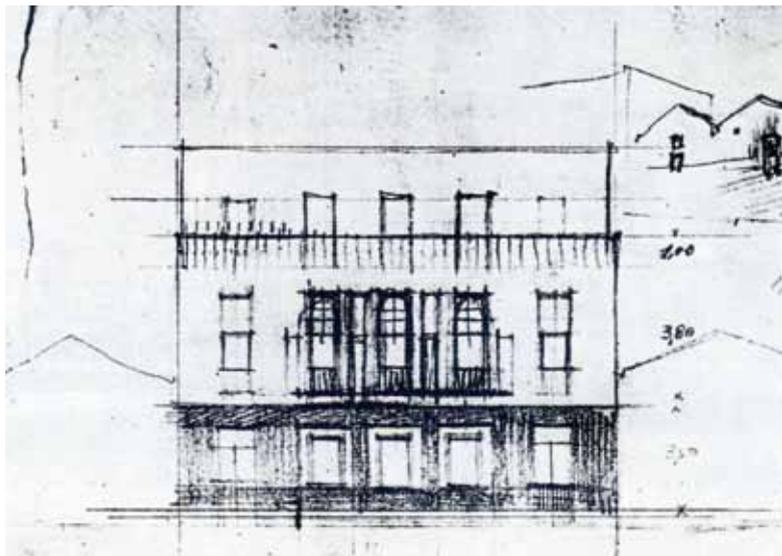
232

231. E. B. La Padula, Sopraelevazione del Municipio di Pisticci, 1932-1942, Archivio La Padula, Roma.

232. E. B. La Padula, Edificio scolastico di Forenza, 1932-1942, Archivio La Padula, Roma.



233



234

233. E. B. La Padula, Edificio scolastico di Acerenza, 1932-1942, Archivio La Padula, Roma.

234. E. B. La Padula, Case popolari a Pisticci, 1932-1942, Archivio La Padula, Roma.

235. E. B. La Padula, Chiesa di San Rocco a Pisticci, 1935, Archivio La Padula, Roma.

236. E. B. La Padula, Chiesa di San Rocco a Pisticci, progetto di decorazione interna, 1935, Archivio La Padula, Roma.



235



236

pittorico, planimetrico e profondo, forma chiusa-forma aperta, unità molteplice-unità semplice, attento ai dettagli, anche in clima di formalismo. E non poteva essere altrimenti per chi, agli inizi, aveva volto un occhio alla tradizione dell'Arts and Crafts di William Morris e lo Jugendstil tedesco, l'altro all'Art Nouveau franco belga e la secessione viennese, come a dire la tradizione di riviste quali "Ver Sacrum", "Pan" o, per aprirsi all'Europa, sua prima aspirazione, "Wendingen" (Rivolgimento), la rivista-ponte fra due secoli, uscita in Olanda tra il 1918 e il 1931.

Costante, allora, nella continuità

innovatrice, una visione della modernità densa di rapporti con la pittura coeva e la storia dell'arte e dell'urbanistica in generale che, nel metodo di lavoro, fatto di approcci sistematici e di rigorose verifiche, sollecitano l'invenzione senza trascurare i principi di concretezza progettuale e l'intima, penetrante analisi dei luoghi, Lucania compresa.

Sofferamoci su alcuni esempi: il Palazzo dell'Economia Corporativa di Matera ora Camera di Commercio e la Chiesa di San Rocco a Pisticci. In queste opere, che mettono a fuoco il procedere dell'edificio destinato al sociale e ai suoi



237



238



239

237. E. B. La Padula, Acquisantiera nella Chiesa di San Rocco a Pisticci, 1934.

238. E. B. La Padula, Casa d'Onofrio, Pisticci, 1935, Archivio La Padula, Roma.

239. E. B. La Padula, L'ex Palazzo dell'Economia Corporativa oggi Camera di Commercio, Matera, 1935.

rapporti, emerge un'identità nutrita dal *clima dell'epoca*, ma investita, nei dettagli tecnici, da peculiarità lessicali e liriche: sensazioni, conoscenze tattili, correzioni luminose, dialogo con lo spazio, controlli visivi. Sono i fondamenti di una cultura materiale dell'architettura che esclude sempre il "tono eroico" e aspira alla sobria monumentalità, a un'architettura di semplici reciprocità tra interno e esterno, ogni volume affiancato al volume vicino, secondo un gioco di sovrapposizioni, inserimenti e manipolazioni che coinvolgono la zona circostante, paesaggio compreso.

Scatta, ancora una volta, l'impostazione inventiva, tipologica e funzionale, volta alle esperienze dell'avanguardia europea per rientrare, quasi a conferma di un'integrità di ricerca riferita ad insegnamenti diversificati, in una poetica domestica, dove vivono i ricordi della pietra e della calce, del tufo e del calanco. La Padula investiga i motivi profondi della frattura che caratterizza non solo il contemporaneo operare architettonico (tessuto urbano, vita delle città, ragioni della cultura e ragioni del costruire) ma anche il racconto coordinatore della memoria. La storia dell'architettura non è, innanzi tutto, storia dell'uomo che modella lo spazio del proprio pensiero?

Scrive Marino di Teana (Teana, 1920 – Périgny-sur-Yerres, 2012), in diversi momenti della sua lunga storia: "L'arte non è solo uno choc fisiologico che si sviluppa come un'equazione piena di incognite, che si definiscono per mezzo del ragionamento, per arrivare al risultato finale di un unico numero: l'armonia del pensiero. Ci si chiede allora cosa è vero poiché della verità non esiste che l'istante di un sogno"; "Restituire alla scultura una monumentalità perduta che permetterà di realizzare una stretta sintesi fra la scultura e l'architettura in seno a un'urbanistica rinnovata"; "Io sogno, fra gli scultori e gli architetti, un'osmosi che ci permetta di andare verso un'architettura più lirica, più sensibile, più umana".

Sono tre pensieri che, dalle forme lacerate degli anni Cinquanta alle forme compatte degli anni Ottanta, bloccate come emblemi misteriosi, fanno la storia del linguaggio di Marino intrecciato all'evoluzione del pensiero sociale e scientifico, tra razionalismo e funzionalismo. Un linguaggio che sfugge agli orizzonti obbligati e fissa, per scultori e architetti, un rapporto nuovo che ingloba quanto è stato vissuto e consumato nei secoli, senza scivolare negli aspetti solo teorici della questione.

Le connessioni fra proposizioni elementari annotate nell'abbazia cistercense di Thoronet e l'esem-



240

240. E. B. La Padula, Nudo, 1945, Archivio La Padula, Roma.

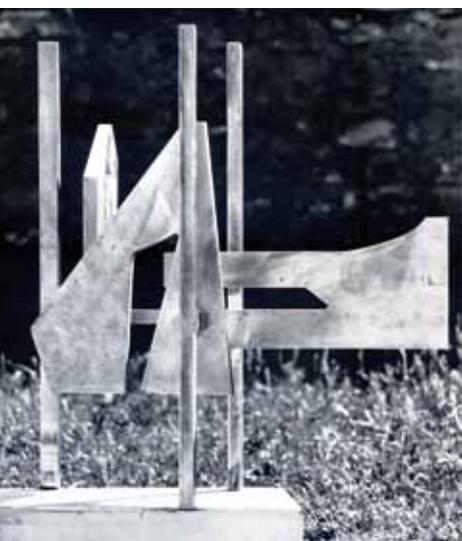
pio di spoliamento dai dettagli, per un rispetto della purezza primitiva della forma nella Cappella di S. Clemente a La Garde – Freinet, sono le opportunità più evidenti a caratterizzare e qualificare la riprogettazione del paesaggio urbano. Un impegno che si evidenzia, quasi di proposito, nel 1988 a Matera, nel “Periplo della scultura italiana contemporanea”, dove viene acceso il dibattito politico-culturale collocandolo al di fuori sia della scultura che dell’architettura per una meta finale consapevole della necessità di superare gli spazi ritagliati da altre culture e ricca delle condizioni di poter operare per produrre creatività o libera innovazione²⁴¹.

Fin dal suo arrivo a Parigi, Marino cerca uno stile distaccato dal tempo e dalla contingenza²⁴². Rifugiandosi nella severità della concezione e nella purezza del disegno²⁴³, sollecitati dalle frequentazioni della Galerie Denise René e dal clima ancora acceso di “Astraction - Création”, articolando taglienti piani geometrici che non significano insensibilità e freddezza dell’opera, apprende quale funzione ciascun elemento deve assolvere in una organizzazione plastica e quale deve essere il suo rapporto con l’architettura²⁴⁴. L’esigenza, con gli anni, si fa sempre più pressante, con sottili emozioni sensuali che vanno a

scaldare gli schemi mentali tradotti in forme plastiche. In questo equilibrio tra ragione e istinto c’è tutta la genesi di Marino e tutta l’educazione francese. Il freddo calcolo dei volumi equamente distribuiti per l’intera massa dell’opera monumentale contrasta con l’ardore che la vivacizza ma è questa intensità ad amplificare anche le opere di piccole dimensioni (cfr. *Omaggio al Mediterraneo* e *Omaggio a Laranaga*) facendone una sintesi di scultura-architettura. Questo non significa mortificare le facoltà inventive facilmente rintracciabili in un repertorio stilistico che lo studio di Perigny restituisce con orme originali e ritmi inattesi.

In ogni caso, il lavoro di indagine sviluppa le conseguenze dell’intuizione. Tra due strutture binarie, compatte, lo spazio è il terzo corpo, non più schiavo della massa ma in perenne energetica evoluzione. La scultura, ridotta a poche ma armoniche forme geometriche si fa architettura libera nello spazio, “con un tocco di lirismo che unito alla scultura e all’architettura – scrive Michel Seuphor – trasforma le sue opere in qualcosa di nuovo, che si può definire poesia”.

Alle influenze internazionali assimilate durante la lunga residenza francese (si stabilisce a Parigi nel 1953, dopo sedici anni trascorsi a Buenos Aires dove, nel 1936



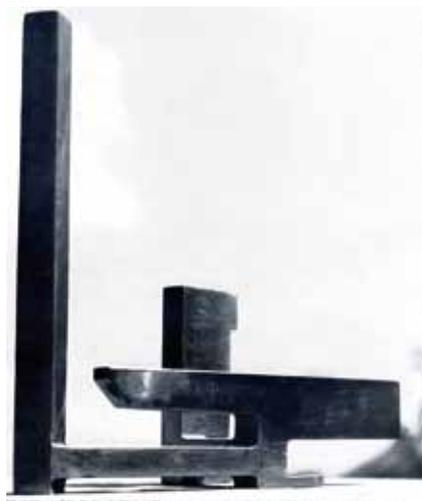
241



242



243



244

241. Marino Di Teana, Azione costante, 1958-1966.

242. Marino Di Teana, Sviluppo di una scultura, 1961-1964.

243. Marino Di Teana, Omaggio a P. L. Nervi, 1964-1965.

244. Marino Di Teana, Struttura architettonica Equation, 1965.

raggiunge il padre, lavora come muratore, frequenta i corsi serali del Circolo di Belle Arti e la Scuola Politecnica E. Salgueira), all'impegno di teorizzare un'intuizione rivelatrice proprio di uno spirito analitico convinto che in scultura e nell'uomo tutto trova il suo compimento nel mondo delle forme, si sono venute aggiungendo quelle provocate dall'humus lucano, nel triangolo Teana-Castronuovo-Chiaromonte, dall'ambiente severo e gravido di tradizioni vivissime, negli anni di una solitaria infanzia di pastore. Proviene da queste origini l'abitudine all'ascetismo che lo guida nel rigoroso impianto delle forme, il lucido sforzo di raggiungere, con una ricerca ostinata e perspicace sapienza artigiana, la felicità nel capire i segreti rapporti di queste forme, i ritmi che da questi rapporti derivano, gli elementi semplici e originari che compongono ogni struttura.

Suggestionato dalla civiltà industriale, affascinato dalla materia portata a subire una sorta di inesorabile spoliatura (Marino usa l'acciaio con meticolosa cura delle nude superfici dove l'esattezza e la finitezza degli schemi architettonici, la ricerca dell'equilibrio e della consistenza plastica trovano il risultato di un loro controllo formale fondato sullo studio delle prospettive, delle sezioni, delle possibilità

di movimento delle masse, delle intersezioni dei piani, dell'appiombamento nello spazio), attirato dalla struttura e dalla levigatezza dei volumi, in un incontro dialettico nello spazio dove le varie parti si sostengono o si contrastano e le superfici trascorrono da un piano all'altro, quasi moduli per impercettibili passaggi, non poteva non pervenire a una espressione solidamente architettonica e all'elaborazione ulteriore di un'architettura immaginaria che della costruzione chiarisse le mutevoli esigenze.

In questo contesto si snoda la struttura di sviluppo: parte integrante della ripetitività di un modello mentale dove si accorda un rapporto con l'habitat dell'uomo, con forze naturali che suggeriscono architetture millenarie. Il volume non è più isolato nello spazio ma entra in simbiosi armonica con lo spazio vivo che, nella tensione a una unità stilistica, attenua le eventuali rigidità di formulazione e, rivelando la primitiva semplicità e la logica compositiva, quell'interna emozione che affiora dal modello geometrico, perviene al cuore della scultura, a una statuaria capace di valorizzare se stessa attraverso la definizione di un nuovo spazio urbano (Scrivere: *La scultura dovrebbe abbandonare la funzione decorativa, aggiungendo opere a edifici ultimati, per creare forme architettoniche a li-*

vello concettuale)²⁴⁵.

L'immagine dell'architettura si fa architettura dell'immagine, le ragioni dell'invenzione si legano a quelle di un progetto strutturale che costituisce la continuità di una scultura tesa a realizzare una sua sintesi con l'architettura (cfr. *Merzbau* di Schwitters, *Le demeurs* di Étienne-Martin, le costruzioni di Vantongerloo, le sculture abitabili di Bloc, la chiesa a Mauer di Wotruba, la Plaza de los Fueros di Chillida con *Ville Future* di Marino di Teana).

Mauro Masi (Potenza 1920 - Roma 2011), costantemente in cerca del-

la realtà-identità perduta²⁴⁶, questa tradizione-identità, una sorta di lessico familiare, la trova nel paesaggio²⁴⁷ con il quale, sulla scia del suo primo maestro, Michele Giocoli, si confronta *en plein air*²⁴⁸, non certo per nostalgia del tempo consumato, di un mondo ormai improbabile²⁴⁹, ma perché si possa decidere come conservarlo in vista di una realtà diversa²⁵⁰. Nell'universo contadino, l'uomo quando veniva a contatto - sarebbe bene dire a colloquio - con la natura²⁵¹, si sentiva sempre chiamato ad agire come individuo. Era, dunque, una chiamata diretta, che non esiste più



245

245. Marino Di Teana, Omaggio a Le Corbusier, 1971.

e la conseguenza è una maggiore solitudine di tutti²⁵².

La ricomposizione di questa realtà²⁵³, che comprende anche l'ultima masseria, l'ultimo oggetto del lavoro quotidiano²⁵⁴, attraverso un mezzo rapido come l'acquarello²⁵⁵ e la scelta della luce del sole, viene sottratta a qualsiasi convenzionalità o artificio rappresentativo per essere strutturata con una concretezza quasi solenne²⁵⁶. La natura non viene vestita a festa, anche se il colore squilla²⁵⁷, perché *l'unità e l'unicità del nostro paesaggio* impone un'ideale armonia con il nucleo originario delle cose, con il senso dei fenomeni stagionali che soli possono umanizzarlo. Ecco, allora, le forme essenziali del paesaggio, dei luoghi natali scanditi attraverso il loro ordine geometrico che per magiche risonanze cromatiche battute sul motivo, sulle sensazioni, ne esalta i valori poetici, il brivido della loro durata²⁵⁸ e compila il grande affresco della Lucania. Proprio come poeticamente avverte Nanni Balestrini nel 1974: "*fanno una separazione acuta / e chiara paesaggi nettamente / le sue linee e i suoi colori che / bastano alla favola che rispondono / incrociando tutte le domande / che riempiono il campo con un rilievo / acuto iterato ossessivo / crescendo rapidi passaggi / sulla linea del sovvertimento delle / cose delle mani del suolo / appena*

sfiato quando cadono / appesi sopra tutte le case..."

Boschi, alberi, tronchi contorti pieni di antiche ferite, mura di case grigie impregnate d'umidità e di fumo, stagioni, contadini, la religiosità di un lavoro accettato con pazienza: le vicende della vita sono qui legate da un filo che scende alle radici di un passato, in un tempo senza termine. Sono la "dura scorza" di cui parla Sinisgalli e che gli permetteranno di non darci "né vedute né cartoline, né idilli né arcadie"²⁵⁹.

Il confronto tra mondo emozionale e soggetto è senza concessioni, l'*en plein air* è sempre castigato dall'analisi formale, l'elemento illustrativo sfoca in secondo piano come un'eco e la *veduta* è filtrata dalla scomposizione implacabile della superficie e della massa che costituiscono la principale forza del primo cubismo.

Sono i momenti, e questo fin dai primi studi di paesaggio annotati tra Potenza e Matera, in cui Mauro Masi si astrae dalla realtà legata alla cronaca per dar rilievo alle forme in assoluto, concentrando così nella medesima immagine, l'estate e l'inverno, il giorno e la notte. La veduta d'insieme si fa particolare, le suggestioni di Braque si fondono con i suggerimenti di Balla ed entrambi uniformano attimi intensi in cui l'ironia incide come tema



246



247

170



248

246. Mauro Masi, Paesaggio con il cane, 1961, coll. privata, Roma.

247. Mauro Masi, Verso il Sirino, 1970, coll. privata, Roma.

248. Mauro Masi, Strada per Trecchina, 1975, coll. privata, Roma.

171



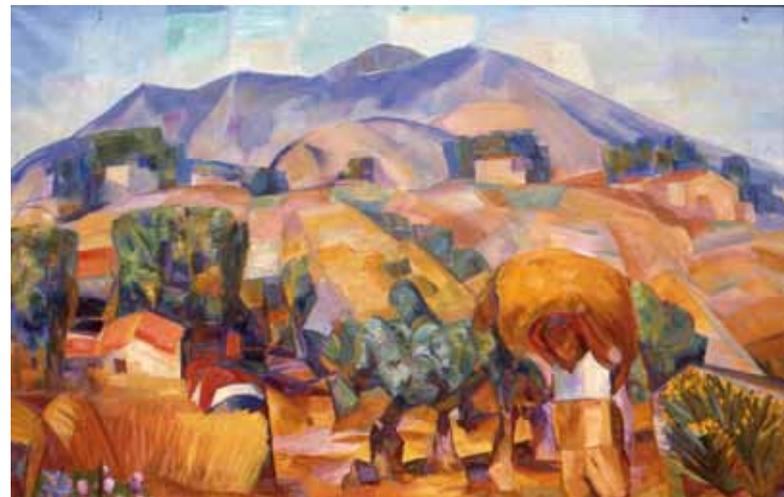
249



250

249. Mauro Masi, *Nevicata*, 1975, coll. privata, Roma.
250. Mauro Masi, *Bosco*, 1976, coll. privata, Roma.
251. Mauro Masi, *Paese lucano*, 1985, coll. privata, Roma.
252. Mauro Masi, *Autunno*, 1977, coll. privata, Roma.

172



251



252

173



253



254

253. Mauro Masi, *Il lago del Pertusillo*, 1984, coll. privata, Roma.

254. Mauro Masi, *Colori della Lucania*, 1986, coll. privata, Roma.



255



256

255. Mauro Masi, *Autunno*, 1988, coll. privata, Roma.

256. Mauro Masi, *Le case tra gli alberi*, 1990, coll. privata, Roma.



257



258

257. Mauro Masi, *Il verde dei boschi*, 1991, coll. privata, Roma.
 258. Mauro Masi, *Alberi d'autunno*, 1992, coll. privata, Roma.
 259. *Catalogo Galleria del Ponte, Napoli*, 1961, coll. privata, Roma.

espressivo di dinamismo. Si esalta così la vocazione di Masi all'acquarello. Lo stesso disegno è avviato ad articolarsi in ricchi valori coloristici ma incorporati nel tessuto del foglio di carta che sviluppa freneticamente ogni esperienza nelle sue gore luminose, ne incalza i dirottamenti, le nuove situazioni e le contaminazioni per farsi organica articolazione di linguaggio. L'acquarello, al contrario della pittura, ripercorre il paesaggio fantastico o domestico della Lucania per individuarlo negli esatti contorni, in un'atmosfera di sospensione.

Nulla viene sorvolato, le cose del suo paesaggio sono lì eppure nel nitore eccitato della grande luce è differita la sensazione di una costanza interiore che costringe a ripercorrere l'itinerario Potenza-Rivello-Napoli-Roma per ricostruirlo sul filo della memoria. Come a voler dire che l'immagine si dilata anche in lui, apparentemente dominato dall'aspetto reale delle cose, e la fantasia viaggia allo scoperto, libera di prendere il sopravvento, di concentrare, condensare, completare, ripassando tutta intera la storia dell'arte, senza uscire mai dal cerchio delle cose quotidiane o alterare l'atmosfera trepida che ci rende consueti questi luoghi. Dalla finestra di Matisse, dai giardini di Klee, dalla spiaggia di Picasso, dalla montagna di Cézanne il mondo è solo il riflesso di questa piccola porzione di terra nel sud dell'Italia.



259

I tre elementi, sintetizzati nel titolo del libro di versi di Cid Corman, scritto a Matera: *Sole, Sasso, Uomo* e travasati da Luigi Guerricchio (Matera, 1932 - 1996) nella periferia napoletana prima, in quella milanese poi e nelle suggestioni dell'informale (Guerricchio, a Milano, sarà accanto ad Umberto Milani), segneranno le strade aperte verso una naturale capacità di racconto. Le composizioni geometriche, tutte riquadri e segmenti, affasciano

Guerricchio come un miracolo dell'immaginazione introdotta nel disegno e nel colore. Agli inizi degli anni Sessanta, le travaserà, con tratti marcati, improvvisi schianti cromatici e una autentica esaltazione della superficie piana, negli album dedicati alla periferia milanese, nelle prime aspre incisioni, nelle inevitabili suggestioni dell'informale che rielabora esperienze internazionali in una chiave legata alle proprie radici (Romagnoni, Ceretti, Ossola, Banchieri, Vaglieri). Intanto, si prepara a legare, con tutto il proprio bagaglio intellettuale, risultati incerti, ritorni schematici e cedimenti naturalistici compresi, i Sassi di Matera agli operai romani di Vespignani, alle mondine di Mucchi, ai contadini siciliani di Guttuso, ai braccianti delle terre friulane di Zigaina, alla gente di Melissa di Treccani. Senza tralasciare le esperienze diversissime, ma uniche e irripetibili, di de Staël, di Giacometti, di Sutherland, di Bacon, attraverso i quali può rintracciare gli strumenti più idonei per raggiungere la propria verità.

Per Guerricchio è, questo, il vero fatto nuovo nel percorso storico della tradizione pittorica lucana. I suoi risultati, nel recrudescente interesse per la realtà e con lucido impegno ideale e linguistico, sarebbero diventati un patrimonio di

tutti, avrebbero spazzato via lunghi anni di sofferto provincialismo. La diffusa familiarità con gli oggetti, sollecitata da Levi, avrebbe arricchito la sua naturale capacità di racconto.

La maga¹¹⁵, il contadino con l'asinino¹¹⁶, la mamma col bambino, le donne lucane²⁶⁰, la vecchia che racconta, il pollaio²⁶¹, il ritorno dai campi²⁶², la donna col gallinaccio²⁶³, la vecchia che sferruzza, il comignolo nei Sassi, il girasole, il carretto, il pane, il peperone, il tavolo con la pannocchia di granturco²⁶⁴, in sostanza il mondo contadino caro al suo occhio²⁶⁵ e al suo sentimento ma di continuo sottratto al colore locale e al patetico con sterzate avventurose tutte giocate sull'interno-esterno, si predispongono a rinnovare la commozione del paesaggio²⁶⁶ e della donna lucana per individuarne le costanti di fondo, le tensioni della quotidianità, le possibilità di *collocarsi accanto alla natura*, secondo la felice espressione di William Carlos Williams, cara a Guerricchio, che *un uomo è egli stesso un paese*.

Non l'elemento essenziale viene isolato, tutto assume la forza di un primo piano. Una matassa intricata di fili, di macchie, di sbavature, di colore replicato su se stesso, originata da improvvisi quanto ripetuti abbandoni sperimentali, stringe le figure dai volti incavati e deformi,

gli sterpi e gli alberi scheletrici della periferia, i libri, i vasi e le bottiglie sul tavolo sbilenco addossato alla finestra, i muri cadenti delle case che si affacciano sulla Gravina, in un labirinto inesplorato che è proprio degli ultimi naturalisti, nutriti, in Padania come al Sud, delle forze vitali delle stagioni.

*Il maggio di Accettura*²⁶⁷, risponde in pieno a questa affermazione, si intona al respiro della terra, e guarda caso, è costruito, come il telerio di Levi, sulla fotografia. La fotografia viene adottata come campione di un'analisi diretta, di un discorso orientato verso il sondaggio minuzioso e particolareggiato dell'immutabile realtà lucana che vede al centro della scena una natura grandiosa e in movimento, ritmata dal continuo succedersi delle stagioni e abbarbicata a consuetudini secolari. La fotografia, sollecitata da una sotterranea contestazione dell'immagine obsoleta che pure risultava essere l'iconografia del mondo lucano, si sostituisce all'*en plein air* ed unifica differenti elementi in un'unica trama di colori, suoni, aromi, vibrazioni e stupori di tradizioni popolari e di misteriose memorie poetiche racchiuse nel ciclo completo delle opere e dei giorni che le civiltà e il progresso hanno modificato e disperso²⁶⁸.

È un grande atto di fedeltà al luogo d'origine, affidato a una figurati-

vità popolare irriducibile che non trova il suo sbocco per l'improvvisa scomparsa dell'artista. Ma era ancora possibile quella grande ed eroica espressione realistica della società lucana sognata da Guerricchio? Il ripensamento critico della tradizione pittorica regionale attraverso i suoi conflitti storici, metteva in evidenza una costante di buona parte degli artisti lucani: il disinteresse per i soggetti direttamente ispirati ai drammi del proprio tempo.

Nel 1977, dopo gli anni del "Gruppo Uno", nel momento in cui la grafica tocca il suo culmine di esperienze tecniche e di mercato che, nel giro di un lustro, per l'uso prolungato ed estensivo dell'incisione come solo mezzo di riproduzione, ne segneranno la sua progressiva decadenza, Pasquale Santoro (Ferrandina, 1933) compie un'acuta, stimolante e suggestiva ricognizione critica e di ricerca non ancora del tutto contestualizzata ma che viene sottolineata proprio dalla scultura²⁶⁹: far perdere al segno ogni possibile riferimento calligrafico partendo dalla luce che slabbra i cieli dell'architetto veneziano Giovanni Battista Piranesi, della serie delle grandi e "remarcabili" *Vedute di Roma*, "diligentemente delineate, inventate, ed incise" tra il 1748 e il 1778, specchiate nei cieli della Valle

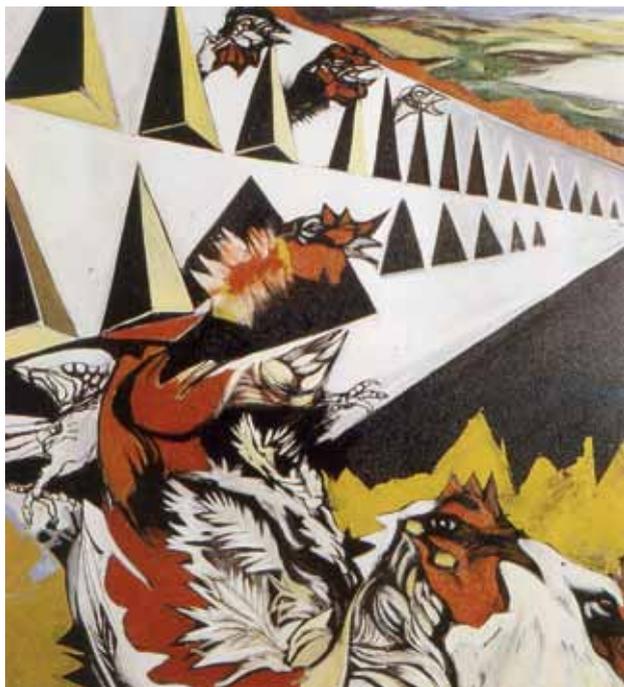


260. Luigi Guericchio, Donne lucane, 1962, coll. Trufelli, Potenza

261. Luigi Guericchio, Il pollaio, 1967, coll. privata, Matera.

262. Luigi Guericchio, Ritorno dai campi, 1972, coll. privata, Matera.

260



261



262



263



264

263. Luigi Guericchio, Donna con gallinaccio, 1985.

264. Luigi Guericchio, Grande interno-esterno, 1963, coll. G. Guericchio, Matera.



265. Luigi Guericchio, Notturmo con contadina, 1966-1970, coll. privata, Matera.

266. Luigi Guericchio, Plenilunio su Matera, 1970, coll. privata, Trani.

267. Luigi Guericchio, Il Maggio di Accettura, 1990, Potenza, Università degli Studi della Basilicata.

268. Luigi Guericchio, Carrello con pietre, 1995.

265



266



267



268

del Basento che si stende sotto Fer-
randina.

Santoro utilizza, nella stamperia
della Calcografia Nazionale, le
matrici originali, ricche di infiniti
passaggi chiaroscurali e di un sot-
tilissimo carattere trascendentale,
le scorpora e nasconde, a secco, nel
bianco della carta, i frontespizi, le
statue, le piazze, le basiliche, i ca-
stelli, gli anfiteatri, i ponti, le rovi-
ne, per arrivare a evidenziare, con
i teneri rosa-azzurro dei tramonti
della sua infanzia, parti di cielo
che assumono la solida fisionomia
dell'affresco strappato dal luogo
d'origine e trasferito nella sua e nel-
la nostra stanza.

Il registro delle lastre impiegate,
non dissimile dalle saldature di ac-
ciaio e ferro²⁷⁰, spesso sagomati e
verniciati, è ampio e configura da
una parte l'arcata complessa dello
svolgimento piranesiano e il collo-
quio intimo che due secoli dopo
un artista stabilisce con il grande
visionario²⁷¹, dall'altra gli accorgi-
menti messi in evidenza, dall'im-
pulsu originario al risultato defini-
tivo, per arrivare a fare dei propri
fogli, anche quelli di lamiera forata,
una creazione autonoma della fan-
tasia²⁷².

La Roma del Settecento, propa-
gatasi negli anni come creatura
partorita dall'immaginazione e
ogni volta rievocata con un carico
supplementare di memoria, diven-

ta la Roma di Santoro che ritorna
per vie misteriose a congiungersi,
accreciuta di nuove dimensioni,
con la magnificenza di Piranesi²⁷³,
le impennate grandiose di Tiziano,
l'architettura dei centri storici
lucani e i paesaggi e il cielo della
piana di Metaponto (cfr. *Paesaggio:
Omaggio a Tiziano.it*, del 2002²⁷⁴,
dove il segno inciso, reso plastico,
si libera nell'aria, in orizzontale,
non molto dissimile dalla tensione
verticale de *La foresta pietrificata*,
l'acciaio del 1967 ora alla Galleria
Nazionale d'Arte Moderna, o di *Tra-
monto a Metaponto*, del 1986, che



271



269



270

269. Pasquale Santoro, Bouclier
Lo scudo e la lancia di
Achille, 1971.

270. Pasquale Santoro,
Contenuto, 1972.

271. Pasquale Santoro, San
Sebastiano, 1997.

mantiene intatta la classicità tutta mediterranea del fregio frontale e del bassorilievo che si stagliano in controluce sulla parete di tufo.

Lansia di trovare, proprio come era accaduto in scultura tra il 1963 e il 1968, un diverso significato nell'incisione codificata, sottraendole tutte le qualità descrittive dell'ambiente e degli spazi, interrompendo ogni indicazione locale, relazioni naturalistiche comprese, sostiene l'operazione stimolata in primo luogo dalla convinzione che la luce, elemento impalpabile e indefinibile, astratto e concreto al tempo stesso, è la principale qualità dell'opera piranesiana²⁷⁵.

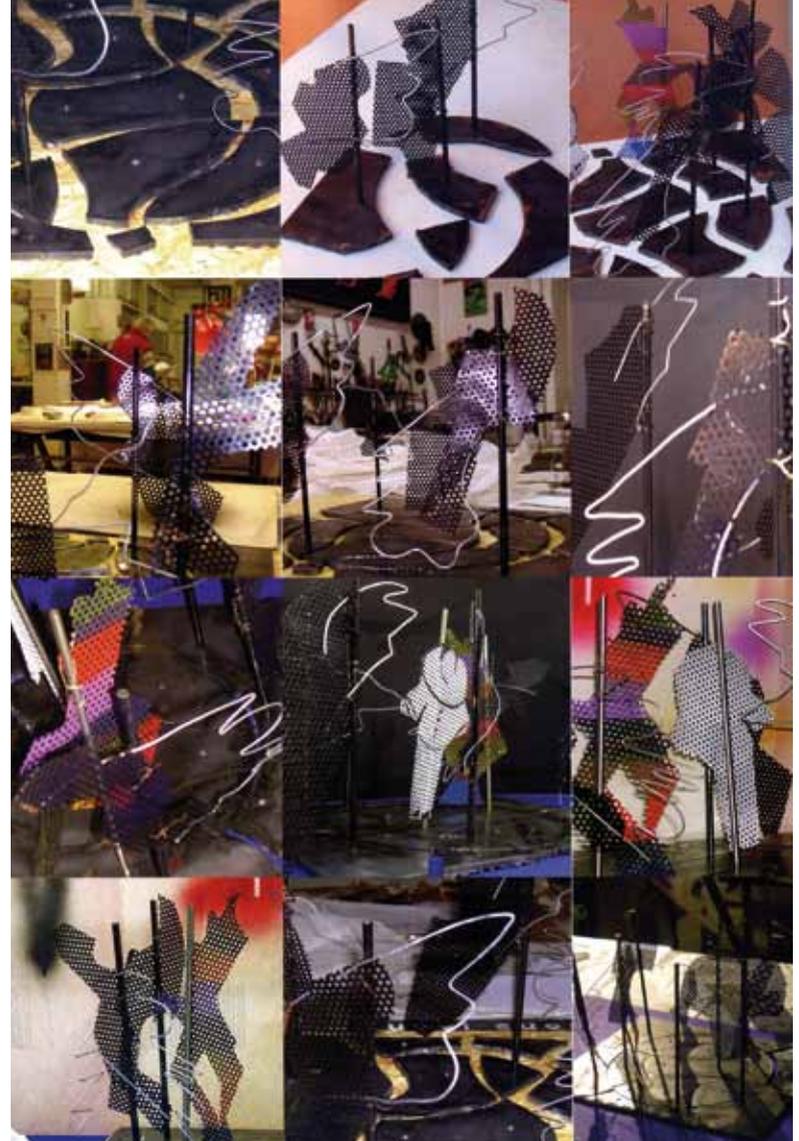
La realtà del fatto luminoso concentrato nei cieli e della sua percezione in vibrazioni autonome, non distinguibili secondo schemi consueti (cfr. *Pollino*, 1985), svela oscillazioni che non appartengono al ritmo narrativo degli elaborati e alla stessa modulazione dell'immagine nello spazio (cfr. *Venosa, la cattedrale incompiuta*). Da ciò la necessità di intensificare i contrasti dei segni precisandoli col colore, non isolandoli in valori atmosferici (cfr. *I monachicchi*, ferro sagomato e verniciato del 1986). Ne deriva una nuova qualità della luce che diventa centrale nell'organismo della composizione e nella stessa suggestione contemplativa che modula la forma delle nubi in una cadenza

aperta e la dinamica dei segni neri nelle sottilissime rarefazioni che occupano i bordi del foglio facendone un grande scenario (cfr. *Callanchi per Sarah*, 1974, omaggio a *Sinigalli*, 2008)²⁷⁶.

La caratterizzazione cromatica determina le linee che affiorano, pulsanti, sul bianco della carta e nelle pieghe del ferro per assumere una figurazione allusiva e deviare verso un'altra direzione, tanto da far pensare a una immediata intuizione della struttura piranesiana, come luce e come colore e non come schema disegnativo che avrebbe riportato inevitabilmente l'attenzione verso l'importanza del soggetto. Si fa palese, in questo contesto, l'incontro di Santoro con Stanley



273



272

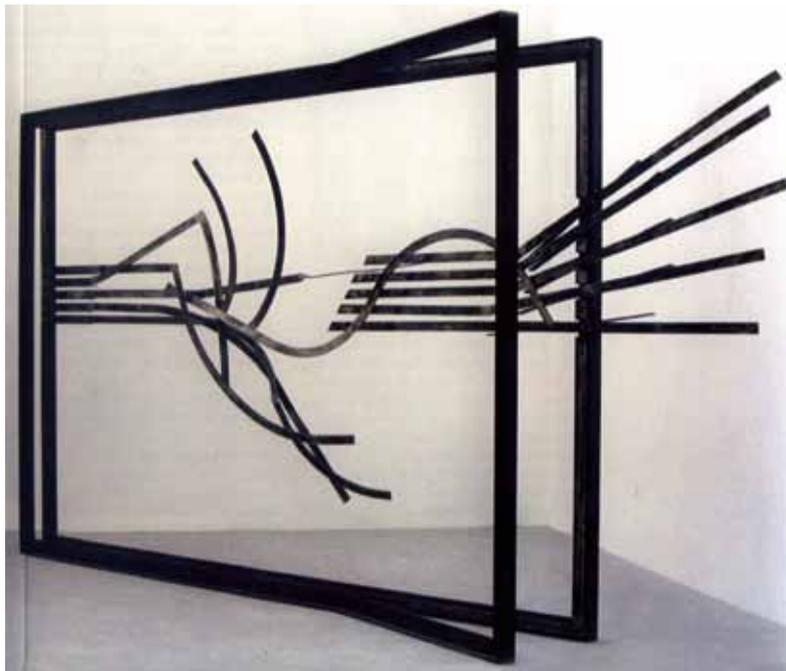
272. Pasquale Santoro, *Il teatrino*, 2003.

273. Pasquale Santoro, *Ho inchiodato il vento*, 1997.

William Hayter e l'Atelier 17 dove la predilezione per l'intaglio diretto sulla lastra, senza mediazioni di acidi o grane, tende a svincolare il tratto da una funzione circoscritta per coglierne la vitalità intrinseca. La completa indipendenza formale, l'atteggiamento disinibito, aperto nei confronti della lastra, propri di Hayter, e il procedimento per metamorfosi piuttosto che per aggiunte, per azioni e reazioni concatenate che liberassero da ogni preoccupazione di ordine estetico, impone a Santoro di non porsi in conflitto con l'osservazione precisa, lo studio archeologico, l'esattezza del documento, il disegno architett-

tonico, la potenza immaginativa, la capacità di invenzione di Piranesi ma di seguirlo nello stravolgimento di regole che sembrano immobili e nell'uso spregiudicato delle matrici intese come spazio di un ininterrotto esperimento. Non si ripete la medesima operazione nelle figure tracciate e perforate "su silhouette in metallo di maschere-personaggio immobili, accerchiate dallo spazio" che richiamano le maschere di Ferrandina nei giorni di carnevale?

L'effetto sorprendente viene dal "colore" dei cieli dove, per quella luce che rende parlanti le "ruine" e i ricordi d'infanzia, il nero cupo si



274



274. Pasquale Santoro, Paesaggio omaggio a Tiziano.it, 2004, coll. Università di Tor Vergata, Roma.

275. Pasquale Santoro, L'uomo appare più di qualsiasi teoria B, 2007.

276. Pasquale Santoro, omaggio a Sinisgalli, 2009.

275



276

scioglie nel nero lucido, il grigio in argento vellutato (e questo nel rosso acceso delle recenti xilografie per LAquila che ripercorrono liberamente le esperienze plastiche degli anni Sessanta e vanno lette secondo l'indicazione di Argan, del 1978: "Come sculture la cui materia è il colore: il legno non è che un supporto fisico che, mentre s'impregna e satura di colore, gli cede non soltanto la propria densità e compattezza, ma anche la propria fibra, la propria struttura organica"). La precisione prospettica della veduta piranesiana indirizza il punto di vista di Santoro che, in sequenza, sceglie il taglio da dare all'immagine, ne calcola la profondità, ne isola i segni per dilatarli in uno spazio abbagliante che "vede" il riflesso della rappresentazione di Roma e non il suo contrario. I *Cieli del Piranesi*, del 1976-1978, si stagliano come un'ombra incancellabile sui tetti della casa paterna.

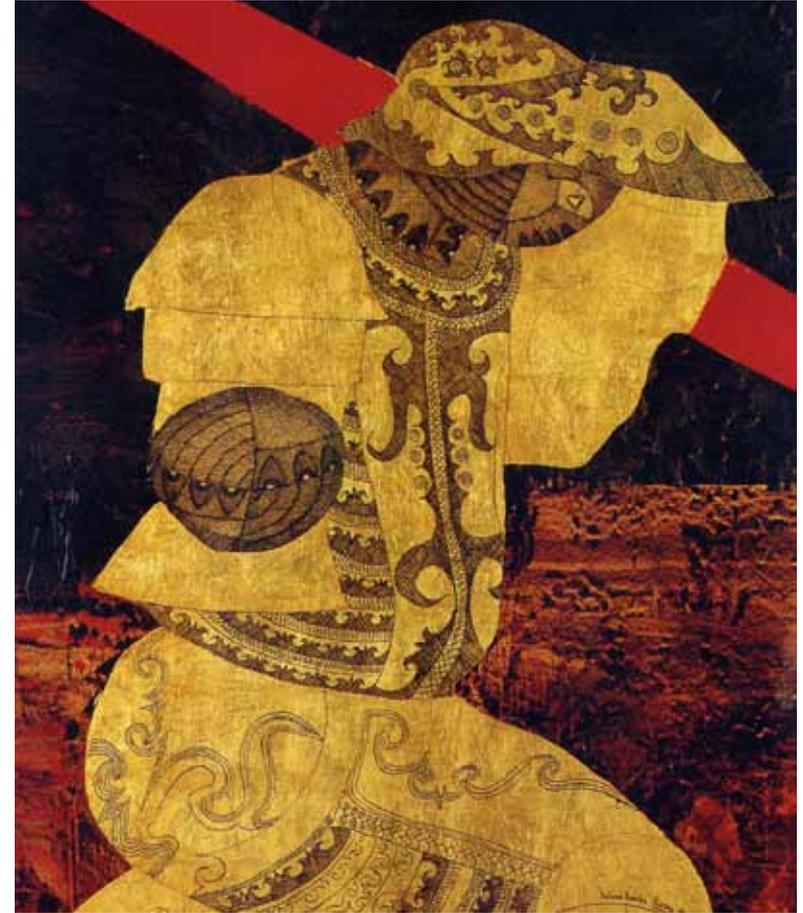
Ha ragione Virgilio Guzzi: sono di una *allegra ferocia* i pannelli sui dieci comandamenti (1964) di Gaetano Pompa (Forenza, 1933 – Roma, 1998), le tavole sulla vita di Castruccio Castracani (1970) del Machiavelli, le scenografie per "Elisabetta d'Inghilterra" di Rossini (1972), il "Diario delle Mandorlaie" (1995): "l'intelligenza che assapora se stessa divenendo analitica, inci-

siva, riflessiva, metodica, mentre è ansiosa di evadere", di portarsi nel regno delle apparizioni, di trasferire i fantasmi onirici della sua Forenza²⁷⁷, quel pianeta esibito come un pane ben cotto, in un "altro" spazio, dove si fa antico il presente e inverosimilmente attuale l'antico²⁷⁸. Ovvero: la memoria fatta metodo di conoscenza e di definizione delle forme, di procedimento del colore e di comunicazione dei ritmi sensibili organizzati da una capacità di meditazione tesa a risolvere l'antinomia costruzione-espressione propria di chi sa di doversi costantemente confrontare con la poesia del passato, con il mistero della vita e della morte²⁷⁹.

Archeologia, arcaismi, passato sono parole che nel lavoro di Pompa scatenano la fantasia e richiamano, sì, le civiltà del Mediterraneo ma anche quelle nordiche²⁸⁰, cariche di simboli e di incubi, indirizzate a sollecitare un segno-ideogramma-geroglifico fatto scrittura²⁸¹ e una tecnica che restituisca l'impressione di un'acquaforte, di un tassello magico. Sulla scena di questa vita notturna, incisa innestando la mitologia della Magna Grecia al cosmopolitismo, si muovono, ad esempio, le "12 congetture su Wiligelmo da Modena" dove angeli e diavoli, sirene e sfingi elucubrano una personale storia dell'arte attenta alle antiche e meticolose

maestranze del legno, del ferro, del bronzo. Le congetture, chiamate da Pompa "Mutmassungen", hanno, quindi, basi ben solide, proprio come le immagini che reinventano

la storia attraversando le avanguardie, surrealismo in testa, senza farsi fuorviare dalla psicanalisi²⁸².



277

277. Gaetano Pompa, *Sicura allacciatura*, 1966.



278

278. Gaetano Pompa, Morte di Mishima, 1972.

194

Vicina al lavoro dei padri, agli artigiani di cui parlava Sinisgalli, dove la contemporaneità dei gesti pone l'immediato confronto tra forma e pensiero, è la scultura di Giacinto Cerone (Melfi, 1957 – Roma, 2004). Nata dal fondo delle chiese di Melfi, Rionero, Venosa, Barile, Sant'Arcangelo e l'intera Valle dell'Agri e del Sinni, dalle buie nicchie nelle quali il sonno pesante e polveroso delle statue in legno continua da secoli, ha assunto una posizione monolitica che esclude ogni intenzione compositiva. È *viso, corpo, chiesa, famiglia, memoria*.

Il racconto formale, in cui si dibatte tanta scultura del Novecento, sfugge a Cerone che si porta dietro il profumo dell'abete, dell'acero, del noce, del pioppo, dell'acacia, del faggio o del ciliegio appena tagliati e già statua extraterrestre, apparizione glaciale, macchina da guerra²⁸³. Alluminio, ghisa, ferro, gesso, fango, coprono, illuminano, invadono la forma rude e grezza²⁸⁴, la rendono vitale nel momento stesso in cui il colpo d'accetta o il bastone compiono il sacrificio della ferita e la violenza si sostituisce alla carezza²⁸⁵. La stessa forma viene agghindata a festa, come un santo in processione, accostando altri materiali: il cotto, il gres, la ceramica macerata vistosamente come una decorazione barocca²⁸⁶, il moplén²⁸⁷.

195



279

279. Gaetano Pompa, Visioni di un viaggiatore di altri tempi nel mondo d'oggi, 1973.

280. Gaetano Pompa, Visioni di un viaggiatore di altri tempi nel mondo d'oggi, 1973.

281. Gaetano Pompa, Mutmassungen dell'artista su se medesimo, 1980-1982.

196



280



281

197



282

282. Gaetano Pompa, *Mutmassungen su Giuliano l'Apostata*, 1988.

In più occasioni, Cerone ha raccolto le sue sculture sotto il titolo di *Maàra* che nel dialetto lucano indica la parte interna e chiusa del focolare, dove la legna brucia e si consuma, proprio come i suoi gesti che il demone dell'insoddisfazione fa scavare nella forma, per cercarvi altri spazi, per servire l'immaginazione piuttosto che rappresentare la realtà.

La statua, dunque, non sta nel suo anfratto, è un corpo che si dilata, che esige un luogo, un cerchio magico dove l'evasione è possibile solo non rinunciando alla propria identità, alla casa del padre in cui il fuoco, il fiore, il frutto, la spiga del grano e la coda del pavone, il liliom e il carciofo si allineano come lastre tombali commemorative, vasi sacri dove stagionano i vini dei nostri antenati, simulacri misteriosi di un sogno ininterrotto²⁸⁹.

Intaglio, sbozzatura, strappo, piega o foratura²⁹⁰, il blocco unico di legno, argilla, ferro, marmo, ghisa o ottone, fatto oggetto di subitanei e velocissimi interventi, di aggiunte o integrazioni di altri materiali, duri e morbidi (gesso, cemento, plastica, stoffa, vetroresina, plexiglass), spesso coprenti, utili per rimodellare la forma o elaborarla in chiave più dinamica²⁹¹, rimane basilare nelle consuetudini imposte al processo creativo, all'intento

di una soda e certa plasticità, quale che sia il tema nuovo e "rivoluzionario" al quale si accosta nel momento stesso in cui, spesso casualmente, l'argilla o la plastica gli si parano davanti adattandosi come un guanto²⁹².

È il materiale e la tecnica conseguente, strumenti e procedimenti specifici compresi, di norma messi in subbuglio o piegati alle necessità del momento, a rendere concreta l'idea gettando un ponte tra la statua lignea lucana fine XII-prima metà del XIV secolo e la scultura ambientale di tipo concettuale. È sempre il materiale, in diversi casi emancipato dagli usi consueti, a tentare di trovare nuove connessioni spaziali, a raccogliere e a evocare le reazioni emotive ai mutamenti formali e tutti i comportamenti instabili ai quali fa riferimento la sua vita. Alla fine, però, come in Joseph Beuys, il significato attribuito alla vetroresina o alla plastica, è più importante dello stesso sostrato²⁹³.

Non è da tralasciare, nella edificazione della scultura, l'operazione teatrale che Cerone compie ogni volta, il suo coinvolgimento personale, da rituale sciamanico, l'uso del proprio corpo come mezzo di espressione, come compresenza emotiva che accentua la potenzialità di tensione e di vitalità unificando azione e opera.



283

283. Giacinto Cerone, *Euchessina la dolce*, 1986, coll. privata, Verona.

284. Giacinto Cerone, *Strana forma d'Africa*, 1990, coll. privata, Milano.

285. Giacinto Cerone, *Maternità*, 1991.

286. Giacinto Cerone, *Costa d'Avorio*, 1993.

200



284



285

La giustapposizione di materiali elementari naturali e deperibili con altri indistruttibili nasce dal procedimento di azione scenica e dalla condensazione di quei contenuti tradizionali che incrociano l'arte barbarica del 450-550 d.C. con le Madonne degli ignoti intagliatori meridionali e queste con le maschere dogon, con gli idoli della Nuova Guinea e le decorazioni



286

della Melanesia viste nel Museo Pigorini di Roma ma già note durante gli anni di Accademia, nell'allunato con Fazzini, nell'avvicinamento a *L'Antigrazioso* di Boccioni e all'*Uomo-cactus* di Gonzales, alla *Sirena* di Laurens, alle pareti d'asfalto di Leoncillo, al coccodrillo di Fontana e di Merz. Come a dire: "Il futuro è dietro di noi, se non impariamo a ricordare".

201



287



289



290



289

287. Giacinto Cerone, *Rosa mistica*, 1995, coll. privata, Siena.
288. Giacinto Cerone, *Santa Croce*, 1995, coll. privata, Roma.
289. Giacinto Cerone, *Senza titolo*, 1996.
290. Giacinto Cerone, *Lazzaro*, 1999, coll. privata, Roma.



291



292

291. Giacinto Cerone, Polietilene con rose, 1997, coll. privata, Matera.
292. Giacinto Cerone, Hué, 2003.

© Copyright APT Basilicata 2015

Direttore Generale APT Basilicata
Gianpiero Perri

Coordinamento editoriale
Maria Teresa Lotito

Progetto grafico e impaginazione
Luciano Colucci

Stampa
Grafica Sud sas - Policoro (MT)

Si ringraziano per la preziosa collaborazione:

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma	Paolo Appella, Roma	Filippo Martino, Roma
Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, Matera	Assadour, Parigi	Giuseppe Martino, Roma
MIG. Museo Internazionale della Grafica, Castronuovo Sant'Andrea (PZ)	Santino Bonsera, Potenza	Anna Masi, Roma
Biblioteca Nazionale, Potenza	Mario Carbone, Roma	Pasqualina Mininni, Maschito (PZ)
Biblioteca Provinciale "T. Stigliani", Matera	Giovanni Cafarelli, Potenza	Giulia Napoleone, Carbonegno (VT)
Fondazione Carlo Levi, Roma	Mimmo Castellano, Milano	Onofrio Nuzzolese, Roma
Fondazione Tito Balestra, Longiano	Pasquale Ciliento, Melfi (PZ)	Saverio Nuzzolese, Matera
Archivio Giacinto Cerone, Roma	Franco Corrado, Potenza	Umberto Padroni, Roma
Archivio Rocco Falciano, Roma	Gerardo Corrado, Potenza	Angelo Palumbo, Matera
Archivio Franco Gentilini, Roma	Mario Cresci, Bergamo	Giuseppe Palumbo, Bologna
Archivio Luigi Guerricchio, Matera	Michele De Luca, Roma	Marta Ragazzino, Matera
Archivio La Padula, Roma	Stefano De Luca, Roma	Marco Ranaldi, Potenza
Archivio La Capra, Potenza	Don Pierino Dilenge, Aliano (MT)	Luigi Sansone, Milano
Archivio Marino di Teana, Périgny	Marco Falciano, Roma	Michele Saponaro, Matera
Archivio Mauro Masi, Roma	Bruna Fontana, Roma	Guido Strazza, Roma
Archivio Franco Palumbo, Matera	Valeria Gramiccia, Roma	Pietro Tarasco, Matera
	Felice Lovisco, Potenza	Mario e Nietta Truffelli, Potenza
	Giovanna Martinelli, Roma	Franco Vitelli, Matera

