



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA**

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STORIA DELL'ARTE

**EPIFANIE DELLA VISIONE.
PIERO GUCCIONE E L'INFINITO AZZURRO**

**EPIPHANIES OF VISION.
PIERO GUCCIONE AND THE INFINITE BLUE**

Relatore

Ch.mo Prof. Giovanni Bianchi

Laureando: Vito Giuseppe Tramontana Gulizia

Matricola: 2106965

Anno Accademico 2023/2024

*A Federica,
in viaggio verso l'infinito*

*La pittura non è fatta per decorare
gli appartamenti. È uno strumento
di guerra offensiva e difensiva
contro il nemico.*

(Pablo Picasso, Scritti)

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
CAPITOLO I – FUGA PER AMORE	p. 4
1. <i>IL PRIMO FANTASMA</i>	p. 4
2. « <i>CHI ESCE, RIESCE</i> »	p. 9
3. <i>L'AFRICA, PRIMA DI SOUTINE E KOKOSCHKA</i>	p. 12
4. <i>LA VIA DELLA PITTURA</i>	p. 14
CAPITOLO II – VERSO UNA NUOVA ARTE	p. 21
1. <i>RACCONTI, VISIONI, RITRATTI, METAFORE</i>	p. 21
2. <i>LINEE DI MARE E DI TERRA.</i>	p. 32
3. <i>MUNCH, FRIEDRICH E IL PRINCIPE DI SALINA</i>	p. 47
CAPITOLO III – DIPINEGRE L'ASSOLUTO	p. 55
1. <i>AL DI LÀ DEL REALISMO</i>	p. 55
2. <i>UN APEIRON MEDITERRANEO</i>	p. 63
3. <i>LA SOLITUDINE DEL PITTORE</i>	p. 70
4. <i>LA LUCE NELLA MERAVIGLIA</i>	p. 76
BIOGRAFIA RAGIONATA DI PIERO GUCCIONE	p. 85
CONCLUSIONE.	p. 94
APPENDICE – IL GRUPPO DI SCICLI	p. 99
IL GRUPPO	p. 101
GLI ARTISTI	p. 111
SONIA ALVAREZ	p. 111
CARMELO CANDIANO	p. 112
GIUSEPPE COLOMBO.	p. 115
SALVATORE PAOLINO.	p. 117
FRANCO POLIZZI	p. 118
GIUSEPPE PUGLISI	p. 120
FRANCO SARNARI	p. 122
PIETRO ZUCCARO	p. 125
APPARATO ICONOGRAFICO	p. 127
BIBLIOGRAFIA	p. 192
SITOGRAFIA	p. 200

INTRODUZIONE

È il tempo trascorso davanti al mare che ci spalanca le porte dell'infanzia. Vedere il mare, per me, non era qualcosa di consueto. Ero in Sicilia, certo, un'isola, ma il posto in cui ero nato e crescevo si trovava all'interno, a una trentina di chilometri dalla costa. Zona di zàgare e aranceti sempreverdi, ma non di salsedine e onde schiumose. Così, ricordo perfettamente i momenti in cui il mare mi appariva come in una visione straordinaria, quasi onirica. Il punto esatto era il curvone, leggermente in salita, della statale costiera che collega Catania a Siracusa, nei pressi di Agnone Bagni. Era una visione che mi lasciava senza fiato. Noi – io con i miei genitori o con mio fratello o con qualche amico – eravamo sopraelevati, sospesi, e il mare, laggiù, si estendeva all'infinito, arrivando a incunearsi, sparendo, proprio sotto di noi, e noi lassù con la sensazione di galleggiarci sopra o di essere sul punto di esserne inghiottiti. Ed era in questi momenti che inevitabilmente qualcuno accanto a me – mio padre o uno tra Giovanni, Aurelio o Massimo, i miei amici – in un soffio di affascinato rapimento, che era anche rispettoso timore verso quella vastità misteriosa e implacabile, sussurrava: «È una tavola...» E lo era davvero. Guardavo rapito quell'immensità punteggiata di un'infinità di scaglie luminose e cangianti che brillavano sotto il sole e quel filo dell'orizzonte che tagliava e, nel contempo, cuciva l'azzurro del cielo e quello del mare. Visto da lassù, tutto appariva immobile, calmo, solitario. E l'emozione mi invadeva. Non era paura, ma stupore. Era senso di libertà. La libertà dell'infinito. Ero rapito. Mi pareva, in quelle occasioni, di vedere e non solo di guardare. Vedevo fuori di me, ma vedevo anche dentro di me. Doveva essere questa l'anima di cui mi parlava la signorina Costanzo al catechismo o padre Boccaccio a messa. O comunque, doveva essere in essa, nell'anima, che mi invadevano questo vuoto pieno di luce, questo senso

diafano di libertà, questa impalpabile solitudine striata di bellezza e speranza. Credo che tutte queste sensazioni non siano molto diverse da quelle provate da Piero Guccione, a cinque anni, quando, seduto sul carretto del padre, vide per la prima volta il mare sbucare da dietro le colline di Scicli. E quel mare, quella solitudine, quella libertà, quella luce ha rincorso per tutta la sua vita di pittore. In quelle tavole che sono «platitudine», piattezza, come ebbe a dire Leonardo Sciascia, rievocando Paul Valery e Edgar Degas, Guccione riversa la sua poesia muta, reinventa l'illusione di un orizzonte a portata di mano, afferrabile, oltre che visibile, celebra questo mar Mediterraneo che via via diventa purezza luminosa nella pervicace ricerca di una fusione tra cielo e terra, mare e volta celeste. È in questo mare che vediamo l'estremo limite della nostra civiltà, della civiltà Occidentale che qui si incontra con un altro mondo. La vita moderna è una lacerazione con la bellezza, la generosità disinteressata, la solidarietà. Guccione fin dagli anni Sessanta decide di non imbarcarsi su questo folle naviglio. Il mondo gli appare ostile, artificiale, cupo. Lo dipinge con tutte le sue contraddizioni, ritrae le scie di solitudine e vuotezza che crea e si lascia dietro. Si prenderà il tempo di osservare il mare, di cullarlo dentro di sé e, infine, di viverlo direttamente, trasferendosi in modo definitivo a Scicli. È qui, in questo mare, che comincia a possedere sé stesso. E noi con lui. Giacché è il mare della nostra cultura, della nostra civiltà ricca di apporti e contaminazioni, ribollente di conflitti, dall'eccezionale patrimonio artistico e umano che va coltivato, tutelato, tramandato. Guccione sa, tuttavia, che non bisogna farsi ingannare da questa plastica bellezza, visibile, ma impalpabile, vera e falsa allo stesso tempo. Entrare nel ventre del Mediterraneo significa perdersi dentro di lui, stare al cospetto di bellezze e miserie, di tesori e crudeltà. L'artista diventa visionario, allora. Ci rende complici delle sue passioni, delle sue ubbie, dei suoi timori, delle sue aspettative. Questo mare è realtà e sogno, un'immensità celata dietro un ago di pino. Al di sopra di questa infinita distesa d'acqua salmastra, al di là del cielo azzurro o trapunto di stelle, oltre quella luna mattutina o vespertina maculata di

nubi e ansie, c'è la luce. La luce gioca coi solchi, le linee di orizzonte tracciate sul mare. La luce che man mano diventa sempre più diafana, immateriale, placida. Una luce che invade e cancella profili e prospettive, compresa la linea sempre più sottile dell'orizzonte, fino a diventare pura luminosità. Al di sopra di tutto – civiltà e cultura, mare e cielo, terra e uomini – c'è solo Luce. Della ragione. O, più misticamente, di Dio.

CAPITOLO I

FUGA PER AMORE

*Quel pittore che non dubita,
poco acquista*
(Leonardo da Vinci, *Trattato di pittura*)

1. IL PRIMO FANTASMA

Piero Guccione non lo ricordava bene. Doveva essere il 1950 o il 1951¹, quando un suo amico, Ugo Caruso, gli aveva mostrato un libro su Cézanne, pubblicato da Skira. Quel libro, quel pittore, lo incantano. Vede Cézanne nella fornace del Pisciotto² (Fig. 1), il golfo dell'Estaque nella tanto amata baia di Sampieri (Figg. 2 e 3).

Non si erano ancora placate le polemiche interne al Partito Comunista sul ruolo degli intellettuali, polemiche che non avevano risparmiato nemmeno la pittura e i pittori. Prima Mario Alicata³ e poi Palmiro Togliatti⁴, nel tentativo di chiarire i rapporti tra cultura e politica, fra autonomia dell'artista e necessità, per un partito rivoluzionario, di perseguire una determinata linea in un preciso momento

¹ Guccione era nato il 5 maggio 1935, a Scicli, estremo lembo meridionale siciliano, in provincia di Ragusa.

² In anni recenti, la Fornace Penna è diventata familiare grazie ai telefilm tratti dai romanzi di Andrea Camilleri dedicati al commissario Montalbano. La fornace, sullo schermo, è la *mànnira*.

³ La polemica iniziò con un corsivo di Mario Alicata, all'epoca uno dei massimi dirigenti del PCI, dal titolo *La corrente «Politecnico»*, in "Rinascita", n. 5-6, maggio-giugno 1946.

⁴ Palmiro Togliatti, segretario del PCI, intervenne con una *Lettera a Vittorini* sul numero 10 di "Rinascita" dell'ottobre 1946.

storico, avevano lanciato l'anatema contro ogni forma di astrattismo⁵, in nome del realismo e di un'arte comprensibile alle masse e portatrice del messaggio di emancipazione del proletariato. Lo scontro si era riversato nelle riviste e nei giornali di partito e in quelli ad esso vicini, in particolare sul *Politecnico*, rivista fondata e diretta da Elio Vittorini. E proprio Vittorini aveva risposto all'attacco da parte dei vertici comunisti con un'articolata lettera⁶ ricca di spunti e riflessioni, cosa, tuttavia che non aveva impedito, nello stesso anno, la chiusura della rivista.

Piero Guccione, a 15 anni, non si poneva il problema delle polemiche di partito. Viveva a Scicli, pensava alla pittura come a una sorta di mondo fatato, affascinato dalle immagini post-caravaggesche di cui erano piene le chiese barocche della zona. Grazie a Cézanne scopre un altro modo di dar voce alle emozioni attraverso il colore. Cézanne diventa un punto di riferimento, lo svelamento della struttura dell'immagine come «coincidenza tra materia e visione»⁷.

⁵ Emblematica fu la scelta del pittore Armando Pizzinato che, a causa della presa di posizione di Togliatti contro l'astrattismo, decise di aderire al Realismo, vissuto tuttavia secondo una personale estetica che tentava di coniugare l'Umanesimo socialista con le costrittive esigenze ideologiche del Partito Comunista.

⁶ La risposta a Togliatti venne pubblicata sul numero 35 del "*Politecnico*" nel 1947. Vittorini poneva una domanda: chi è lo scrittore rivoluzionario? Colui che non asseconda la politica limitandosi a suonare il piffero, a ripetere parole d'ordine; rivoluzionario è lo scrittore che, attraverso gli strumenti della letteratura - sa individuare e comprendere le vere esigenze dell'uomo. Val la pena riportare un passo pregnante:

Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie, ma 'diverse' da quelle che la politica pone: esigenze ... dell'uomo ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre, e porre 'accanto' alle esigenze che pone la politica. Quando io parlo di sforzi in senso rivoluzionario da parte di noi scrittori, parlo di sforzi rivolti a porre simili esigenze. E se accuso il timore che i nostri sforzi in senso rivoluzionario non siano riconosciuti come tali è perché vedo la tendenza a riconoscere come rivoluzionaria la letteratura di chi suona il piffero per la rivoluzione piuttosto che la letteratura di cui simili esigenze sono poste, la letteratura detta oggi di crisi.

Anni dopo, in una lettera a Calvino (*Gli anni del Politecnico Lettere 1941-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1977), Vittorini spiega che per lui la vera cultura è quella capace di ricercare la verità, senza piegarsi a nessuna esigenza esterna. Questa idea è stata alla base della sua battaglia sul *Politecnico*:

Nel *Politecnico* - scrive - ho tentato di convincere i politici a riconoscere che se una parte della cultura lavora per la civiltà e può, come tale, piegarsi anche alle esigenze politiche, un'altra parte della cultura (la cultura nel suo senso maggiore, e specialmente la poesia, le arti) lavora principalmente per la verità, per la ricerca della verità, e non può dunque assecondare le esigenze immediate della politica senza il rischio di perdere ogni senso e ogni valore.

⁷ Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne 1839-1906*, trad. it. Claudia Coverso, Taschen, Colonia 2002, p. 16.

Un pittore che spontaneamente coltivi la religione del visibile cade nella laica tradizione cézanniana – scrive Enzo Siciliano – e non conosce (o ha scontato, assorbito, dissolto) il sogno romantico, sia nella sua vita positiva (il naturalismo materico) sia nella sua vita negativa (l'espressionismo)⁸.

Anni dopo, Guccione dichiarò di avere in odio la sensazione. Cosa intendeva? Probabilmente il rifiuto del vuoto e della fissità, in nome di un movimento eracliteo produttore di forme e vita, pensiero ed emozioni. Il rifiuto della sensazione equivaleva al rigetto della *schöne Seele*, di quell'anima bella che anziché rappresentare - da Platone a Goethe e Schiller – l'anima armoniosa, orientata istintivamente al bene, è ormai - da Hegel in poi - identificabile con la soggettività inconsistente, incapace di misurarsi con la realtà. Con Cézanne – più o meno confusamente – il giovane Guccione scopre una possibilità espressiva nuova, al di là dell'intellettualismo, dell'astrattismo e della letterarietà fine a sé stessa. Da quel momento il ragazzo vede la vita e la vita non è qualcosa d'altro rispetto alla pittura.

Scrive, a tal proposito, Maurice Merleau-Ponty:

Nei suoi dialoghi con Émile Bernard, è chiaro che Cézanne cerca sempre di sfuggire alle alternative già bell'e fatte che gli si propongono – fra sensi e intelligenza, fra pittore che vede e pittore che pensa, fra natura e composizione, fra primitivismo e tradizione. “Bisogna farsi un'ottica” dice, ma “per ottica intendo una visione logica, cioè senza niente d'assurdo”. “Si tratta della nostra natura?” chiede Bernard. Cézanne risponde: “Si tratta di entrambe. La natura e l'arte non sono forse differenti? Vorrei unirle. L'arte è un'appercezione personale. Io pongo tale appercezione nella sensazione e domando all'intelligenza di organizzarla in opera”. Ma anche queste formule si valgono troppo delle nozioni abituali di “sensibilità” o “sensazione” e di “intelligenza”, ed ecco perché Cézanne non poteva persuadere e preferiva dipingere. Anziché applicare alla sua opera dicotomie, che d'altronde appartengono più alle tradizioni di scuola che ai fondatori – filosofi o pittori – di tali tradizioni, sarebbe meglio essere docili al senso peculiare della propria pittura, che è di rimetterle in questione. Cézanne non ha creduto

⁸ Enzo Siciliano, *Piero Guccione*, Il Gabbiano Edizioni d'Arte, Roma 1971, p. 8.

di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine. Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea. Non introduce la frattura tra "i sensi" e l'"intelligenza", ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze. Noi percepiamo le cose, ci intendiamo su di esse, siamo ancorati a esse e solo su queste fondamenta di "natura" costruiamo delle scienze. Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale, ed ecco perché i suoi quadri danno l'impressione della natura alla sua origine, mentre le fotografie dei medesimi paesaggi suggeriscono i lavori degli uomini, le loro comodità e la loro presenza imminente. Cézanne non ha mai voluto "dipingere come un bruto", ma rimettere l'intelligenza, le idee, le scienze, la prospettiva e la tradizione a contatto con il mondo naturale che esse sono destinate a comprendere, e confrontare con la natura, come egli afferma, le scienze "che ne sono scaturite"⁹.

Rievocando i suoi esordi, anni dopo, lo stesso artista confesserà a Marco Goldin:

Mi ritrovo nel piccolo universo della pittura dipinta. Dipingo. Mi piace farlo, lo faccio con grande passione. Non posso fare altro, non so fare altro. Lo so, la pittura è senza futuro, ma io le dedico lo stesso la mia vita. So anche che è molto arduo, oggi, dipingere: si ha l'idea di essere dei Don Chisciotte, di usare lo scudo e la lancia nell'età dei missili¹⁰.

Se si vuol parlare di vocazione, è Cézanne il suo reagente, l'artista che gli fa intravedere la strada della pittura. E le sue prime opere lo dimostrano, dal *Paesaggio di Scicli* del 1953 (Fig. 4) alla *Corriera* del 1957 (Fig. 5), dal *Paesaggio urbano* (Fig. 6), a *Il venditore di illuminazioni* (Fig. 7), entrambi del 1959.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in http://www.ec-aiss.it/biblioteca/pdf/15_corrain_semiotiche_pittura/corrain_semiotiche_pittura_cap5.pdf ultima consultazione 4.9.2024

¹⁰ Marco Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo. Opere 1973-2010*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 novembre 2010-6 gennaio 2011), Linea d'ombra, Treviso 2010, p. 13.

Nel Paesaggio è chiaro il debito nei confronti de *La Casa dell'impiccato*. Il paesaggio, per quanto assoluto, è privo di abitanti e manca di qualsiasi leggerezza. Lo sfondo arioso appare trattato con tocchi leggeri, mentre in primo piano si evidenziano le volumetrie solide delle case, compreso l'edificio dominante che ha i connotati di una chiesa. L'impianto è decisamente geometrico: triangoli, rettangoli, quadrati come incuneati tra loro. La luce, esattamente come in Cézanne, «non dissolve le forme, ma le scolpisce»¹¹. Negli altri tre dipinti, Guccione fa sua la lezione cézanniana delle cosiddette “nature morte”. Il soggetto è inteso semplicemente come pretesto, motivo su cui esercitare la mente e rintracciare le ragioni della pittura. Il vero è rielaborato secondo una logica squisitamente pittorica. Le pennellate sono complesse in cerca di una rigorosa regola geometrica e di una nuova solidità. I volumi sono dati dall'accostamento dei toni, ora più cupi (*La corriera*) ora chiari. Il *Paesaggio urbano* si sviluppa su una tavolozza autunnale, limitata ai toni del marrone, dell'ocra e del verde, con una composizione in cui a una parte sinistra e inferiore più scura e solida si contrappone una parte destra più leggera e aerea. Nessun brusco passaggio, solo qualche tocco di bianco. Lo stesso uso del bianco lo ritroviamo nel *Venditore di illuminazione* dove la figura possente dell'uomo è plasmata dal colore (cosa che avviene anche per la corriera del dipinto omonimo). Sull'abito e sul volto si rincorrono tocchi bianco, marrone e viola, dando la sensazione di una composizione floreale. Anche in questo caso, Guccione, forte dell'insegnamento di Cézanne, cerca di manipolare la realtà piegandola alle proprie ragioni, ossia alle ragioni della pittura.

Abbandonati presto gli studi classici, il padre, a cui è molto legato, lo sostiene nella scelta di dedicarsi completamente al disegno e alla pittura. Guccione frequenta per un anno la Scuola d'Arte di Comiso, quindi l'Istituto d'Arte di

¹¹ Giuliano Serafini, *Cézanne*, Giunti, Firenze 1999, p. 37.

Catania, dove si diploma nel 1954. A soli diciannove anni, poco dopo la morte del padre, si trasferisce a Roma.

2. «CHI ESCE, RIESCE»

«Chi esce, riesce». Così dice un adagio siciliano. Che poi, tra le righe, è anche un sommesso invito a chiunque voglia raggiungere i propri obiettivi, coronare i propri sogni, soddisfare le proprie ambizioni, occorre andare via dall'Isola, andare altrove, lontano, là dove questi sogni, obiettivi, ambizioni possono trovare realizzazione. Ché il talento è necessario, ma senza l'opportunità non vale nulla.

A Comiso e poi a Catania erano giunti gli echi dei dibattiti culturali e artistici nazionali. Guccione aveva visto, sulle pagine del "Contemporaneo"¹², i disegni di Renato Guttuso e Renzo Vespignani, esponenti della corrente del Realismo. A Catania, l'ambiente è culturalmente vivace. Certo, non è Roma, ma gli stimoli ci sono ugualmente. Ma, appunto, non è Roma.

A sedici anni: a Catania, all'istituto d'arte. Studia pittura. Ha visto qualche riproduzione di Scipione, degli espressionisti tedeschi. Fervide discussioni con gli amici, un'appassionante lettura dei Diari di Kafka, - e molta solitudine. Le prime soddisfazioni del sesso. Catania è una città che provoca: sfolgorante e sfacciata, ma anche funebre¹³.

¹² La rivista "Il Contemporaneo" nasce il 27 marzo 1954 come rivista settimanale politico - letteraria d'ispirazione marxista a Roma sotto la direzione iniziale di Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori. Nel marzo del 1958 il comitato direttivo, formato da Renato Guttuso, Carlo Melograni, Velso Mucci, Carlo Salinari, Albe Steiner, Antonello Trombadori e Glauco Viazzi trasforma la rivista in mensile e nel 1965 si affianca alla rivista "Rinascita" della quale diventerà supplemento mensile.

¹³ E. Siciliano, *Piero Guccione*, op. cit., p. 14.

Così, terminato l'Istituto d'arte nella città etnea nell'estate del 1954, a ottobre si trasferisce nella Capitale, all'Accademia delle belle arti. Dopo un mesetto, tuttavia, capisce che quella non è la strada giusta: pochi stimoli, pochi interessi, poche aperture. Comincia a guardarsi attorno. La pittura è ciò che lo appassiona maggiormente e inizia a frequentare la Galleria del Pincio¹⁴, in Piazza del Popolo, dove, tra gli altri, espongono Paolo Astrologo, Ugo Attardi, Marcello Muccini e Renzo Vespignani. Nel frattempo, si iscrive ad una scuola parastatale di cartellonistica pubblicitaria, ricevendo un sussidio di 500 lire mensili, che gli garantiscono un minimo introito economico, il quale, assieme a quanto riceve dalla madre da Scicli, gli permette di mantenersi. Inizia a lavorare in uno studio grafico di Roma, dove si cimenta nella realizzazione di cartelloni pubblicitari, caricature, oggetti di arredo, acquisendo dimestichezza con diversi mezzi espressivi, tuttavia senza mai dipingere. Ma bene presto entra in contatto con diverse personalità artistiche romane, frequentando assiduamente i pittori neorealisti della Galleria Il Pincio, e presentandosi a Renato Guttuso con alcuni suoi disegni nel 1955. Il primo contatto con il pittore di Bagheria avviene nello studio di Villa Massimo, anche se, per Guccione, contano di più le visite alla Galleria Nazionale di Valle Giulia dove ha la possibilità di ammirare le opere di Scipione, Mafai e Fausto Pirandello. Guido Giuffré, riferendosi a questi anni romani di Guccione, scrive:

Il neorealismo era scavalcato: l'astrattismo, a Roma già consolidato, non interessò Guccione che nell'accezione, in quegli anni incipiente, dell'informale, che polarizzava del resto l'attenzione di non pochi artisti già dell'area neorealista, da Vespignani appunto ad Attardi e, altrove, da Zigaina a Francese. Alla Galleria Il Pincio si assisteva, specialmente a livello giovanile, al disfarsi del neorealismo nei modi, appunto, espressionistico-informali, con una

¹⁴ La Galleria del Pincio di Roma rappresentava un punto d'incontro per i pittori ed era frequentata da artisti e scrittori, da "gente del Babuino" come scriveva Ugo Moretti che così intitolò uno dei suoi libri pubblicato nel 1955 per i tipi della Vallecchi di Firenze. Ugo Moretti dirigeva la Galleria con la pittrice "audace e terribile", secondo al definizione di Ungaretti, Anna Salvatore.

ripresa se si vuole di scuola romana ma con complicazioni sociologiche in cui avrebbe trovato fertile terreno il baconismo, dilagante dopo la mostra torinese del 1962¹⁵.

E in che modo Guccione sia andato al di là del neorealismo – un neorealismo «esplosivo a causa del suo disimpegno espressivo», secondo Enzo Siciliano¹⁶ - lo si vede bene già in alcuni quadri della fine degli anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta, come il citato *Venditore dell'illuminazione*, il *Paesaggio* (Fig. 8) e la *Città di notte* (Fig. 9).

Tutte queste opere prendono le mosse da un calcolato espressionismo a cui non è estraneo il clima pittorico romano di quegli anni. E non manca chi, come Emilio Radius¹⁷ o Marco Goldin, vi veda in fieri riferimenti a Soutine o Kokoschka

per quella sua materia fangosa, che anche quando evoca l'aspetto travolto dal tempo e dal destino dei contadini sulla riva del mare del Nord, mostrava la capacità, di quella stessa materia, di risultare aderente alla vita, e di non sottrarvisi mai¹⁸.

Ma, a giudizio di chi scrive, è soprattutto nei *ritratti* – di *Morosini* (Fig. 10), di *Lorenzo Tornabuoni* (Fig. 11) e di *Walter Dorin* (Fig. 12) – che si evidenzia ciò di cui Guccione era alla ricerca ossia la vita. L'impatto diretto, senza mediazioni, con la vita. Nell'uso di una luminosità di bassa intensità, nel gioco di chiaroscuri e ombre insinuanti e osmotiche si intravede, al di sotto o al di là della modificazione del linguaggio, l'invariato tema fenomenologico-husserliano dell'incontro diretto con la cosa, con la realtà e con il mondo e contestualmente il rifiuto di qualsiasi interpretazione metafisica o astrattamente intellettualistica.

¹⁵ Guido Giuffré, *Piero Guccione – Le linee del mare e della terra*, Carte Segrete, Roma 1981, p. 15.

¹⁶ E. Siciliano, *Piero Guccione*, op. cit., p. 18.

¹⁷ Emilio Radius, *Automobili di Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, in "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, pp. 174-175.

¹⁸ M. Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 15.

Inizia da qui, pur all'interno di una griglia di sapore ancora espressionistica, il viaggio che lo porterà alla piena maturazione artistica e umana.

3. L'AFRICA, PRIMA DI SOUTINE E KOKOSCHKA

Per circa dieci anni, dal 1958 al 1969, Guccione, unendosi all'equipe dell'archeologo Fabrizio Mori, prende parte, a varie riprese, ad una serie di missioni paleoetnologiche nel versante libico del deserto del Sahara per rilevare pitture e graffiti preistorici. A seguito di queste attività, organizzò una mostra delle pitture rinvenute alla Columbia University di New York che divenne nel 1961 una esposizione itinerante nelle maggiori università americane. Come scrive Enzo Siciliano, questa missione in Africa

non è evasione il viaggio di Piero Guccione tra i Tuareg, ma un atto rigenerativo di rifiuto ai travestimenti mondani. Questi viaggi sono l'espressione di un riserbo coltivato con caparbia pazienza: o l'espressione di un'inquietudine o di una forma di moralismo adolescenziale. Ma moralismo e inquietudine fanno da propellente, suscitano quel grado di ingenuità che non può essere estraneo all'immaginazione, - anzi la conducono per mano, la portano a lievitare¹⁹.

Queste esperienze in Nord Africa lo portano alla scoperta di nuova luminosità, ad una visione più libera e limpida degli spazi. Lo mettono di fronte a distese interminabili e inafferrabili orizzonti, confini disegnati da una luce impetuosa e immota, che traccia pesanti ombre sulla sabbia del deserto. Nel frattempo, Guccione allestisce la sua prima mostra personale il 23 aprile del 1960 alla Galleria Elmo a Roma, introdotto dal critico d'arte Duilio Morosini. Vi

¹⁹ E. Siciliano, *Piero Guccione*, op. cit., pp. 19-20.

compaiono, tra l'altro, le prime tre *Macellerie* (Figg. 13-14), «con un'attenzione che è rivolta anche all'americano Levine, ma dove vive sicuramente l'interesse per Soutine»²⁰. Si tratta di dipinti di difficile interpretazione, nei quali tuttavia appare chiaro il senso di inquietudine dell'artista. Sono opere che mostrano già il suo destino o la sua vocazione di poeta del colore, si percepisce un sentimento del colore nativo, febbrile e umido di luce.

Soutine è richiamato ovviamente per il tema trattato – come non pensare al *Bue squartato* del pittore franco-lituano? – ma soprattutto per la frattura, apparentemente insanabile, tra gesto e materia. In questi dipinti è presente una fisicità nichilistica, nutrita da un'immaginazione vivace, incandescente quasi, capace di condurre – proprio seguendo la lezione di Soutine – a una sorta di dolore irredimibile, che si colloca palesemente al di là della speranza. Evidente appare, peraltro, come sostiene Giuffré, la «misura di immedesimazione emotiva»²¹. E ciò grazie al fondo cupo e all'impiego preponderante di colori cupi per restituire luci estreme, velate, quasi livide di un livore sepolcrale. E poi c'è Kokoschka, il Gran Selvaggio. Pur conservando i colori cupi delle *Macellerie*, di lui Guccione riprende il tema degli amanti (Fig. 15), ma soprattutto all'exasperazione dell'immagine come espressione di una condizione interiore, dando fondo a una pittura che guarda «alla realtà al di là e al di fuori di qualsiasi tentazione mimetica e distante da ogni riferimento convenzionale»²².

Quando un artista è capace di guardare la verità in faccia tanto da comprenderne la transitorietà... allora egli ha detto più di quanto possa dire ogni parola²³.

²⁰ M. Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 17.

²¹ Guido Giuffré, *Piero Guccione – Le linee...*, op. cit., p. 18.

²² Giuseppe Gatti, *Oskar Kokoschka*, Sansoni, Firenze 1970, p. 27.

²³ Oskar Kokoschka, *La mia vita*, cura e traduzione di Carmen Benincasa, Marsilio, Venezia 1982, p. 104.

Questa riflessione del grande pittore austriaco è, ad avviso di chi scrive, la migliore chiave per intendere il cammino artistico intrapreso da Guccione.

4. LA VIA DELLA PITTURA

Nel dicembre del 1961 muove i primi passi il gruppo *Il pro e il contro* e lo fa con una mostra alla *Nuova Pesa*, prima, e al *Fante di Spade*, poi. Del gruppo fanno parte alcuni pittori – Ugo Attardi, Piero Guccione, Ennio Calabria, Corrado Giaquinto, Renzo Vespignani, Fernando Farulli – e tre critici – Antonio Del Guercio, Dario Micacchi e Duilio Morosini. Evidenti sono le connotazioni politiche, ma non tali da rappresentare un riferimento esclusivo. Ripropone la necessità di una pittura di figura capace di confrontarsi con il presente e con la storia nel mutato paesaggio della società contemporanea. Seppure caratterizzato da ricerche formali tra loro molto differenti e talvolta inconciliabili, il gruppo (che a partire dal 1963 coinvolge anche gli artisti milanesi Gianfranco Ferroni, Giuseppe Guerreschi e Giuseppe Romagnoni) pone così alcune questioni essenziali per comprendere il dibattito in atto nella cultura artistica italiana di quegli anni: il rapporto con la tradizione e con la lezione delle avanguardie storiche, l'importanza di una tensione dialogica con la realtà, la necessità di un atteggiamento e di un giudizio critico nei confronti della contemporaneità e delle sue forme in continuo mutamento. L'esigenza pertanto è quella di un rapporto più diretto con la realtà in un momento di chiara crisi dell'informale e di perdita di appeal del messaggio *engagé* guttusiaco²⁴. A Guccione non vanno bene le strettoie ideologiche che segnano l'azione del gruppo. A lui interessa la pittura

²⁴ Anche se c'è da puntualizzare che Guttuso partecipa alla prima mostra del 1963, poco prima che il gruppo chiuda la propria esperienza (1964), al *Fante di Spade* a Roma, che diventa la sede ufficiale, dopo l'iniziale rassegna alla *Nuova Pesa*.

come forma di liberazione dell'immaginario attraverso la rielaborazione-ricreazione dello spazio. La sua visione della pittura, intesa come quella prospettiva di liberazione costituita dall'arte: tutti elementi che cozzano con le linee-guida di un gruppo che, seppur eterogeneo per personalità e produzione artistica, resta legato prioritariamente ad espressioni e motivazioni ideologiche. Ricerca altro. Nel novembre 1962 si apre la seconda mostra personale, sempre alla *Nuova Pesa*. L'artista presenta i *Deterrent* (Fig. 16), tutti realizzati in quel 1962 che, nonostante si facciano portatori delle paure connesse a una possibile guerra nucleare, prendono le distanze da qualsiasi epopea propagandistica o meramente declamatoria, collocandosi, piuttosto, sulla scia delle *Macellerie* realizzate poco meno di un anno prima. Nella presentazione del catalogo Antonello Trombadori dichiara:

La natura di Guccione è lirica. Si può dire che il suo lirismo è talmente pronunciato che difficilmente le stesse emozioni scaturite in lui dalla diretta esperienza del presente si decantano sulla tela al di fuori della alternativa della memoria. E persino quelle opere in cui egli, prefigurando, ad esempio, dalla cronaca minacciosa del secolo, le conseguenze della morte atomica, effettua il tormentoso processo di vivere in astratto ciò che lo angoscia, sollecitano il ricordo d'un fatto già compiuto. È per questo, penso, che la luce dei suoi *Deterrent* è chiara, trasparente, distaccata, come quella dell'alba incorrotta ed estranea che potrebbe levarsi sul mondo all'indomani dello scoppio disumano.

Tuttavia, ad avviso di Trombadori, il vero pericolo, per Guccione, è quello di adagiarsi su una poetica vicina all'astrattismo, indicato come una sorta di monologo interiore, che rischia, di trascinare il pittore tra le sabbie mobili del surrealismo o, in alternativa, di

Incubare una sorta di elegiaco isolamento dalle contraddizioni e dalle lotte reali fino alla negazione stessa della pittura come forma della conoscenza²⁵.

Tutte opzioni che rasentano l'eresia per un critico d'arte politicizzato e impegnato come lui! Eppure, quest'ultima considerazione sembra, più che un'avvertenza, un suggerimento, una via di fuga dalla pittura del gruppo.

In quello stesso 1962 Guccione visita, insieme ad Attardi, la mostra di Bacon a Torino. Ne rimane folgorato. Affascinato dalla violenza e dalle deformazioni dei corpi, si rende conto di come il pittore irlandese sia capace di raccontare il fuoco dell'anima dell'essere umano, realizzando figure sovrapposte - dai perfetti ritmi coloristici graduati dal blu intenso al giallo della sabbia - che trascurano la realtà oggettiva a favore della metafora. Parlando della sua pittura di quegli anni Guccione stesso pone l'accento su

l'idea di forze che ci sovrastano, che su di noi incombono, di un panico esistenziale in cui l'elemento demoniaco cozza, però con elementi razionali, umani, positivi²⁶.

In effetti, di Bacon, Guccione riprende non il lato più scabroso, truculento, «l'atmosfera sadico-surreale, in cui bagnano le sue figure, contorte, macerate, spesso quasi medusiache»²⁷, insomma quel lato che in quel periodo e in quello immediatamente precedente investe i più solerti imitatori, ma una legittimazione dell'immagine, necessaria per un pittore che, da un lato, rifiuta l'arte astratta e, dall'altro, non vuole finire stritolato nei meccanismi ideologici delle scelte partitiche. Il piccolo *Omaggio a Bacon* (Fig. 17) dipinto dopo la visita a Torino,

²⁵ Antonello Trombadori, *Prefigurazione e memoria nel lirismo di Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), Piero Guccione, in "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, pp. 15-16.

²⁶ E. Siciliano, Piero Guccione, op. cit., p. 32.

²⁷ Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 101.

è il ritratto del pittore irlandese, quale omaggio alla sua figura e alla sua pittura vissuta come un mezzo per esprimere le proprie inquietudini. Quest'opera, per Guccione, invece, nonostante un linguaggio non radicalmente mutato rispetto ai ritratti di Lorenzo Tornabuoni o Walter Dorin, è il frutto di una nuova riflessione sull'arte. L'anno dopo lo ritroveremo nuovamente nel *Ritratto di R. M.* (Fig. 18). Ma Guccione ha bisogno d'altro, secondo Enzo Siciliano. Il pittore

forse, aveva bisogno e di un vero e proprio antidoto contro i veleni del lirismo romano, e di un incentivo a provocare crescita e arricchimento per la sua sensibilità plastica. Diciamo che il Bacon che lo stimola non è il pittore di alcuni contenuti, letti in chiave moralistica (l'uomo senza volto come uomo a una dimensione; l'uomo dal volto impossibile, schiacciato dalla civiltà dei consumi; eccetera) e che hanno fatto la gioia di tanti improvvisati figurativi. È la disposizione dinamica e plastica di Bacon a interessarlo, a spingerlo verso una zona ancor più limite di quella verso cui si era trovato l'espressionismo di Soutine²⁸.

Più ispirati al pittore irlandese appaiono, invece, gli *Interni-esterni* (Figg. 19, 20, 21), la *Figura che cade* (Fig. 22) o lo *Studio per grande interno* (Fig. 23), che, a cominciare dal giradischi in basso a destra, appare l'opera più baconiana di Guccione.

Nel 1963 compare anche il primo *Particolare di giardino*, che sarà l'inizio di un nuovo modo di guardare e ritrarre la natura, svincolandosi dai paesaggi romani e avvicinandosi via via alle visioni mediterranee, siciliane in particolare. Tuttavia, è nella mostra del 1965 alla Nuova Pesa che Guccione mostra una nuova concettualità, nata, come al solito, non da una costruzione mentale, quanto da un immediato riscontro visivo. Qui presenta la serie delle *Rondini* (Fig. 24).

Rondini che di tanto in tanto solcano il tratto di cielo inquadrato dalla finestra dello studio del pittore, e che lasciano impressa una scia nera sullo sfondo di

²⁸ Ibidem.

quell'azzurro terso. Se non manca chi, come Enzo Siciliano, veda in tali opere un accostamento o quanto meno una rediviva lezione futuristica, richiamando Umberto Boccioni e Giacomo Balla (benché con un accento meno ironico e più mimetico), c'è anche chi, come Marco Goldin, mette in rilievo una nuova conquista dello spazio pittorico. Si tratta, secondo lui, del fatto che

la consapevolezza dello spazio, da Guccione stesso definito "post-cubista", si stava allentando. Credeva che il bisogno di testimoniare il reale, per come si presentava²⁹.

E, da parte sua, Lucio Barbera, con un'analisi che ricorda, in ultima istanza, il Guccini delle *Cinque anatre*, scrive:

Mai una rondine volò così stagliandosi in un cielo incombente di blu; mai nessuno colse quella nera briciola di vita in cui l'ombra coesiste con il corpo in un'unica sostanza pronta ad accogliere anche il riflesso chiarore di una luce chissà da dove proveniente se non, forse, il cacciatore per dar morte. Guccione la rondine cattura piuttosto per di lei cogliere il battito della vita, quasi per auscultare quel cuore in ansia teso nello sforzo fisico, ma soprattutto per indicarne l'incertezza del percorso, i dubbi nella scelta di una direzione cui, nello spazio infinito del cielo, non c'è punto di aiuto e di riferimento se non quella inappagata condizione che spinge alla vita³⁰.

In questo modo, Guccione, sul modello della gestualità segnica di pittori come Emilio Vedova e Giuseppe Capogrossi, mette in discussione tutti quegli elementi tradizionali di espressione artistica come le linee, i colori, gli elementi figurativi. Questa pittura d'azione, presuppone che il colore e la mano dell'artista si uniscano per dare vita ad opere in cui prevale l'istinto immediato, a volte

²⁹ M. Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 20.

³⁰ Lucio Barbera, *Una è la variazione*, in Piero Guccione, *Variazioni*, a cura di L. Barbera, Sellerio, Palermo 1992, pp. 15-16.

violento del gesto. E, in effetti, sembra che Guccione si affidi, nel creare, più all'istinto che a un'espressione meditata, ponendo l'accento sugli stati d'animo dell'uomo. Inoltre, risulta evidente come egli miri ad esaltare le possibilità espressive dei colori, i quali vengono utilizzati anche per creare contrasti capaci di generare emozioni.

In questi anni il pittore siciliano viene collocato nel gruppo dei giovani realisti. E le rondini, così come il mare sono elementi della realtà. Ma descrivere la realtà, di per sé, non è nulla. Fedele alla lezione di Friedrich, Guccione sa che dipingere, descrivere, vedere la realtà, senza vedere la propria interiorità di artista e uomo, è cosa nulla. Si tratta della ricezione del messaggio del realismo esistenziale, quella corrente artistica, il cui retroterra culturale è rintracciabile nelle filosofie di Sartre, Camus, Kierkegaard e, in parte, Heidegger, che si focalizza su raffigurazione del soggetto come elemento di indagine dell'esistenza. E mentre la realtà viene interrogata, il soggetto viene elevato a momento e occasione di analisi esistenziale. E chi non sa vedere dentro la propria umanità non deve cercare neanche di dipingere la realtà esterna. E allora, ci dice Guccione, che là dove l'artista sa guardarsi dentro, scandagliando le proprie emozioni, i propri desideri, le proprie paure, berne, là inizia la realtà. E, a questo punto, ogni cosa – una natura morta, un terrazzo, un'antenna, una rondine – è degna di essere dipinta, c'è possibilità di pittura, di colore, di poesia, in ogni angolo, in ogni frammento, di tutto ciò che ci circonda, purché sia a lungo e intensamente osservato, affinché liberi la bellezza celata e, con essa, le emozioni che l'accompagnano. Dell'artista e dell'osservatore. Infine, val la pena ricordare che dal punto di vista tecnico-pittorico, con le *Rondini*, Guccione scopre la straordinaria profondità piena di leggerezza, oseremmo dire kandinskiana³¹, del colore blu. Ne farà tesoro, fino a diventare il suo riferimento costante allorché

³¹ Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 1996. Scrive l'Autore: «La profondità la troviamo nel *blu*, sia in teoria (nei movimenti 1. di allontanamento dallo spettatore, 2. di avvicinamento al centro), sia in pratica, se lo lasciamo agire, in qualsiasi forma geometrica, su di noi» (p. 63)

diventerà il “pittore del mare”. E questa lezione sarà fatta propria da più giovani autori come Bernardino Luino, ne *Le due finestre*, 1980-1981, (Fig. 25), o, ancor meglio, Sandro Luporini (*Finestra sul mare*, 198, Fig. 26) e l’agrigentino Giuseppe Modica (*Luci nella notte [Inseguire la pittura]*, 2000, Fig. 27), i quali riescono a operare una sintesi dialetticamente pregnante e poeticamente significativa di due punti fermi della ricerca guccioniana: la finestra come momento chiuso di geometrizzazione, compiutezza e razionalizzazione e il mare come apertura all’emozione, alla vis astratta e alla spazialità infinita. Tutto ciò lo si ritrova già in Guccione, il quale, secondo l’acuta analisi di Enrico Crispolti, il lavoro sull’immagine nasce da una accurata riflessione tanto sui sentimenti quanto sulle figure.

Si costituisce dunque per sedimentazioni ottico-percettive quanto effettive e memoriali, e sensitive, che finiscono per affidarci l’immagine al culmine di una sorta di parossismo di sua intensità ritenutissima, controllatissima (ma spontaneamente, naturalmente, senza rigorismo alcuno). Perciò il colore nella pittura di Guccione è così denso, così profondo, eppure così luminoso, limpido, spesso, anzi, e apparentemente così immediato.

Ciò connota Guccione come

pittore ottico e anche specificatamente in senso percettivo, ma non episodico, non effimero, collocato com’è, invece, quasi entro una dimensione di stupore metafisico della percezione stessa, una saldezza strutturale infatti, se non eterna, certo forte nel tempo, del suo otticismo, altrettanto non transeunte³².

³² Enrico Crispolti, *Piero Guccione. L’opera grafica dal 1961 al 1983*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 82-83

CAPITOLO II

VERSO UNA NUOVA ARTE

*Talvolta la solitudine è la miglior compagnia
e un breve ritiro sollecita a un dolce ritorno.*

(John Milton, *Il Paradiso perduto*, IX, 249)

1. RACCONTI, VISIONI, RITRATTI, METAFORE

Nel 1965 presso la Galleria La Nuova Pesa di Roma, Guccione presenta una serie di opere, tra cui *Giardino su muro giallo* (Fig. 28) e il quasi identico *Giardino su cielo azzurro* (Fig. 29), che segnano un periodo di forte maturazione espressiva: all'esercizio cromatico si aggiunge quello materico. La sabbia viene mescolata al pigmento, con questo impasto vengono realizzati paesaggi urbani che non hanno più un riferimento devoto alla realtà; il racconto si fa mistero per lasciare spazio, come dicevamo, alle cose - tutte - degne di essere dipinte.

L'esperienza di Piero Guccione è visiva e realistica:

lo spazio diventa una porzione specifica della realtà. Non volevo suggerirlo, ma darlo. Un muro doveva essere un muro - e sulla tela fabbricavo, dipingendo, il muro in tutta la sua pesantezza. O un cielo - il cielo non doveva essere più pittoricamente autorizzato, ma essere

quel cielo particolare, di quella determinata ora, con tutto il suo specifico essere quello e niente altro³³.

Si tratta di lavori di grande complessità linguistica e pittorica che richiama verosimilmente il ritmo astratto della geometria piana di Mondrian, evidente nell'elementare cancellata che divide lo spazio raffigurato in un primo piano e in uno successivo. La vegetazione rappresentata è anch'essa sintetizzata in una campitura gialla a sormontare il muro screpolato. Qui Guccione – al contrario di quanto aveva fatto altre volte – ad esempio, nel *Giardino* (Fig. 30) del 1964 – non fa uso di elaborazioni materiche, manifestando in tal modo, secondo Lucio Barbera,

l'attraversamento sia della Pop art, tra i cui protagonisti amò soprattutto il pittoricissimo Jim Dine, che dell'informale³⁴.

A Roma dipingerà brani di natura e brani urbani dove la natura è presente, oppure sceglierà spazi storici quali Piazza del Popolo, la Fontana del Tritone, Villa Pamphili, Viale Tiziano, con un fare estatico e in certi casi metafisico. Sarà questo il momento della presa di distanza da una idea “impegnata” di pittura, rendendosi autonomo dalle ideologie estetiche preminenti: nei suoi dipinti un luogo, a lungo frequentato, si traduce in pittura. Tutto ciò che lo circonda, nello spazio di una casa e all'interno di un orizzonte delimitato da un contesto urbano, diventa intensa partecipazione emotiva e forma trasfigurata in un'accettazione, per così dire, dell'*ipsum factum*. Da lì a poco, come rileva Paolo Nifosì,

³³ Marco Goldin, *Dipingere la bellezza. Parole con Piero Guccione*, in Id., *Piero Guccione*, Linea d'ombra, Treviso 2015, p. 74.

³⁴ L. Barbera, *Una è la variazione*, op. cit., p. 19.

L'azzurro si trasformerà in mare tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, quando l'artista trascorrerà diversi mesi, tra la tarda primavera e l'autunno, in Sicilia, sulla costa del Mar Mediterraneo, nella nuova casa di Punta Corvo, tra Cava d'Aliga e Sampieri, in una posizione rialzata rispetto alla riva della costa sottostante, guardando a distanza la spiaggetta di Costa di Carro, la baia tra Sampieri e Pisciotto, dove si trova il rudere di una fornace di laterizi: una veduta che gli ricorda l'Estaque di Cézanne per la struttura del paesaggio, mentre, per la componente surreale, gli ricorda la luce di De Chirico³⁵.

In queste opere e in buona parte di quelle successive tutto appare bloccato, pietrificato. La pittura rende l'immobilità dello sguardo, vivificando la realtà con gli attributi del colore, della luce, della compostezza formale, facendola uscire in tal modo da quell'anonimato in cui sarebbe relegata nella vita quotidiana. Certamente, qui, un ruolo determinante viene giocato dalla componente soggettivistica del pittore, il quale osserva, scruta, fruga tra le cose, affidandosi alla vista e alla memoria, alla ragione e all'emozione, per disvelarle nella loro consistenza reale e, allo stesso tempo, farle diventare campo e terreno dell'immaginazione, stimoli capaci di suscitare stati d'animo. Sicché quella di Guccione diventa non solo pittura della realtà, ma pittura dell'anima, un'opera aperta perennemente in fieri o *in progress*, che richiede l'intervento dello sguardo e dell'emozione dell'osservatore per potersi soggettivamente, compiere e completare. Nelle opere dedicate ai giardini, in quelle punte aguzze di inferriate che quasi feriscono lo sguardo, mentre una luce pulviscolare sembra calare impercettibilmente a coprire il ferro già corroso dall'esistenza, in queste opere, dicevamo, Guccione inizia il lento avvicinamento alla tematica che su cui rifletterà per il resto della vita: la dialettica tra la precarietà della vita e la dimensione dell'eterno.

³⁵ Paolo Nifosi, *Il mare: cosa infinita*, in "De Pictura", n. 30, 30 novembre 2020, Quodlibet, Macerata, p. 112. www.depictura.info.

Nel 1966 diventa assistente di Renato Guttuso all'Accademia di Belle Arti di Roma per la cattedra di pittura, restandovi fino al 1969 e dove sarà anche titolare di cattedra. In quello stesso anno viene invitato a partecipare alla sua prima Biennale di Venezia³⁶. Quell'edizione della mostra,

sembrò quasi, dopo la pop art, un ritorno alla razionalità e al rigore. Fu l'anno infatti dell'arte optical, cinetica e programmata. Gli spazi espositivi dei Giardini erano dominati dalle installazioni dell'argentino Julio Le Parc, premiato per la pittura, e del venezuelano Raphael Soto. L'arte italiana vide premiati i "tagli" di Lucio Fontana e i gessi di Alberto Viani. Tra le retrospettive, spiccarono quelle dedicate a Umberto Boccioni e a Giorgio Morandi, scomparso proprio mentre era in corso la vernice dell'Esposizione del 1964³⁷.

Qui vengono presentate tre delle cinque tele facenti parte del ciclo *Interno con figura* (Figg. 31, 32, 33, 34, 35) in cui si riconosce la silhouette dell'amica pittrice Titina Maselli (vedi Fig. 21). Piero Guccione non rimane indifferente alla Pop Art, ma anzi, ne studia composizioni ed effetti per approfondire le proprie ragioni e le proprie inclinazioni. Prima tra tutte, il desiderio di ridurre l'immagine visiva al suo elemento sostanziale per penetrarne la sua vera essenza. Lo annota chiaramente Renato Guttuso, per il quale l'evidente richiamo da parte del pittore di Scicli all'espressionismo Pop deve essere inteso

come bisogno di partire dalle cose senza perdersi nel suo oggetto, senza miticizzare l'oggettività o denunciarne la banale mostruosità [...] in questo senso [...] un Oldenburg o un Dine sono più vicini a Guccione che i vari italpop, perché più vicini al cuore della pittura, alla sua ragion d'essere, di quanto non lo siano tanti precedenti sperimentatismi, informale compreso o denunciarne deve essere inteso³⁸.

³⁶ Vi verrà invitato per altre cinque volte nel 1972, 1978, 1982, 1988, e 2011.

³⁷ <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>

³⁸ Renato Guttuso citato da Marco Goldin, *Piero Guccione*, op. cit., p. 224.

A proposito di Titina Maselli, Guccione, nel 1967, adottando un procedimento squisitamente Pop, termina il trittico *Titina dipinge l' autoritratto – Lapide I* (Fig. 36), *II, III* rielaborando un'opera già esistente, l' autoritratto *Lapide* realizzato due anni prima dalla stessa pittrice.

Chiaramente queste opere determinano un contatto più diretto con la Pop art, anche per il riferimento a Titina Maselli, la quale coltiva rapporti costanti con la cultura americana. Questi lavori, già dai titoli, hanno un senso lievemente funereo, là dove dal fondo oscuro della notte o del nulla emergono concrezioni bianche di diafana luminosità. Guccione si dedica alle sue tensioni intellettuali, affrontando il tema del “rispecchiamento”, che già aveva affrontato con il ciclo *Interno con figura* che, secondo Lucio Barbera, «manifesta il suo allarme di fronte all'irrompere della modernità che sembra vincere la lotta contro l'umanità», tanto da accostarlo alle pompe di benzina nelle foreste di Hopper e citando, a tal proposito, il *Ritratto di A. M.* (Fig. 37),

dove il volto corroso e per certi versi düreriano dell'uomo, dell'uomo in scatola, a cospetto della levigata lucentezza rossa dell'auto, produce un angosciante e drammatico effetto di straniamento o di pietà³⁹.

Queste opere, secondo Marco Goldin, interpretate «in chiave esageratamente contenutistica»,

mostrano invece oggi una limpidezza condotta sul limite, dove gli elementi naturali – il fiorire sulla fiancata di un'auto di una minima, verde vegetazione (Fig. 38); lo schiudersi di larghe foglie di platano notturno sul cofano della Volkswagen (Fig. 39); lo stamparsi della prima luce

³⁹ L. Barbera, *Una è la variazione*, op. cit., p. 20.

mattutina, delle nuvole di luna arricciate (Fig. 40); il frinire delle stelle su altre auto – sono tutt’uno con la pittura. [...] Cresce oltre ogni misura il lirismo che da più parti è stato indicato come il tratto fondamentale per Guccione. Quel momento in cui la contemplazione diviene sofferta e più acuta⁴⁰.

Tutte queste opere tendono ad assumere delle figurazioni neometafisiche vicine alle concezioni di Domenico Gnoli ossia la rappresentazione ingigantita di particolari di oggetti quotidiani e domestici. Si tratta di mettere in evidenza la vita residua, le cose-presenze che vengono usate nella vita di tutti i giorni, ossia la condensazione-concrezione di tutto ciò che sfugge all’osservazione minuziosa perché ritenuto già conosciuto (Fig. 41). Nel quotidiano non si ha nome e Gnoli mette in evidenza proprio questa assenza o questa perdita. Ciò che Guccione sembra condividere con Gnoli è la scelta di dipingere l’oggetto anonimo, indifferente, qualunque, ma senza la presunzione di trovargli una misura, di indicargli un limite o una collocazione privilegiata. Il limite è un continuo divenire di immobilità, quasi una sorta di controllo del reale da diverse distanze e da diverse posizioni.

Tuttavia, tornando all’analisi di Marco Goldin, essa, a nostro avviso, risulta eccessivamente “riduzionistica”, cosa che fa perdere di vista le ragioni profonde della scelta dell’artista relativamente all’uso dello specchio-carrozzeria dell’auto. Secondo noi, la peculiarità di tale rispecchiamento sta, oltre che nella sua mondanità e qualità antropocentrica, nella capacità di ottenere l’unità di elementi apparentemente contraddittori della realtà. A tal proposito, György Lukács pone come obiettivo di ogni grande arte la resa di un quadro della realtà, tale che in esso le contraddizioni di fenomeno ed essenza, soggetto e oggetto, evento particolare e legge, esperienza diretta e concetto, interno e esterno, forma e contenuto, staticità e dinamismo si dissolvano in modo da creare nel ricettore,

⁴⁰ M. Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 23.

durante l'esperienza diretta dell'opera d'arte, un'unità spontanea, indivisibile. L'opera d'arte è allora in grado di oltrepassare la realtà come la vede l'uomo della vita quotidiana, il ricettore, può fornirgli un rispecchiamento «più fedele, più completo, più vivo, più mosso» della medesima realtà da lui altrimenti posseduta, e può permettergli una visione di certi aspetti di quella realtà (in cui egli stesso vive, sente, pensa e agisce) più profonda, più concreta, di quanto non gli consentirebbero i limiti delle sue proprie esperienze e le generalizzazioni basate su di esse⁴¹. Il problema fondamentale, così come lo pone il filosofo ungherese, è: «quale rapporto ha l'immagine che si forma nella coscienza con la realtà oggettiva?»⁴². Lukács argomenta che l'uomo non è uno strumento scientifico oggettivo o un congegno di misurazione che si limita a registrare le cose che pervengono al suo cervello tramite i diversi sensi. Piuttosto l'uomo risponde soggettivamente in ogni frazione di secondo all'esperienza sensibile, essendo principale caratteristica della risposta la selezione o la separazione dell'essenziale dal non-essenziale. Questa non è peraltro una risposta selettiva arbitraria, ma una scelta guidata dalle attese, dalle visioni e dagli elementi soggettivi e oggettivi forniti dalla dialettica tra l'individuale e la complessità del reale. Il soggetto, l'artista, estrae dall'infinita complessità dei fenomeni dati quelle componenti davvero importanti per la situazione presente. Insomma, la soggettività, palese nel processo di selezione di una situazione reale di vita, si basa sugli interessi vitali basilari per l'esistenza dell'uomo. Ma, mentre le componenti sia soggettiva che oggettiva sono in gioco in ogni caso, il processo di selezione non avrà buon esito (in termini di interessi vitali dell'uomo), se non quando il soggetto riesca a scegliere da un fenomeno complesso (ad esempio, il riflesso sul cofano di un'automobile) le componenti essenziali oggettive (tempo, colori, vegetazione, ecc.) inerenti a quel fenomeno. Il buon esito della selezione dei fattori soggettivamente essenziali dipende dalla comprensione che l'uomo ha

⁴¹ György Lukács, *Arte e società*, I, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 157.

⁴² György Lukács, *Estetica*, I, Einaudi, Torino 1973, p. 315.

dei fattori oggettivamente essenziali. Da ciò il fatto che la corretta comprensione della dialettica di essenza e fenomeno appare fondamentale per la vita. Ecco, allora, che nel ciclo dei cosiddetti “rispecchiamenti” di Guccione, si può leggere un allarme e una denuncia – non a caso Barbera citava Hopper – dell’avanzante meccanizzazione, industrializzazione e reificazione del mondo al cospetto di un’umanità via via più alienata, ingabbiata – come riconosce lo stesso Goldin a proposito dell’immagine riflessa nel *Ritratto di A. M.* – in una «algida bara come di un Mantegna moderno»⁴³. Questa concezione della natura della percezione umana va al di là sia dell’empirismo come del fenomenismo kantiano per i quali è importante soltanto il fenomeno e l’intelletto non ha altro ruolo che quello di dare un nome e organizzare i fenomeni specifici, evitando, d’altra parte, l’altro estremo, l’idealismo, che attribuisce un’esistenza metafisica alle essenze, separate dai fenomeni. L’artista, va da sé, non è un’entità indipendente, che opera solo su impulso di desideri, fantasie, capricci e pregiudizi personali. L’artista è, oltre che un individuo con la sua speciale congerie di esperienze e reazioni sensitive ed emotive, anche un essere umano e, in quanto tale, rappresentante dell’umanità. Ciò è importante, perché sia nella vita che nell’arte l’ampiezza e la profondità di ogni atto espressivo e comunicativo

dipende dall’ampiezza, dalla larghezza e dalla profondità del mondo che è accumulato come materiale di rispecchiamento nel soggetto, e che determina l’espressione in via immediata e mediata⁴⁴.

Tutto questo, peraltro, senza mai tralasciare l’elemento dello stupore, della meraviglia, ma anche del dolore (basti pensare agli effetti toni, lugubri persino, - «dove la “solarità” è mortificata in un pallido e stridente baluginare di rosa e

⁴³ M. Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 23.

⁴⁴ G. Lukács, *Estetica*, II, op. cit., p. 1112

grigi ai bordi della profilature di metallo e dell'immaginario cristallo»⁴⁵ - de *La siepe sulla macchina nera* [Fig. 42] e *Fiori, macchina e muro* [Fig. 43]) di cui lo stesso Guccione parlerà a più riprese, riferendosi all'Aristotele della *Metafisica* che spiega l'origine della filosofia⁴⁶.

Tutto ciò che lo circonda, all'interno di un orizzonte delimitato da un contesto urbano o domestico, diventa intensa partecipazione emotiva e forma trasfigurata in un'accettazione totale della contemporaneità. Il massimo dell'espressione lo raggiunge nella serie *Attese di partire* che ritiene quanto "di più mentale e immaginato" egli abbia mai dipinto. Si tratta di dipinti che ritraggono quelli che, nel 1992, Marc Augé definirà non-luoghi ossia spazi che, in contrapposizione a quelli cosiddetti antropologici, hanno la peculiarità di non essere identitari, relazionali e storici. Fanno parte di tali non luoghi sia le strutture necessarie per la circolazione delle persone e dei beni (autostrade, svincoli e, per quanto ci riguarda, soprattutto aeroporti), sia i mezzi di trasporto, che i grandi centri commerciali⁴⁷. Nelle *Attese di partire nr. 5* (Fig. 44), *nr. 6* (Fig. 45), *nr. 8* (Fig.

⁴⁵ Duilio Morosini, *Guccione: pittura come elegia*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 167.

⁴⁶ Le considerazioni di Guccione si trovano in M. Goldin, *Dipingere la bellezza. Parole...*, in M. Goldin, *Piero Guccione*, op. cit. p. 76. Il tema della meraviglia da cui scaturisce la ricerca filosofica si trova in Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 982b, a cura di Carlo Augusto Viano, UTET, Torino, 1974, p. 186 («Infatti gli uomini, sia da principio che ora, hanno cominciato a esercitare la filosofia attraverso la meraviglia»). Nella traduzione, *thaumazein*, meravigliarsi, viene reso semplicemente con meraviglia, ma, secondo molti studiosi - es. Emanuele Severino nell'*Introduzione* alla sua *La filosofia antica*, Rizzoli, Milano 1984 - andrebbe tradotto con stupore misto a dolore o stupore provocato (anche) dal dolore. Infine, val la pena sottolineare che, ancor prima di Aristotele, l'accostamento della filosofia alla meraviglia lo si ritrova in Platone, *Teeteto*, 155D, in Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 206 («Infatti, è proprio tipico del filosofo quello che tu provi, l'essere pieno di meraviglia [...]).».

⁴⁷ Marc Augé, *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Elèuthera, Milano 1993. Augé intende definire una "nuova" modernità, connotata da specifici fenomeni sociali, culturali, economici, tipici delle società complesse della fine del ventesimo secolo: la surmodernità che è strettamente connessa al fenomeno della globalizzazione e genera un non luogo. La surmodernità è caratterizzata da: *eccesso di tempo*: la temporalità presente è affollata di avvenimenti che finiscono presto nel dimenticatoio del passato e la loro fugacità non lascia spazio alla programmazione di un futuro a lungo termine; *eccesso di spazio*: il mondo allarga i propri orizzonti spaziali e sempre maggiori sono le grandi concentrazioni urbane, i trasferimenti di popolazioni e moltiplicazione di installazioni e mezzi per la circolazione accelerata; *eccesso di individualismo*: l'aumento spropositato dei riferimenti spaziali e temporali rende necessaria per ciascuno la ricerca di un percorso personale che risponda alle istanze del dinamismo contemporaneo. Nonostante l'omogeneizzazione, i non-luoghi solitamente non sono vissuti con noia ma con una valenza positiva (l'esempio di questo successo è il "franchising" ovvero la ripetizione infinita di strutture commerciali simili tra loro). Gli utenti poco si preoccupano del fatto che i centri commerciali siano tutti uguali, godendo della sicurezza prodotta dal poter trovare in qualsiasi angolo del globo la propria catena di ristoranti preferita o la medesima disposizione degli spazi all'interno di un aeroporto.

46) e, soprattutto, *nr. 9* (Fig. 47), Guccione inquadra la sala d'aspetto dell'aeroporto di Roma dove le figure squadrate, silouhettes scure, che popolano il dipinto non riescono a guardarsi, smarrite e irriconoscibili nel buio nero che le circonda. Sono figure senza identità, ombre passeggiere, anime anonime in attesa di imbarco. Ricordano l'uomo a una dimensione di Herbert Marcuse, ma anche le figure quasi prive di volti – e certamente senza espressione – della *Sera sul viale Karl Johan* di Edvard Munch. Il tutto con il riferimento contenutistico agli *Addii* di Umberto Boccioni e quello concettuale alla metafisica dechirichiana e all'alienante, «arida e solitaria regolarità hopperiana»⁴⁸, come appare evidente nell'*Attesa nr. 7* (Fig. 48). Per poter lavorare alle *Attese*, Guccione, come ammetterà egli stesso in un'intervista a Manuel Gualandi, ottiene un permesso di fotografare dalle autorità dell'aeroporto di Fiumicino. Considerando in particolare che non lavorerà mai *en plein air*, il ricorso alla fotografia, in particolar modo nelle opere successive, quelle a tema “marittimo”, avviene

non tanto per la veridicità o per l'avvicinamento al vero, ma per capire quali sono le linee di tendenza visibili, le forze in gioco del movimento, e quindi poterle controllare più direttamente...⁴⁹.

Peraltro, soffermandosi sui rapporti tra pittura e fotografia, egli, nel prendere atto che «l'immagine fotografica è una grande, straordinaria rivale della pittura» e

Da qui uno dei paradossi dei non-luoghi: il viaggiatore di passaggio smarrito in un paese sconosciuto si ritrova solamente nell'anonimato delle autostrade, delle stazioni di servizio e degli altri non-luoghi. Il rapporto fra non-luoghi e i loro frequentatori avviene solitamente tramite simboli (parole o voci preregistrate). L'esempio lampante sono i cartelli affissi negli aeroporti vietato fumare oppure non superare la linea bianca davanti agli sportelli. L'individuo nel non-luogo perde tutte le sue caratteristiche e i ruoli personali per continuare a esistere solo ed esclusivamente come cliente o fruitore. Il suo unico ruolo è quello dell'utente, questo ruolo è definito da un contratto più o meno tacito che si firma con l'ingresso nel non-luogo.

⁴⁸ Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 177, p. 151.

⁴⁹ Manuel Gualandi, *L'atelier di Guccione*, Umberto Allemandi & C., Torino, p. 28.

che «a volte la bellezza di un'immagine fotografica è assolutamente ineguagliabile»⁵⁰, traccia la linea di demarcazione tra le due attività:

La differenza sta nel fatto che la pittura ha sempre come filtro, oltre che la vista, la mente dell'uomo. E poi c'è quel dato importantissimo, che è della pittura, dell'intervento fisico e materico, motivo di emozione estetica e di conoscenza; mentre la fotografia rimane una superficie inerte, priva di spessore, priva di sostanza. È una differenza fondamentale, io credo⁵¹.

In queste opere, sono presenti sono i volti dei passeggeri, degli astanti, “vittime” di quella che Enzo Siciliano chiama

abrasione conoscitiva, fino a una identificazione quasi fisiologica, che il medium smaltisce, si fa divampante. Un occhio, lo screziarsi della barba, una bocca, il rilievo di una massa di capelli, per succhiarne il senso segreto, il destino, il punto in cui la vita più ha bruciato⁵².

Ma queste sagome, questi volti, sono immersi nei vasti saloni di Fiumicino, i divani in quel vuoto come fossero le ultime àncore dello scalo definitivo, la sorda inquietudine in cui si macera chi è costretto a partire, a lasciare affetti e sicurezze. Guccione ha interiorizzato e poi rappresentato proprio quel senso di abbandono, di ultimo appiglio alla vita fino ad allora vissuta. Scrive giustamente Marco Valsecchi:

Ma chi conosce gli interminabili saloni di Fiumicino, con i pavimenti di gomma e i divani abbandonati in quel vuoto come fossero gli ultimi appigli di un estremo scalo, ne conosce la

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² E. Siciliano, *Piero Guccione*, op. cit., p. 111.

squallida inquietudine. Guccione l'ha sentito subito quel senso di abbandono e di ultima spiaggia; non per nulla, da ragazzo, il suo temperamento restò avvinto da una lettura di Kafka. Ebbe, quegli ambienti sembrano aule da ultimo processo, per cui ogni cosa appare con tagli allucinanti, la luce d'acquario riflette lunghe ombre o moltiplica le specchiature creando labirinti di prospettive fragili e fallaci⁵³.

Questi spazi non-spazi sembrano con le loro visioni stranianti, con quella luce – appunto - come d'acquario che riflette ombre oblunghe che i vetri e gli specchi moltiplicano creando labirinti di prospettive, bene, questi spazi, più che aule da ultimo processo, ricordano sale d'attesa per il patibolo, dopo una condanna senza appello (Figg. 49, 50, 51). E allora crescono l'ansia e l'inquietudine. Pare di essere pervenuti al limite di un mondo ignoto, vuoto – di un non-luogo, appunto – a cui tuttavia non ci si può sottrarre e che in fondo attrae e impaurisce come la sensazione di una vertigine al bordo di un precipizio. Si prova quel gusto agrodolce della tragedia frammista a speranza, quella speranza intravista nell'azzurro oltre le vetrate dell'aeroporto, una speranza che dona un senso di pace ricacciando indietro, per un momento, il dolore.

2. LINEE DI MARE E DI TERRA

Gli anni Settanta saranno vissuti da Guccione tra la capitale e lo studio di Cava d'Aliga, alla ricerca del silenzio che forse aveva assaporato nei suoi viaggi africani a partire dal 1958-1959. Le successive opere di questi anni cominceranno a essere caratterizzate dal limite basso della tela rappresentato dal muro di cinta ocre della sua casa di Punta Corvo, quello alto sarà l'orizzonte o

⁵³ Marco Valsecchi, *Guccione al "Gabbiano"*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 169.

un filo dell'elettricità sostenuto, talvolta, da un palo. In alcune tele si nota che intorno alla casa c'è ancora un cantiere aperto. Non si eliminano i legni di cantiere, la terra del giardino smossa, i pali della luce elettrica che si interpongono tra la casa e il mare a distanza. All'orizzonte, a volte, qualche petroliera. La memoria romana è ancora presente negli interni-esterni, nella compattezza del mare reso come un sipario terso e onnicomprensivo.

A Roma mi sono sempre sentito di passaggio, nonostante ci abbia vissuto per tanti anni. Ho sempre sentito che dovevo tornare in Sicilia, però sulla base della pittura”⁵⁴

ha sostenuto Guccione in una chiacchierata con Marco Goldin. Così acquista una casa a Punta Corvo, lungo il litorale che unisce Sampieri a Donnalucata, nella provincia ragusana dove si rifugia per lunghi periodi dell'anno e dove il senso dell'ignoto o meglio del vago, per citare Leopardi, e di un trascorrere del tempo punteggiato di eternità non affiora più attraverso il buio delle attese, ma viene rappresentato con l'azzurro del mare e del cielo e i toni rosso-ramati della terra iblea colti nella loro essenzialità.

L'idea di dipingere il mare - racconta il pittore nel medesimo colloquio - nasce dalla mia memoria di bambino. Col carretto arrivato da Scicli e improvvisamente, terminata una breve salita, lungo una discesa si vedeva il mare. Era un'apparizione meravigliosa. Il senso di profondità, la distanza, la luce, davano al mare un movimento dolcissimo. Quella visione rappresentava, per me bambino, un paradiso. Quando, sul finire degli anni sessanta, quel mare ho cominciato a dipingerlo, era come se nessuno mai l'avesse dipinto prima. La nostra tradizione ci portava a fare della pittura gestuale, e così penso che i primi quadri siciliani siano più idee che paesaggio. Non si tratta di uno sprofondamento dentro le cose, ma di sogni dipinti,

⁵⁴ M. Goldin, *Piero Guccione*, op. cit., p. 168 e

come diceva Merleau-Ponty. Avrei voluto che in quei piccoli quadri si avvertisse di più lo scontro con le cose⁵⁵.

La permanenza in Sicilia per molti mesi dell'anno sarà una scoperta degli spazi aperti, delle profondità e delle lontananze, con una luce che lo sorprende nelle cangianti stesure, dalla solarità massima del giorno alle penombre o all'oscurità della notte. Questo nuovo mondo riscoperto farà i conti col suo intendere la pittura come materia, come linguaggio da sperimentare continuamente, in un fare che resta alquanto immediato e risolutivo se si pensa a quanto avverrà nei decenni successivi. Certamente questo nuovo approdo ha origini lontane, a partire dalle riflessioni e dalla produzione che ha avuto al centro, in quel di Roma, l'azzurro del cielo dietro cancellate e vetri.

E a voler trovare un significato – scrive Roberto Tassi - [...] entro quel gruppo di quadri, un significato allusivo al di là dell'immagine, allora forse bisognava guardare il cielo: dietro la balaustra, sopra il muro, attraverso i vetri, un azzurro, a volte ampio, a volte breve striscia, luminoso o appena velato di nuvole, un cielo, diceva il ricordo, la nostalgia, il desiderio della propria terra, della Sicilia. Quell'azzurro – continua – era l'annuncio, il preludio amoroso e ridotto, della grande stagione di lavoro che inizia nel 1970, improvvisamente, dopo il gruppo di quadri "Attesa di partire", con una serie di "studi" sulla luce mediterranea, dilagante lungo il vasto spazio che, guardato di lontano, congiunge all'infinito cielo e mare; e da quell'inizio si prolungò poi per un decennio fino ad oggi⁵⁶.

Nonostante la prima opera a tema "marittimo" – *Sulla spiaggia di Sampieri*, opera riportabile all'influenza di Edvard Munch, tanto che il pittore siciliano si recherà a Oslo per seguirne le tracce - sia del 1967, è in effetti dal 1968 che quel

⁵⁵ Ivi, pp. 225-226.

⁵⁶ Roberto Tassi, *Introduzione a Guccione: "Elogio dell'ombra"*, in Antonio Motta (a cura), *Piero Guccione*, op. cit., p. 73.

tratto di mare e di spiaggia tra Sampieri e Donnalucata diventerà per lui ciò che la baia dell'Estaque era stata per Cézanne. Incomincia a sperimentare una pittura non di superficie ma di profondità, capace di manifestare, tramite la risonanza del tessuto cromatico, una luce non più atmosferica, ma emotiva. Sarà un lento, meditato, lavoro di sedimentazione, modellata su colori sovrapposti, rilevati e cancellati, ripresi e modificati, velature sopra velature, per cogliere l'eternità e la profondità.

Guccione – scrive Paolo Nifosì - coniuga insieme oggettività dello sguardo e soggettività emozionale rispetto a quanto vede, il tutto nella pulsante materia del colore, nella compresenza di elaborate geometrie e di libertà gestuali che solo l'inconscio giustifica, tenendo ben presenti i risultati degli ultimi centocinquant'anni di pittura da Manet a Rothko. In Sicilia la esemplificazione si fa più evidente nella scelta del mare e delle aspre colline iblee. Allo stesso modo in *Alghe nere sulla spiaggia* (1970) sono presenti ancora memorie munchiane nella fluida e sinuosa resa delle alghe nere e del bagnasciuga. (...) *Paesaggio di Punta Corvo* (1974-75) (Fig. 52) è termine medio tra stasi e movimento, l'immobilità è sospesa in una luce oca, l'ombra è portata sul muro dall'icona contemporanea della Volkswagen e le tensioni suggerite dall'azzurro del mare sono accentuate dal segno di un cavo di luce elettrica: opera di conflitti tra geometrie dichiarate e materie in movimento, tra malinconiche attese hopperiane e inquiete ombre munchiane⁵⁷.

Nella costa più a sud della Sicilia, in quel distaccamento di terra arido che guarda il Mediterraneo verso la costa libica, Guccione dipinge la luce, i segni, la materia e le ombre, quelle ombre da cui germina la luce. Non è una fotografia del reale, ma è il racconto dello scorrere o meglio, del non scorrere del tempo.

Dapprima con *Tramonto a Punta Corvo* (Fig. 53) e poi con *Le linee del mare e della terra* (Fig. 54) comincia una riflessione che vede come protagoniste la superficie del mare e le geometrie diagonali delle correnti marine.

⁵⁷ P. Nifosì, *Il mare: cosa infinita*, op. cit., pp. 114-115.

La scoperta del mare come soggetto totale di riflessione, di scandaglio, di sorpresa, coincide con la scoperta di questa porzione di realtà come luogo dell'incontro di tensioni, tra vibrazioni luministiche e geometrie: *Il cavo, il muro e le linee del mare* (Fig. 55) e *Ombra sul mare* (Fig. 56) hanno come confine in basso la striscia di muro in controluce, in alto una linea orizzontale data da un cavo elettrico, mentre linee di correnti ad arco e diagonali attraversano la tela. La materia è densa e porosa e i rimandi, per un verso all'astrattismo geometrico, e per l'altro all'informale, ritornano ad essere elementi costitutivi della verità del reale e della verità dell'occhio. Dal punto di vista concettuale questi quadri, che, secondo la definizione di Tassi, sono «poetici e tesi. Ampie sinfonie di luce, non musicali, sinfonie marine di tenera e cristallina luce, di increspature e di spazi infiniti»⁵⁸,

nascondono, ma non eludono il dramma; una breve ala d'ombra, il tratto rigido e uniforme di una sottile balaustra, sono già segni di angoscia, già forse riferimenti a quel sentimento, o quel desiderio, di morte, come se entro questa chiarezza incomprensibile, entro questi spazi liquidi, fosse solo possibile, e dolce, naufragare. [...] Fra queste, e altre, "occasioni" trascorre la meditazione immaginativa di un artista che tende la sua sensibilità verso le frontiere della "lunga durata": e, di là, sino alla vertigine dell' "infinito"⁵⁹.

Sulla stessa lunghezza d'onda – in tema di tragico - è anche Dario Micacchi:

La sua passione per l'esattezza, per la semplicità e per la sobrietà è fondata sulla consapevolezza del tragico. La prova plastica è l'importanza enorme che egli dà alle cose e ai preziosi mezzi della pittura che l'uomo s'è costruito nella sua storia per conoscere e formare. I suoi soggetti, senza una vera tensione morale, resterebbero abbastanza qualsiasi. L'intensità luminosa del suo azzurro, e più in generale la contemplazione stupita e ossessiva della materia

⁵⁸ Roberto Tassi, *Soffia un vento colorato*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 210.

⁵⁹ Gianni Cavazzini, *I cieli di Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 227-228.

delle cose e dello spazio, non dipende soltanto dal felice azzurro d'una felice ora meridiana. È un azzurro percepito e dipinto in uno stato d'animo particolare: ciò che è banale e usuale può, in determinate circostanze, diventare eccezionale e del tutto nuovo⁶⁰.

Nel *Mare dopo il tramonto* (1973) si perdono i confini e i limiti dello spazio, mentre la luce si attenua e vibra, virando ora al grigio ora al viola ora al rosa; anche la notte ne è coinvolta in *Notturmo* (1977) o *La nave e l'ombra del mare* (Fig. 57) (1978): la mancanza della solarità non annulla la struttura delle cose nella consistenza di linee geometriche e di materia spessa e vibrante.

Quella di Guccione – come disse Susan Sontag – è una «tavolozza voluttuosa» in cui «c'è molto 'Sud': i colori di Monet e di Degas, cotti al sole»⁶¹. Indicativa, a tal proposito, appare la riflessione di Dominique Fernandez, scrittore, critico letterario, amico di Leonardo Sciascia e poi, intermediario quest'ultimo, anche di Guccione:

Ciò che è ammirevole – scrive Fernandez – è questa adesione scrupolosa, appassionata, tormentata e violenta (in apparenza serenità) del pittore al suo universo. Un universo semplificato al massimo, ridotto alle sue linee essenziali: pittura metafisica per la sobrietà, sensuale e panica per l'impegno totale della mano e del corpo. Al punto che ci si sente quasi a disagio di trovarsi lì, a guardare questi quadri: come se, avendo creduto di essere invitato a uno spettacolo, ci si accorgesse con terrore che si tratta di una cerimonia segreta⁶².

Non abbandonerà il mare, Guccione. Anche se l'intenzione, all'inizio degli anni Ottanta, è proprio quella, come testimonia l'opera *L'ultimo mare*, così chiamato perché il pittore l'intendeva proprio come il suo ultimo dipinto dedicato al mare. Ma, dalla scoperta del mare e del paesaggio marino, si diparte un altro filone di

⁶⁰ Dario Micacchi, *Finché la "mano canti"*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 23-24.

⁶¹ Susan Sontag, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 91.

⁶² Dominique Fernandez, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 65.

ricerca, quello sull'ombra e sulla terra. Guccione si dedica a dipingere i vasti scenari, che, secondo Marco Goldin, ricordano i teatri omerici, che dominano le campagne iblee. Così ci troviamo al cospetto di quella distesa di panorami arsa dal sole siciliano, ammantata a tratti da ombre inquietanti, quasi evocazioni di pericolo imminente nel bel mezzo della calura e dell'afa estive. Sono

opere lancinanti, che toccano l'assoluto della bellezza e della disperazione, che sono stremata felicità e stremato dolore. Sono il canto di una terra e il canto acuto per una terra⁶³.

In un dipinto, in particolare, viene rappresentato questo panorama ragusano ammantato dalle ombre avanzanti di una notte imminente, pregne di struggimento ed esasperazione, di lucida rassegnazione e inerte vitalità: *Ombre sugli Iblei* (Fig. 58) del 1979-1982, poi ripresa e reinterpretata tra il 1985 e il 1988 (Fig. 59).

Ma, ancor prima di giungere a questi risultati, Guccione aveva lavorato ad altre opere tese a rappresentare l'impietosità – l'irrimediabilità, direbbe Sciascia – della natura e del sole siciliani. Tra il 1974 e il 1977 dipinge dapprima *Le linee della terra VII* (1974-1975) e poi *Studio di paesaggio e macchina (Prima del tramonto)* (Fig. 60) (1976-1977), nei quali la presenza di un guard-rail in basso, in parallelo alla striscia nera e bituminosa dell'asfalto, spinge lo sguardo verso l'ombra che si allunga, tetra, a cupola, sul campo di grano, alla fine del quale, lassù in alto, si intravede l'azzurro del cielo (o del mare), l'infinito tanto desiderato, il sollievo tanto cercato al termine di una giornata di calura asfissiante, la quale forse altro non è che la metafora della vita stessa nella sua declinazione più leopardiana.

⁶³ M. Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 32.

Tra il 1974 e il 1983, Guccione lavora al ciclo dei quattro *Campi di grano*, ritratti in momenti diversi della giornata: la mattina (Fig. 61), nel primo pomeriggio (Fig. 62), e sul far della sera (Fig. 63), con un progressivo aumento dell'oscurità: i dipinti, messi in successione – anche per le medesime forme e dimensioni – ricordano il dipanarsi in fotogrammi di una narrazione filmica (e, altronde, come non pensare, a tal riguardo, ai *Covoni* di Monet?). Il quarto si sposta cronologicamente, riprendendo il campo in tutt'altra stagione (Fig. 64). Nel 2006 il pittore mazarese Vincenzo Nucci realizza un dipinto, *Paesaggio del Belice* (Fig. 65) che riprende in tutta evidenza, per contenuto, colori e stesura sia i due ultimi Campi di grano sia i lavori di Guccione sul paesaggio ibleo.

Ciò che accomuna questi lavori del pittore sciclitano è quella linea azzurra, ora più chiara ora più scura, che traccia l'orizzonte che sovrasta il campo. Un desiderio inarrestabile di fuga, una sete di infinito, che sollecita l'immaginazione e il sogno, che spinge a scavalcare quella linea tra terra e cielo, alla ricerca di qualcosa che sta altrove, qualcosa che ci conduca lontano dalle assurdità dell'esistenza, dalla ferocia della natura e degli uomini, dalle costrizioni materiali e spirituali.

La pittura di Guccione – riflette Lorenza Trucchi – nasce retinica, ma attraverso un composito processo – quasi una lunga posa – si fa interiore sino, talvolta, al limite visionario, del simbolico. Da qui la malia fragrante delle sue opere, fatte, alla pari, di presenza e di assenza. Vive, vibranti, eppure immerse in un sospeso silenzio. Illuminate di luce gloriosa, mediterranea, e segnate dall'ombra, giacché, e lo ricorda Valéry, “rendere la luce suppone anche un'oscura metà d'ombra”⁶⁴.

Agli inizi degli anni Ottanta, in particolare tra il 1980 e il 1982, Guccione lavora al gruppo di opere delle *Agonie* (Figg. 66 e 67). Già nel titolo, è chiaro il

⁶⁴ Lorenza Trucchi, *Il segno dell'ombra*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 199.

riferimento a un'opera e a un pittore molto amati dall'artista siciliano: *Agony* (Fig. 68) dell'americano di origine armena Arshile Gorky.

Cosa lega Guccione al fondatore dell'arte astratta americana? Si chiede Lorenza Trucchi. Ben poco, se non addirittura nulla, è la risposta. Eppure, se, «come ci ha insegnato Harold Rosenberg» il significato delle opere dell'artista armeno non va ricercato nella metafora, ma nell'azione della mano che fissa il pathos della carne e del dolore umano sulla tela,

così, a maggior ragione, questa regola mi pare si debba applicare a Guccione. E se per Gorky “l'arte astratta significava non astrarre dall'esperienza ma rifare l'esperienza attraverso il prolungamento di una serie di tentativi concatenati”, per Guccione arte figurativa non significa ricalcare fedelmente il reale ma ripercorrere l'esperienza della percezione in tutta la sua complessità fisica e psichica. In altri termini l'unico possibile punto di contatto tra i due artisti sta nel grado di attenzione, di tensione e di dedizione, sino al limite dell'agonia, che essi hanno rovesciato nelle loro opere pur tanto dissimili⁶⁵.

Con il ciclo *Agonia*, Guccione, che dipinge i pali della luce, i fili elettrici e del telefono, le case in costruzione con i conci a vista, i pilastri in cemento armato contro il mare sfavillante sullo sfondo, fa diventare arte ciò che è quotidianità, trasmutando quest'ultima in una realtà altra e parallela che acquisisce un significato emblematico nuovo e inatteso. Guccione, in questi dipinti, fa emergere la contraddizione, anzi le contraddizioni: tra un mare apparentemente inerte e una società che vuole presentarsi dinamica, tra una natura pura e placida e le offese arrecate al territorio dall'umana ingordigia, tra un orizzonte infinito (il mare) e la miopica finitudine umana. Certo, la pittura diventa denuncia, ma non si tratta solo di questo. C'è anche una visione storica pessimistica e, nel contempo, la ricerca di una forma di resistenza che la natura (e l'arte) può

⁶⁵ Lorenza Trucchi, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 79-80.

opporre grazie alla bellezza. A breve questa visione si estenderà fino a diventare, con le opere sugli ibischi e sui carrubi del *Dopo il vento d'Occidente* riflessione sui cicli di distruzione della natura, al di là del volere e dell'azione umani. Tuttavia, il passaggio dall'una all'altra lettura lo ritroviamo in un bellissimo lavoro coevo, *Riflesso sul mare* (Fig. 69), un pastello che mostra un mare sulla cui superficie cade una luce radente che la rende viva e luminosa, animatrici di sentimenti e passioni profonde. In esso troviamo, come scrive Enzo Siciliano,

quel mauve che svvia nel rosa come un vibratile azzurro che la luminosità solare assorbe e tende ad azzerare, esprime il silenzio con cui il destino sigla i propri andamenti, ma anche il modo in cui la vita albeggia pur dentro l'assedio d'un mare di maliosi funebri richiami⁶⁶.

Crudezza e dolcezza nell'arte di Guccione, si intitola un articolo di Mario De Micheli pubblicato sull' "Unità" del 21 maggio 1966 e ricompreso nella raccolta a cura di Antonio Motta⁶⁷. Tale titolo potrebbe essere anche quello dedicato al Guccione del ciclo sugli ibischi e sui carrubi. Gli ibischi, ritratti nel sole abbacinante o mentre vengono assediati e ingoiati dall'ombra scura di una stanza, i carrubi contorti, lacerati, offesi da un vento violento e improvviso diventano tutte occasioni per una riflessione su un'esistenza che guarda a sé stessa con stupore, con malinconico discernimento. E questa riflessione, questo discernimento diventa in Guccione pensiero di pittura. L'ibisco (Fig. 70) che vive un giorno, spandendo nell'area i suoi profumi e le sue porporine, diventa simbolo di quanto la vita possa affidare alla pittura. Scrive Karl Lunde:

⁶⁶ Enzo Siciliano, *Guccione: la pittura della vita*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 118.

⁶⁷ Mario De Micheli, *Crudezza e dolcezza nell'arte di Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 162-163.

La bellezza del fiore consiste nella sua chiara fragilità: mentre ne ammirate la bellezza vi sono sottintesi di morte, un argomento nebbiante che ha sfidato tutti i poeti del *carpe diem* o scultori come Michelangelo preoccupati di rivelare l'antitesi di vita e morte, principio e fine, in una sola immagine⁶⁸.

In *Dopo il vento d'Occidente*, Guccione racconta la devastazione causata non tanto – o non solo – dall'incuria umana, ma da un fortissimo vento che si scatenò sulla costa meridionale siciliana, tra Scicli e Sampieri, all'inizio degli anni Ottanta (Fig. 71). Il risultato fu la distruzione della flora locale, compresi i giganteschi carrubi sempreverdi, simbolo di pace, resistenza e bellezza (Fig. 72).

Nel pittore sciclitano le ferite degli alberi si aprono come

gli uccellini aprono i loro becchi in attesa di cibo: rami che si toccano, come per cercare amore, appoggio, compagnia, pietà. E il giro infinito dell'ore; l'infinita effusione dei tramonti; il buio precipite; poi, delle notti e, dentro le notti, loro, le stelle⁶⁹.

Le rughe degli alberi, che si mostrano in tutta la loro bellezza, per Guccione sono meglio di qualsiasi guancia liscia e fresca. Sono la vita, la vita che vive e che si compie. Ma il carrubo è anche altro. Ha un significato civile, se vogliamo, come mette in evidenza Giuseppe Servello:

Dalle parti di Scicli [...] e nella larga zona dell'altipiano ibleo compresa fra la Sicilia sud-orientale, il carrubo vive ancora in un ambiente la cui immagine è stata profondamente alterata. L'inflazione abusiva del cemento, l'anarchia degli abitati [tema già denunciato con le *Agonie*, nda] hanno stravolto il rapporto ambientale. Restano zone dove l'albero, a volte centenario, raccoglie sotto la sua ombra il contadino e il mulo. Sui pendii abbandonati le

⁶⁸ Karl Lunde, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 178.

⁶⁹ Giovanni Testori, *Dopo il vento d'Occidente*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit. pp. 205-206.

grandi chiome sono il segnale estremo di una civiltà che si sta facendo inglobare nel progresso. Di questa atmosfera solitaria e dolcissima Guccione è interprete unico. Il “suo” carrubo contorto, col tronco spaccato e le ferite aperte, è un crocifisso umano, una corteccia rugosa e brunastra sotto la cupa e misteriosa volta delle foglie⁷⁰ (Fig. 73).

Tutto sta in una chiara visione del maestro, il quale, come ebbe a dire Alberto Moravia, non dipinge ciò che vede, ma ciò che vuole vedere. Questa pittura, che nasce dalla brutalità del fatto, da una violenza «che insulta lo sguardo e le cose, è quanto si fa evidente sempre più sulla tela di Guccione», diventa

attendibile testimonianza del tempo [...], il sofferto racconto di una vita che resiste, che non si lascia travolgere da una magmatica infinità, misteriosa terra promessa che si realizza nel diuturno lavoro al cavalletto [...], questa vita non corrosa da alcun gratuito disfattismo, osservata per quel che è, ferita e spasimo, violazione e resurrezione, ma anche spoglia morta, questa vita sempre colta al punto di un ineffabile ritorno a sé è poi il tema continuo, pervenuto a un momento di assoluta purezza, della pittura di Guccione⁷¹.

Alla luce di queste riflessioni non prive di interesse appare il tema legato alla tecnica utilizzata dal pittore ossia il pastello, una

stesura pittorica morbida, come liberata, dove l'ossessione della figura isolata dell'albero, segno del sé, dunque dell'artista, si stempera in un nuovo rapporto con lo spazio. [...] L'albero ferito e sanguinante, ma sempre in piedi è il pittore che cerca, nella propria terra, il valore profondo di una familiarità a lungo interrotta e ritrovata⁷².

⁷⁰ Giuseppe Servello, *È come un tempio della natura*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 180.

⁷¹ Enzo Siciliano, *Guccione: la pittura della vita*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 117-119.

⁷² Arturo Carlo Quintavalle, *Dipingere l'ombra*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 214.

Questa tecnica veniva considerata un po' ottocentesca, sorpassata, ma per Guccione rappresenterà il modo più concreto di prendere contatto con la materia, con la porosità del colore e della carta e il più adatto per esprimere, tramite tempi più dilatati, un'arte carica di significati e riferimenti. Il poeta Giovanni Testori, in un'intervista radiofonica rilasciata poco prima di morire e riproposta da Marco Goldin, spiega i motivi della bellezza del pastello:

Il pastello – dice Testori -ha tolto il peso iconografico all'immagine della vita. Tutto palpita, tutto è animato e tutto è sperimentale, lasciano cadere ciò che è inutile. È la sperimentazione della bellezza, ed è così che si può tornare a piangere davanti a un quadro, e proprio per la sua bellezza, mentre attorno a noi tutto sembra crollare⁷³.

Questa dichiarazione risale al giugno 1981 in occasione della prima esposizione, alla Galleria Gabbiano di Roma, del primo ciclo di pastelli dedicati al carrubo, preso a simbolo dello sconvolgimento territoriale causato da un'edilizia smodata e aggressiva, disarmonica e disordinata che fa da apripista a una civiltà industriale portatrice di avidità e bruttezza.

Sento anche il bisogno di aggiungere – scriveva Piero Guccione in un breve testo posto a introduzione del catalogo della mostra romana - che le immagini del carrubo (albero affascinante, particolarmente caro alla memoria dei siciliani) disegnato nelle sue fogge più varie e con sentimento alterno, sono anche l'espressione simbolica dell'amore, a volte controverso, ma certamente profondo, per la mia terra⁷⁴.

Per Roberto Tassi i pastelli di Guccione sono fogli miracolosi, ricchi di incanto, liricità, di silenzio, di malinconica musica. Il pastello, più ancora dell'olio,

⁷³ Giovanni Testori in Marco Goldin, *Il celeste della sera*, Skira, Milano 2003, p. 66.

⁷⁴ Ibidem.

diventa il paradigma di tutta una cultura visiva che poi attecchirà non solo in Sicilia, ma in tutt'Italia. Si tratta, nel caso di Guccione, di una sorta di leopardiano guardare agli eventi atmosferici come motore di riflessione filosofica sul destino dell'umanità e della natura stessa. In questo contesto, continua Tassi

il pastello, che a tal punto può sembrare tramite di immediatezza e anche a volte di facilità, non inganni; c'è un senso morale nell'uso del pastello come dell'olio, che tocca non molti pittori, ma quei pochi in modo totale. Il lavoro di Guccione è lento, necessario, patito brano a brano; in questi pastelli l'immediatezza è un risultato raggiunto dopo molta applicazione; come era lungo il cammino per arrivare a “vedere” l'oggetto, il fiore o il mare, così è lunga la nascita dell'immagine, lento il deporsi del segno, difficile l'intreccio della trama. Questa moralità della tecnica è il prezzo, e l'origine, della poesia⁷⁵.

Come ebbe a dire lo stesso pittore, ricordato da Tassi, per lui dipingere era qualcosa di naturale, come respirare, era «l'ineffabile estendersi della vita nell'atto di rappresentarla».

È l'illusione offerta dall'arte – chiosa il critico; respirare è un atto automatico, ma in quel dipingere si accumula una dolorosa coscienza o anche, ma sempre lento doloroso arrivante da lontano, l'emergere dell'inconscio, e un lungo meditato pensiero⁷⁶.

E, in effetti, scrutando e valutando attentamente questi lavori del ciclo *Dopo il vento d'Occidente* è difficile non vedere in quel tramonto attenuato, in quella luce fioca che permea il paesaggio, in quelle ferite inferte ai carrubi da una natura indifferente e da una civilizzazione dimostratasi ostile, anche una più ampia e

⁷⁵ Roberto Tassi, *Introduzione a Guccione: «Elogio dell'ombra»*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 76.

⁷⁶ Ibidem.

profonda vicenda dell'anima umana, sempre sospesa tra sogno speranzoso e realtà crudele, desiderio e sofferenza, inganno e disinganno. Un esempio chiaro è offerto da *Tramonto e il carrubo solitario* (Fig. 74) del 1981, là dove il buio imminente disegna uno spazio dai contorni sfumati, indefiniti, mentre la linea dell'orizzonte lontanissimo, la terra così porosa, carnale e nera che sembra produrre essa stessa l'oscurità d'intorno, e poi l'albero solitario piegato, pur nella sua possanza, da una violenza soverchiante e cieca, tutto ciò trasmette il senso di una misteriosa e feroce natura insensibile e potente, ma anche la disperata resistenza ed esistenza di una parte di questa stessa natura – il carrubo, noi, i nostri sogni e desideri – che non accetta di piegarsi alla violenza e alla “ragionevolezza” dell'esistente. E, in questo senso, l'arte del pastello si qualifica come arte assoluta, non incline ai compromessi, che richiede abilità e concentrazione, oltre che dedizione totale. Dedizione all'arte e alla vita, è quello che cercava Guccione.

L'arte del pastello, scriveva Jean Clair, è di essere al tempo stesso tracciato e macchia, iscrizione e copertura, forma e colore. In esso si abolisce la differenza fra linea e superficie, fra disegno e colore [...]. Il pastello richiede da parte di colui che lo pratica un'attenzione tirannica, una presenza tesa e totale, un'abilità particolare, una concentrazione dell'essere paragonabile a quella del tiro con l'arco [...]. Quest'arte che si è creduta spesso e volentieri l'arte del vago e del vaporoso è in realtà un'arte rigida, fatta d'affermazione d'assoluto. Una tale intransigenza offre un rimedio a un'epoca pronta al compromesso e all'abbandono. L'arte ritroverebbe, grazie a essa, un certo rigore⁷⁷.

⁷⁷ Jean Clair, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 103.

3. *MUNCH, FRIEDRICH E IL PRINCIPE DI SALINA*

Guccione nel 1977 visita, presso l'Orangerie di Parigi, la mostra dedicata ai pittori romantici, con particolare riguardo alle opere di Caspar David Friedrich. Ciò che colpisce la sensibilità di Guccione è la radicalità del romanticismo friederichiano, nonostante il fatto che il pittore tedesco non avesse compiuto il consueto "Grand Tour", così diffuso tra i suoi contemporanei, attratti dal clima e dalle rovine dell'antico, presenti nella nostra penisola. Inoltre, c'è da dire che l'opera di Friedrich incarna l'idea del "sublime" sì davanti alla vastità della natura, ma anche a prescindere da essa, affermando appunto il valore autonomo della pittura, rendendola, precocemente per il suo tempo, in una visione interiorizzata e quindi sublimandola. Ed è ciò che ha inteso fare, a nostro avviso, anche Piero Guccione, naturalmente con il suo linguaggio prossimo alla modernità. Nel 1981 Guccione presenta il primo di 33 lavori del *Viaggio intorno a Caspar David Friedrich*. Il ciclo verrà completato nel 1984. Le due opere dal titolo *Luna nascente sul mare* (Fig. 75) rappresentano l'inizio dell'avventura.

Ebbi un colpo di fulmine per Friedrich, non so perché – dichiarò lo stesso Guccione. Poi ho scoperto quanto Munch venisse da Friedrich. Erano per me quadri di natura che avevano tutta la fragranza e la verità che in essi determinava il senso dell'ora e del tempo, ma erano anche quadri profondamente soggettivati. E tuttavia senza l'intenzione di fare il bel quadro. Quello di Friedrich era un occhio freddo e incandescente insieme⁷⁸.

Ciò che spinge Guccione non sembra essere né il razionalismo né il naturalismo, ma una sorta di metafisica panteistica in stile romantico. Spesso Caspar David Friedrich portava all'interno dello studio la tela con il paesaggio precedentemente abbozzato davanti a un tramonto o a un'alba reali; e lì, nella

⁷⁸ Piero Guccione citato in Marco Goldin, *Il celeste della sera*, op. cit., p. 67.

desolata nudità della stanza, impiegava anni e anni a ricreare l'immagine che aveva visto, stratificando il colore con indicibile lentezza, aggiungendo via via microscopiche pennellate. «Nei giorni in cui dipinge l'aria - diceva di lui la moglie - non si può neppure rivolgergli la parola». Lo stesso fa Guccione. Pennellata dopo pennellata, linea dopo linea, aggiustamento dopo aggiustamento, modificando impercettibilmente la stesura, fa emergere il paesaggio – o meglio, la visione del paesaggio – che reca dentro. Anziché l'aria, Guccione dipinge il mare. È la ricerca del sublime come anelito al trascendente. Come segnala Marco Goldin, più che le riproduzioni di *d'après*, Guccione

vuole spiegare la nascita di quel sentimento dell'immensità, della notte e della quiete, dell'infinito e della morte, che è alla base anche di tanta letteratura tra Inghilterra e Germania⁷⁹.

Gli fa eco Vittorio Boarini che, nel presentare su “Repubblica” la mostra *Viaggio attorno a Caspar David Friedrich* tenutasi nel 1984 alla Galleria Forni di Roma, scriveva:

Il filtro sfumato del pastello, il suo spessore sapientemente calibrato evidenziano la natura inquieta e inquietante, il turbamento sentimentale, l'incombente minaccia delle ombre affioranti dalla foschia che costituiscono gli elementi fondamentali dei paesaggi dipinti da Friedrich, quei paesaggi nordici dei romantici che Guccione ha contemplato alla mostra parigina dei romantici e ha letteralmente sovrapposto, in controluce, a quelli solari della sua Sicilia⁸⁰.

⁷⁹ Ivi, pp. 67-68.

⁸⁰ Vittorio Boarini, *Viaggio su tela nei tenuti colori del romanticismo*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 192.

Né, d'altra parte, appare strano che il pittore siciliano preferisca, tra i dipinti di Friedrich, quelli che presentano visioni marine, specie nella sua distesa senza fine e con una linea dell'orizzonte così tenue e flebile da confondere acqua e cielo, in una continua ricorsa alla coscienza dell'infinito e dell'eterno. Grazie alle sue "inquadrature" non vediamo le distese né in pieno giorno, con luci piatte e assolute, né a notte alta, in totale assenza di luce, ma cogliamo proprio l'attimo in sé ossia, kiekegaardianamente, il momento in cui l'eterno irrompe nel tempo, in cui l'infinito si rapprende dentro quella luce e diventa luogo sterminato dove le logiche non sono di marmo o di acqua, di aria o di luce, ma costruzione di impossibili estasi interiori infinitamente suadenti, appaganti, seppur fragili e volatili.

Si può apprezzare questa ricerca quando medita sul *Tratto di mare al chiaro di luna* (Fig. 76), dove Friedrich rappresenta una barca con tre vele sovrapposte, che procede sotto un cielo nero di burrasca in cui si aprono squarci di azzurro notturno, da cui filtra una tenue luce lunare che chiazza di bianco il tratto di mare che attornia l'imbarcazione, come un riflettore a illuminare un brano di palcoscenico. Il pittore siciliano, rileggendo la tela del romantico tedesco (Fig. 77) lascia che mare e cielo si mescolino e che dal basso naviglio, quasi ad evocare le vele, resti un'unica silhouette nera leggermente incurvata. Lei sola veleggia nell'immensità dello spazio. E del tempo.

La medesima aspirazione ritroviamo nel dipinto *Tre età dell'uomo* di Friedrich (Fig. 78), riletto da Guccione senza dare eccessivo peso alla complessità della scena né alle interpretazioni in chiave simbolica che nel corso di più di un secolo e mezzo hanno fornito i critici. A lui (Fig. 79) interessa solo il cielo (stavolta luminoso, benché di luce serotina) e il mare (in una distesa a perdita d'occhio). In Guccione si nota solo una sfocata figura – anziché le cinque ben visibili in Friedrich – in basso, al centro, spostata leggermente a sinistra. Per il resto, come nello stile del pittore, non ci sono ombre umane. Il suo interesse è per il cielo

alto e la vastità del mare. Del pittore tedesco è rimasta solo una sagoma scura di una vela svettante, ritagliata contro la luce del cielo: fantasma solitario di un vascello in una scenografia priva di attori e comparse.

Anche nella rilettura de *Le bianche scogliere di Rügen* (Figg. 80 e 81) si rinnova quello che possiamo chiamare l'esercizio di decantazione o alleggerimento, cioè Guccione sembra non curarsi del dramma di cui sono protagoniste le tre figure variamente atteggiate sull'orlo del precipizio delle famose falesie di gesso. Le tre figure, nel pastello, sono appena accennate, poste a far da contorno e ad assecondare la visione curvilinea rappresentata, in basso e ai lati dalle falesie e, in alto, da arbusti filiformi. E quella visione spalanca la vista su un mare immenso, su cui a stento balugina una minuscola vela bianca, a rendere percettibile il turbamento prodotto da quel sublime aritmetico o matematico di cui parlava Immanuel Kant.

E un turbamento non moto diverso è quello che, immaginiamo, afferra l'uomo protagonista del *Viandante sul mare di nebbia* (Fig. 82), rivisitato da Guccione (Fig. 83, con il nuovo titolo di *Viandante che guarda il mare*). Più che altrove, in questo caso si tratta di una vera e propria reinterpretazione, visto che il viandante non sta in piedi su picco roccioso a contemplare la distesa di nebbia e la sommità dei monti, ma sta su uno scoglio emergente dalla marina, posando lo sguardo sulla vastità del mare. Allora, ha perfettamente colto nel segno la disamina di Giovanni Carandente, per il quale

la fusione dei toni, l'aderenza del colore al supporto, la levità dell'immagine, quasi un soffio, riescono alla perfezione a darci il senso dello struggimento e l'atmosfera emozionale. Le sollecitazioni dei modelli sono ovviamente varie: vanno da quell'immagine iperborea del picco nell'altare di Teschen alle vallate del Riesengebirge, dal gonfio mare di Greifswald alle balze terrose di Rügen. Ma il singolare è che questi pastelli ci riconducono alle rive del Mediterraneo in un modo tanto impercettibile quanto perentorio. Dei modelli rimane l'aura,

una sorta di memoria romantica che è come un'eco musicale, il richiamo di note che trascorrono nell'aria su queste altre rive come notturne arpe eoliche⁸¹.

Intorno al 1986 Guccione si dedica ad alcuni omaggi a maestri della pittura, tra cui Caravaggio, Masaccio, Vermeer, Correggio, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Pontorno, Courbet, Dürer, Hayez, Le Nain, Velazquez, mentre al periodo 1965-1978 risalgono altri *d'après* su Luca Signorelli, Vermeer e Giorgione. Quasi tutti a pastello.

A partire dal 1987 Guccione che già nel lontano 1968 aveva predisposto dei disegni a corredo della *Legge Manilia* (Fig. 84) e delle *Catilinarie* (Fig. 85) di Cicerone per l'editore Curcio, torna a dedicarsi alle illustrazioni di libri., a quello che, usando la terminologia sciasciana, definisce «lo scambio tra parole e immagini»⁸². Anzi, come lui stesso ammette,

la mia pittura da un certo momento in poi è sempre stata legata “al visibile”: alla visione delle cose che il mondo, la natura e la quotidianità mi offrivano. [...] Mi è sempre piaciuto illustrare i libri⁸³.

Del 1988 sono invece le 15 tavole illustrative per il racconto *Senso* di Camillo Boito (Fig. 86), con introduzione di Alberto Moravia, per i tipi della Franca May. Molto interessante è quanto lo stesso Moravia scrive, a proposito delle tavole guccioniane, nell'*Introduzione*:

⁸¹ Giovanni Carandente, *Viaggio intorno a Friedrich*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., p. 89.

⁸² P. Guccione, manoscritto anepigrafico e adespoto, s.d. in Lavinia Spalanca (a cura di), *Ladri di luce. Leonardo Sciascia e Piero Guccione tra bellezza e verità*, Olschki, Firenze 2023, p. 5.

⁸³ Ibid.

Adesso guardiamo alle tavole di Guccione. O meglio guardiamo al sentimento che ha suscitato nel pittore, pur attraverso la scrittura ferma e moralistica del racconto, la vicenda di Livia e Remigio. Qual è il suo sentimento? È quello proprio dell'artista che si ferma sulla soglia dell'ambiguità esistenziale e invece di chiarirla e razionalizzarla cerca di restituirla intera anche se oscura e fuori del tempo. Di conseguenza una specie di luminismo onirico, fatto di tenebre e di chiarori, di illuminazioni e di ottenebramenti, di sprofondamenti nel buio e di emersioni nella luce, domina nelle tavole con una persistenza significativa. Non basta. Guccione non «illustra» figure e situazioni; cerca anzi di ridurre il più possibile il riferimento illustrativo. [...] Queste oscurità non hanno niente a che fare con situazioni obiettive sia pure assunte simbolicamente. Sono le oscurità dell'anima di cui Guccione intuisce e rappresenta la complessità tumultuosa⁸⁴.

Nel 1987 illustra l'edizione americana del *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, presentata dallo scrittore Leonardo Sciascia. Per Guccione, come ammetterà lui stesso, è «l'occasione per dare corpo visivo soprattutto al paesaggio siciliano, non solo a quello “irredimibile”»⁸⁵

Ma è lo scrittore siciliano, nell'introduzione, oggi inserita nel volume *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, a soffermarsi sul valore della natura e del paesaggio – ecco nuovamente il *fil rouge* che attraversa tutta l'opera del pittore! - per Guccione:

E dunque la parola astrologare, strologare, può avere il senso proprio di scrutare e studiare gli astri, di indovinare le leggi e quello, più abusato e comune, di indovinare negli astri – come in un sogno immenso – il destino degli uomini. In questo duplice senso, così cogliendone l'essenza, possiamo dire che Piero Guccione ha strologato immagini dal Gattopardo: come dalla volta notturna che don Fabrizio contempla e che una di queste immagini rende con misteriosa e ineffabile profondità. Ed è da dire che nella storia del libro illustrato, delle interpretazioni in immagini di opere letterarie, non molti esempi abbiamo di così stretta

⁸⁴ Alberto Moravia, *Introduzione a «Senso» di C. Boito*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 98-99.

⁸⁵ P. Guccione, manoscritto anepigrafico e adesposto, in Lavinia Spalanca (a cura di), *Ladri di luce*, op. cit., p. 5.

congenialità, di così immediata e sottile affinità, paragonabili a questo incontro, su una irredimibile realtà⁸⁶.

In un articolo su “El Pais” del 1° agosto 1987, Sciascia torna sulle illustrazioni del Gattopardo. Dopo aver specificato che le illustrazioni sono dieci e averne descritto i contenuti – compreso il valzer tra il principe di Salina e Angelica (Fig. 87): «“valzer malinconico e vertigine languida”, per dirla con Baudelaire», ballo rievocato magistralmente nella sequenza cinematografica del capolavoro di Luchino Visconti, si sofferma sul paesaggio:

Tutti gli altri quadri – scrive Sciascia - rappresentano il paesaggio, e tutti sembrano come magnetizzati da una frase del libro: “Sotto una luce cinerina si agitava il paesaggio, irredimibile”. Una frase che può prendersi come chiave di comprensione. Nella *irredenzione* che il principe di Lampedusa assegna al paesaggio si trova contenuto il giudizio sulla *irredenzione* della Sicilia, dei Siciliani [...]. Il fatto fisico dell’agitazione, quando si viaggia in diligenza per le impraticabili strade siciliane, unito alla visione del paesaggio, produce una specie di ritmo ondulare che concilia il sonno: simbolo dell’eterno sonno siciliano; la luce cinerina, che è luce di angustia e di espiazione; la irredenzione di una terra arida, aspra, povera di acqua, mal coltivata; irredenzione che da visione si trasforma in giudizio sopra l’uomo siciliano, sopra l’immutabile violenza delle sue passioni, sopra il suo delirante amore di se stesso. Sopra questo uomo sono passati secoli di storia, dice il principe di Lampedusa, come l’acqua sopra la pietra: per rendere più compatta e massiccia la sua pazzia di credersi perfetto. La qual cosa non può essere, e difatti non è⁸⁷.

E nei pastelli di Guccione si racconta soprattutto di questa irredimibile natura, fisica e umana. Si racconta della vaga consistenza dello scorrere del tempo e delle stagioni, così come delle costellazioni immutabili e inavvicinabili. Si

⁸⁶ Leonardo Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Sellerio, Palermo 1985, pp. 144-145.

⁸⁷ Leonardo Sciascia, *Dipinti per Il Gattopardo*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, op. cit., pp. 225-226.

racconta di un mondo in ombra, ombra del sonno, ombra del rancore, ombra di visioni ottiche lontane e ingannevoli. Ombre di una notte stellata, sempre sull'orlo di diventare oscurità impenetrabile e disperante. E poi c'è il silenzio. Un silenzio assoluto, bagnato da un vento sciroccoso africano che impregna vesti e pelli, pensieri e idee. Tutto, pur nell'affascinante bellezza, preannuncia il lutto, la fine, la disgregazione, la corruzione che attende le cose, gli uomini, l'universo. La luce e il lutto, come ebbe a scrivere un altro amico di Guccione, il comisano Gesualdo Bufalino. Bellezza e morte (Figg. 88 e 89).

CAPITOLO III

DIPINGERE L'ASSOLUTO

*Il pittore non deve dipingere
quello che vede, ma quel
che si vedrà.*
(Paul Valery, *Cattivi pensieri*)

1. AL DI LÀ DEL REALISMO

Nel 1985, mentre andava esaurendosi il ciclo *Vento d'Occidente*, Guccione riprende in mano il pennello. Il pastello gli ha dato enormi soddisfazioni, ha rappresentato la carnalità, la sensualità della natura, l'immersione in una poetica gestuale assorbente ed esaltante, ma, ora, è tempo di tornare alla pittura, sospesa per un due-tre d'anni dopo i *Campi di grano*, *Ombre della sera* (1981-1982, Fig. 90), la grande tela *L'ultimo mare* (Fig. 91), e il bellissimo e potentissimo *Mare verticale* (Fig. 92), entrambi del 1983.

L'ultimo mare, in particolare, è una tela di più di quattro metri di larghezza per un metro e trenta di altezza. Ritrae una porzione di mare, senza orizzonte, senza bagnasciuga - se non per una lieve gibbosità nera all'angolo destro del dipinto - una distesa fatta di trame in parte orizzontali, in parte leggermente in diagonale e in parte di linee geometriche più scandite. Non è più soltanto la superficie ad essere indagata e resa, ma la struttura della massa d'acqua in un leggero movimento. Guccione comincia a dare delle risposte non soltanto sul rapporto

materia-luce della superficie, ma sulla struttura interna del mare, e sulle tensioni sotterranee percepibili dall'occhio solo in parte, rese come l'ordito di un tappeto, con una trama di fili, che nella tela diventano intrecci di azzurro e di bianco, memore di quanto in pittura il Novecento; memore altresì – come ricorda Giuseppe Nifosì:

di quanto di soggettivo e di evocativo, di simbolico uno sguardo può suscitare, consapevole della lezione di Thomas Mann, uno scrittore tra i più amati: “Essere un artista ha significato possedere ragione e sogni”. È sintomatico il titolo di un olio: *I movimenti del mare* dedicato a Schubert. Dieci anni prima *Le linee del mare e della terra* prendevano le mosse dai *Canti della terra* di Gustav Mahler, a voler suggerire che dipingerle non era soltanto un fatto visivo ma anche evocativo⁸⁸.

Guccione, grazie alla sua tecnica estremamente precisa nell'evocare, tramite velature, sovrapposizioni e sfumature, le emozioni, trova nella musica il *pendant* ideale nello sviluppo di una ricerca interiore tanto intuitiva quanto concettuale. La musica, a cui è legato fin dall'infanzia⁸⁹ e alla quale non rinuncia durante il lavoro quotidiano davanti al cavalletto, ha la capacità di parlare direttamente ai sentimenti. Essa rappresenta, proprio come la pittura, una mediazione, un'elaborazione complessa dei materiali provenienti dall'esperienza, che, come tale, richiede sempre, oltre che un approccio intuitivo, anche una traduzione concettuale. E ciò in virtù del fatto che tanto la sua pittura quanto la musica da lui amata (Bellini, Schubert, Mahler, Wagner, Mascagni) impongono una

⁸⁸ Giuseppe Nifosì, *Il mare: cosa infinita*, op. cit., pp. 117-118.

⁸⁹ Guccione racconta in un'intervista riproposta nella trasmissione di Radio 3 Wikiradio, <https://www.raiplaysound.it/audio/2023/05/Wikiradio-del-05052023-79ab55af-9420-4898-91a8-30a2deee9e5b.html> del 5 maggio 2023 di quando, subito dopo la guerra, il padre, appassionato di musica, condusse la famiglia ad assistere alla *Norma* di Bellini, protagonisti Beniamino Gigli e Maria Caniglia, al Teatro Stabile di Catania. Nel 1990 il Sovrintendente al Teatro di Bellini Orselli gli propone la realizzazione delle scenografie per la messa in scena della medesima opera, in occasione del centenario dalla prima rappresentazione a Catania. Purtroppo, con grande rammarico dell'artista, le scenografie non vennero utilizzate. Realizza, inoltre, a partire dagli anni Settanta, gli Studi per il Teatro Garibaldi di Modica per le opere *Norma* di Vincenzo Bellini, *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni,

partecipazione attiva e concentrata, un'acuta attenzione per le molteplici sfumature dei fenomeni, così come la rinuncia ai supporti di una modalità di ascolto abituato all'ascolto passivo e ripetitivo, richiedendo una partecipazione percettiva intensa e la capacità (e la volontà) di afferrare razionalmente e intuitivamente i caratteri espressivi di cui si fanno latori queste due forme d'arte, musica e pittura. Ma non c'è solo questo. La musica ha una necessaria funzione evocatrice di quell'assenza, «più luminosa e risplendente»⁹⁰, secondo il Platone del *Fedro*, che definiamo bellezza, che «abbiamo afferrata con il più luminoso dei nostri sensi»⁹¹, la vista, la quale essendo «il più acuto dei sensi permessi al nostro corpo», è la via maestra verso la percezione dell'unica tra le Idee che possiamo rintracciare nel nostro mondo, giacché «solo la bellezza sortì questo privilegio di essere la più percepibile dai sensi e la più amabile di tutte»⁹². E, in questo senso, la pittura (e la musica che la evoca) diventa lo strumento principale di accesso a tale idea suprema.

La considerazione di Nifosì sul mare, invece, ricorda un articolo di Alberto Savinio, uno degli autori prediletti da Leonardo Sciascia, dal titolo *In vista del mare*, pubblicato sul *Corriere d'informazione* il 16-17 giugno 1947. Il contributo è dedicato alla poesia di Apollinaire, ma nelle ultime righe tira in ballo Tamerlano, il quale, “attratto dal mare che non aveva mai veduto”, si impegna a conquistare terre su terre, da Oriente a Occidente, per soddisfare questo suo desiderio. Ma, appena giunto presso l'Ellesponto, nel momento in cui vide brillare la distesa marina “laggiù come una tremolante lastra d'argento”, morì. Ovviamente il finale differisce dalla vicenda di Guccione, che non solo raggiunse il mare, ma lo visse e lo dipinse, tuttavia, è chiara la similitudine tra i due atteggiamenti o meglio, in entrambi si ritrova un unico motore: il desiderio. Il desiderio di vedere, contemplare il mare. Ché, come recita il titolo di un altro

⁹⁰ Platone, *Fedro*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 559.

⁹¹ Ivi.

⁹² Ivi.

articolo di Savinio pubblicato sul *Corriere della sera* il 26 agosto di due anni dopo, *Senza mare davanti l'intelligenza non cammina*⁹³.

Nel triennio che va dal 1985 al 1988, Guccione fa un atto estremo di sicilitudine, per dirla con Leonardo Sciascia: piazza il suo cavalletto non davanti a ciò che la Sicilia potrebbe fornirgli in immagini varie, pittoresche e pittoriche, squarci e panorami, ma davanti a ciò che presenta di più vasto e mutevole, ovvero la superficie del mare, a volte piatta e immobile, e le distese di terre bruciate. Tre anni, questi, di intenso lavoro presentato nella sua interezza alla Biennale di Venezia del 1988, dove è invitato per la quinta volta con una sala nel Padiglione Italia, mentre l'anno dopo, a maggio, dà vita alla mostra personale alla James Goodman Gallery di New York. Il progetto del pittore, a questo punto sembra chiaro: approfondire il tema della pittura come conoscenza della realtà che vada tuttavia al di là del realismo descrittivo-fotografico. Il suo intento è quello di restituire una visione, un'emozione, provata in un tempo determinato, circoscritto. In un luogo e in un momento ben precisi.

Il mare non è mai lo stesso – racconta Guccione – Io lo guardo di continuo. Quando dipingo, mi tornano in mente tutte le varie angolazioni, tutti i movimenti di luce. È solo dopo averli sommati tutti che alla fine, dopo mesi passati a cambiare di continuo l'immagine, mi rendo conto di essere riuscito forse a cogliere qualcosa della realtà interiore del soggetto. Per me un quadro è terminato solo quando sono convinto che non c'è più niente da aggiungere o da togliere⁹⁴.

⁹³ Alberto Savinio, *In vista del mare*, "Corriere d'informazione", 16-17 giugno 1947, in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, introduzione di Leonardo Sciascia, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani, Milano 1989, pp. 539-542; Alberto Savinio, *Senza mare davanti l'intelligenza non cammina*, "Corriere della sera", 26 agosto 1949, in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi...*, op. cit., pp. 1026-1030.

⁹⁴ Intervista video di Nunzio Massimo Nifosì, *Piero Guccione. Verso l'infinito*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=9N3SwJIG8ws>

Così l'ombra e la luce, la ricerca di un punto di vista isolato e strategico rappresentano il lavoro certosino di un artista che vuole rappresentare – partendo dal visibile - ciò che si estende al di là di esso. Sulle orme di Friedrich e incrociando l'amato Cézanne e i palpiti alogici di Kandinsky e Rothko, si “tuffa” nel mare, confine aperto estremo, prima dell'orizzonte, prima delle foschie, in procinto di perdersi nell'azzurro cieco e assoluto. Si chiede il filosofo Hans-Georg Gadamer, padre dell'ermeneutica filosofica.

L'arte non ha davvero nulla a che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile ad essa? E il compito dell'estetica non è proprio quello di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza sui generis, diversa beninteso da quella conoscenza sensibile che fornisce alla scienza i dati sulla cui base essa costruisce la conoscenza della natura, diversa altresì da ogni conoscenza morale della ragione e in generale da ogni conoscenza intellettuale, ma tuttavia pur sempre conoscenza, cioè partecipazione di verità?⁹⁵

La verità, ecco il punto.

Verità. Parola difficile da pronunciare, certamente sospetta e quindi costantemente rimossa non solo dell'arte. L'invenzione della verità, ha scritto Enzo Siciliano: su questo goethiano, lampante connubio si può bruciare una vita intera! Quale verità e come inventarla: ecco il problema di sempre⁹⁶.

Nell'arte, nella pittura, il velo della pura conoscenza razionale è squarciato per rivelare una dimensione di conoscenza più profonda e complessa.

⁹⁵ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 128.

⁹⁶ Marco Goldin, *Dipingere la bellezza. Parole con Piero Guccione*, in *Piero Guccione*, op. cit., p. 74.

[...] Non considero la pittura come semplice esercizio visivo. Ma l'attività che nel visibile coinvolge le esperienze più varie, le identità più nascoste ed esclusive diversamente inespriabili. Il mare, dunque, nella sua piatta e infinitamente mutevole apparenza non può essere che quello: nel mio caso, il mare guardato e goduto nell'infanzia. Perché ricordo ancora il senso di meraviglia e di inconsapevole frenesia sensoriale (o sensuale) di cui fui colmo nella prodigiosa luce di un pomeriggio estivo a Donnalucata, una località di mare vicino a Sciacca dove, piccolissimo, mi portavano a villeggiare. [...] Di questi sentimenti, di queste pulsioni lo sguardo del pittore è inevitabilmente permeato: nel guardare l'esistenza, ma anche le forme e i linguaggi dell'arte. E di misteriosi intrecci certamente è intessuto il territorio dell'immaginazione. [...] Ma le relazioni casuali che opera l'inconscio sono cosa diversa dal semplice ricordare. L'emozione deve rinnovarsi ogni giorno, controllando l'oggetto [...] ⁹⁷

Quella descritta da Guccione è una sorta di intuizione noetico-spirituale, un'esperienza che supera i limiti della mera visibilità e della razionalità per penetrare nel nucleo dell'essere. L'intuizione noetico-spirituale permette di afferrare significati e verità che non possono essere ridotti a concetti o categorie razionali. In questo modo, la pittura lo porta ad attraversare la superficie della realtà, permettendoci di toccare le profondità dell'esperienza umana. Per Guccione, l'arte pur essendo radicata nella realtà, ci offre una visione che incorpora non solo la percezione sensibile e la razionalità, ma anche l'intuizione e la spiritualità. Ecco, allora, che l'arte può essere vista non solo come un mezzo di espressione, ma anche come un mezzo di conoscenza, proprio come sosteneva Gadamer. Attraverso l'arte, possiamo esplorare la realtà in modi che non sarebbero possibili attraverso la scienza o la filosofia. Essa, quindi, diventa un veicolo per la scoperta e la comprensione, un mezzo attraverso il quale possiamo sondare le profondità della realtà e della nostra esperienza di essa. La "verità" viene rivelata non attraverso deduzioni logiche o scoperte empiriche, ma

⁹⁷ Ivi, p. 76.

piuttosto attraverso l'esperienza diretta e personale dell'artista, un'esperienza che viene poi trasmessa all'osservatore. Si tratta, in fondo, di una verità che solo parzialmente può essere definita o categorizzata: piuttosto, deve essere sentita e sperimentata, essendo un a sensazione, un'esperienza, un senso di unità con il mondo. Ecco il senso della pittura come rivelazione per il pittore siciliano. E la verità non si distanzia, in molti casi, dalla denuncia, là dove la denuncia appare necessaria. In quella Biennale del 1988, infatti, Guccione presenta *Fine dell'estate* (1988, Fig. 93), un'opera nella quale, sul modello di un *Cellotex* di Burri, inserisce le plastiche. Negli anni successivi, con la medesima tecnica darà vita a *Spiaggia e Grande spiaggia n. 1 e 2* (1988-1990, Fig. 94), mentre *Paesaggio* del 2005 (Fig. 95), pur attenendo alla medesima tematica, è frutto della classica tecnica ad olio su tela. In queste opere, l'inserimento delle plastiche, come nota Marco Goldin, non solo un modo, per Guccione, di fare "modernità", sull'esempio di Burri, appunto. Perché egli vuole restituire

l'immagine della verità; restituire ciò che, sulla spiaggia di Sampieri, con violenta continuità lo sguardo incontra. E far convivere poi la nobiltà della pittura con la grondante bruttezza della plastica⁹⁸.

Come già aveva fatto con le opere degli anni Settanta – *Linee del mare nr. 3 – Tramonto* del 1972, *Il cavo, il muro e le linee del mare* del 1973, *Ombra sul mare* del 1974, il bellissimo e grandioso *Linee del mare, del telefono e dell'elettricità* del 1976 (Fig. 96) così come le *Agonie* dei primi anni Ottanta (vedi Figg. 66 e 67) - l'inserimento dei cavi e dei tralicci elettrici, dei muretti gialli di cemento e delle casupole frutto di abusivismo a ridosso dell'azzurro marino rappresentano ciò che, agli occhi del pittore, sono, come ripeterà a più riprese, la manifestazione più plateale e disturbante della volgarità dei nostri tempi.

⁹⁸ Marco Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., p. 51.

La posizione di Guccione, in questi casi, si configura come quella del famoso «segnalatore d'incendio» di cui parla Walter Benjamin⁹⁹, una premonizione e una denuncia del tentativo dell'uomo e della sua sete di dominio e di tecnologia di deturpare, devastare la natura. Una natura fagocitata, nella sua essenza, dalla città e dalla voracità consumistica, continuamente esposta al rischio del collasso a causa dell'incuria e della pervicace e irresistibile produzione di scarti e tossine legati al ciclo produzione-distribuzione, così come dal coinvolgimento attivo dell'uomo in questo meccanismo perverso. Comprende bene, allora, Gesualdo Bufalino, nell'ultima lettera all'amico Piero Guccione del 5 maggio 1995 allorché rimarca che il segno «d'una redenzione ancora possibile» è

coniugare disperazione e fiducia, lo schianto dell'albero ucciso, l'immondizia delle plastiche sulla sabbia e insieme il miracolo di un idillio [...]. In questo senso la tua pittura, che sembrava lontana di ogni impegno ideologico, recupera un intenso contenuto morale e sfiora la passione¹⁰⁰.

E questa passione mette in luce la nostra relazione con la natura, cosa che equivale a intraprendere un percorso dialettico per ricostruire quella che Benjamin chiama «una costellazione di accadimenti» ossia un movimento dialettico che fa dialogare il prima e il dopo all'interno di un campo di forze in cui il vissuto dell'artista, la sua esperienza, la sua visione del mondo, si intreccia all'opera d'arte, al senso che essa assume per il fruitore e per il medesimo autore¹⁰¹. Ciò si riflette nella ricerca, nel viaggio, che l'artista compie, in primis

⁹⁹ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, traduzione di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

¹⁰⁰ Gesualdo Bufalino, *L'ultima lettera all'amico Piero Guccione. L'estasi dello sguardo*, in <https://www.ragusanews.com/2010/05/07/cultura/1995-l-ultima-lettera-di-bufalino-a-guccione-l-estasi-dello-sguardo/15492>. Ultima consultazione 29.8.2024.

¹⁰¹ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedermann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2000. Vedi anche Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con un saggio di Massimo Cacciari, a cura di Francesco Valagussa, Einaudi, Torino 2011.

per conoscere sé stesso, secondo le famose parole del Marcel Proust della *Prigioniera*:

Il solo vero viaggio, il solo bagno di giovinezza, non sarebbe quello di andare verso nuovi paesaggi, ma di avere occhi diversi, di vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, di vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è¹⁰².

La pittura, allora, diviene anche un potente strumento di rivelazione e di assunzione di responsabilità, giacché mette in rilievo aspetti della realtà che altrimenti rimarrebbero, o per assuefazione o per distrazione, nascosti o inattingibili. Non si tratta quindi solo di apprezzare e assaporare il bello, ma di considerare come l'arte sia in grado di toccare e influenzare la nostra comprensione del mondo, nonostante, per Guccione – e lui lo ribadisce spesso – tale comprensione non sia solo quella razionale, ma, superando le barriere tra discipline e settori, sfoci nell'immaginazione, nel sogno, nell'istintualità passionale e sentimentale che, comunque, contribuiscono alla ricerca e al disvelamento della verità.

2. UN APEIRON MEDITERRANEO

Ormai l'occhio di Guccione non è più "fisico", perché il mare è dentro senza essere abisso, restituzione di un movimento interiore, riflusso dell'anima. Il mare si fa assenza, vuoto, infinita evanescenza: la graduale scomparsa della luce e del colore dentro la materia dell'aria, un desiderio del togliere il cui approdo è

¹⁰² Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto, La Prigioniera*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1991, p. 1815.

l'astrazione. Il tempo si dilata, lo sguardo si sospende e il pittore «entra compiutamente nella regione del silenzio, dell'immersione fonda, nel cosmo infinito»¹⁰³.

Guccione raccoglie una delle più grandi sfide in pittura, destinata ai massimi o ai più sognatori: catturare sulla tela, in quel rettangolo ottico, elementi in mutamento impercettibilmente eterno, traducendoli in una fissità senza tempo, partendo, tuttavia, dal confronto tra luce e ombra, la piattezza e il rilievo della sabbia o dell'onda. In questo senso, *Sulla spiaggia di Sampieri* (Fig. 97), opera a cui lavorò tra il 1991 e il 1994, rappresenta – secondo una definizione dello stesso Guccione – la volontà evidenziare

proprio questo rapporto fra la nera, densa, pesante immobilità della materia data dalle alghe acquattate sul fondo, lambite dal movimento variegato e leggero dell'acqua e la vibrante fissità del cielo [...] ¹⁰⁴.

Come sostiene Paolo Nifosì, in quest'opera a Guccione

«interessa rendere credibile e dare verità ad un nero in piena luce»¹⁰⁵.

Ciò che colpisce è l'entità del mare. Il mare come “confine sconfinato”; casa e ignoto. Si vede l'azzurro mutare nei diversi colori, e si capisce come tutto sia immerso in un'immutabile mutevolezza. Si tratta, come dice Michael Peppiat, di brancolare in un paradosso: catturare qualcosa che è in continuo movimento per tradurlo in qualcosa di fisso. Un continuo, mobilissimo divenire nell'assoluta eternità. Un'eternità fissa e mobile contemporaneamente che calamita lo sguardo

¹⁰³ Paolo Nifosì, *Il mare: cosa infinita*, in “De pictura”, op. cit., p. 119.

¹⁰⁴ In Marco Goldin, *Guccione. Il Mediterraneo*, op. cit., pp. 52-53.

¹⁰⁵ Paolo Nifosì, *Il mare: cosa infinita*, in “De pictura”, op. cit., p. 120.

dell'osservatore, risucchiandolo nel suo ventre fino a farlo perdere nella profondità del suo – del mare e del medesimo osservatore – essere (Fig. 98). E di essa fanno parte il fermarsi a guardare, di volta in volta, una più fredda corrente o l'ombra che cala da una nuvola. O il colore della lontananza, quando l'aria svapora in un'esalazione di nebbia (Figg. 99, 100, 101).

Le sue tele, di varie dimensioni, sono gli usci di un materico assoluto colore, in grado di comunicare un'energia umana e oltreumana, simultaneamente, ricordandoci l'origine calda e fredda degli archetipi, il dissolversi e il costruirsi delle forme, i moti e i palpiti fisici e spirituali che reggono e costituiscono l'universo e la nostra anima. In un continuo tentativo di comprensione che va oltre la comprensione razionale stessa giacché, parafrasando Friedrich Hölderlin «ciò che fa il mare / nessuno sa»¹⁰⁶.

Con queste opere – e quelle immediatamente successive - Guccione lavora cercando l'assoluto e lo fa tentando di superare, risolvere i contrasti, senza tuttavia addivenire a una qualche forma di sintesi o fusione degli opposti. Giorgio Agamben, a questo riguardo, mette in evidenza:

Nel poema di Lucrezio [*De rerum natura*, nda], l'aggettivo *tenuis*, *tenue*, ha un'importanza speciale. [...] *tenui*, in Lucrezio, sono innanzitutto i simulacri, le immagini, ma anche gli atomi; *tenue* è, sorprendentemente, anche la natura divina [...]. *Tenue*: non debole, ma sottile e impalpabile, come appunto è il simulacro, membrana lievissima, che tende incessantemente a staccarsi, quasi a esalare dalla superficie dei corpi per colpire i nostri sensi [...]. È solo se si comprende questo senso lucreziano dell'aggettivo “*tenue*” che si può anche intendere il modo in cui la pittura di Guccione riesce a risolvere i contrasti, prima di tutto quelli fra luce e ombra e fra linea e colore. Non di composizione propriamente si tratta, Guccione non opera una sintesi degli opposti, non ha nulla da conciliare né da riconciliare: egli lavora, piuttosto, sulla

¹⁰⁶ Friedrich Hölderlin, *L'Istro*, in Friedrich Hölderlin, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Mondadori, Milano 1971, p. 94. Nella versione originale, il verso recita: «ciò che fa il fiume / nessuno sa».

soglia in cui la luce si estenua in ombra (e viceversa) e la linea, tendendosi e assottigliandosi, si attenua e si fa colore – e viceversa¹⁰⁷.

La ricerca incessante della linea di separazione si conclude inevitabilmente in un certosino lavoro di riduzione, un preciso e defatigante *labor limae* volto all'assottigliamento del confine, fino alla sua sparizione. Ma sarà un lavoro continuo e mai del tutto risolto. Una sorta di ricerca di perfezione sempre sfuggita. La continua sottrazione guccioniana si arresterà solo al cospetto del silenzio, dirà Leonardo Sciascia, là dove «tutto il piacere dell'esistenza consiste nell'incalzare la perfezione sempre più da vicino, nel rendere un po' meglio il fremito segreto della vita». Siamo vicini a quella che sempre Sciascia, sulla scorta di Edgar Degas e Paul Valery, definisce «divine platitude» come cifra stilistica mirante alla negazione del tempo, in quanto ordine misurabile del movimento, che penetra nell'azzurro, dove invece si involge e si arresta¹⁰⁸. Del resto, il tempo del pittore di Scicli vive nella pulsante materia del colore, è mutevole e cangiante, si nutre degli ultimi duecento e più anni di pittura, da Friedrich a Rothko¹⁰⁹, passando naturalmente da Munch, Cézanne e De Chirico. Lo sforzo di Piero Guccione è quello di afferrare, capire la variazione minima, dell'acqua, delle onde, come della luce, dell'ombra come dello spazio. Avere la percezione che la natura, si manifesta, lievita, si dipana come un assoluto. Si

¹⁰⁷ Giorgio Agamben, *L'ultimo Piero*, in "De pictura", op. cit. pp. 85-86.

¹⁰⁸ Leonardo Sciascia, *La «divine platitude»*, in Lavinia Spalanca (a cura), *Ladri di luce*, op. cit., pp. 13-14.

¹⁰⁹ A proposito di Marc Rothko, ricordiamo quanto esplicitato da lui e da Adolph Gottlieb (insieme al critico Barnett Newman) nella famosa lettera/manifesto del Nuovo Astrattismo americano, pubblicata nel 1943, in risposta alle perplessità avanzate dal critico d'arte del "New York Times" Edward Alden Jewell. Al punto 4 del suddetto manifesto, Rothko e Gottlieb scrivono:

Noi siamo a favore di una semplice espressione del pensiero complesso. Siamo per le grandi forme, perché il loro impatto è inequivocabile. Vogliamo dare nuovo valore alla superficie del dipinto. Siamo per le forme bidimensionali (*the picture plane*), perché distruggono l'illusione e sono veritiere (*because they destroy illusion and reveal truth*).

E poi, al successivo punto 5, aggiungono:

Tra i pittori è diffusa l'opinione che ciò che si dipinge non conti, purché lo si dipinga bene. Questa è pura accademia. Non esiste un buon quadro sul nulla. Noi crediamo che il soggetto del quadro sia essenziale e che abbia valore solo quando è tragico e senza tempo (*tragic and timeless*).

potrebbe stare anche solo a vedere ciò che accade come una necessità, una legge naturale che possiamo solo comprendere e vivere, mai fermare o mutare. L'essere ama nascondersi, diceva Heidegger, ma si disvela nel *Lichtung*, nella radura illuminata¹¹⁰. Non così per Guccione, per il quale il mistero dell'essere è sempre un mistero anche in piena luce. Ciò che sembra sconfinare nell'assoluto non siamo noi dentro la natura, ma la natura dentro di noi. Illimitato, circoscritto spazio che contiene mentre siamo contenuti. Siamo al cospetto di quell' *éternel azur* di cui parla Mallarmé¹¹¹, così come, dopo di lui, faranno Baudelaire, il quale, nella sua poetica delle corrispondenze, il colore del cielo e dell'oceano traduce l'ansia di libertà, la sete d'infinito contrapposti alla dolorosa ed insopprimibile monotonia della vita, Juan Ramon Jiménez, che vi ravvisava l'elemento cromatico di Dio, simbolo del sogno e del desiderio monotonia della vita¹¹², Juan Ramon Jiménez, che vi ravvisava l'elemento cromatico di Dio, simbolo del sogno e del desiderio¹¹³ e lo stesso Montale nella cui prima raccolta

¹¹⁰ Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, traduzione e cura di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1985.

¹¹¹ *De l'éternel azur la sereine ironie/Accable, belle indolemment comme les fleurs/Le poète impuissant qui maudit son génie/ A travers un désert stérile de Douleurs [...]*. (Del sempiterno azzurro la serena ironia/bella indolentemente al pari dei fiori/ schiaccia il poeta impotente che impreca al suo genio/ in mezzo a un deserto sterile di Dolori [...]). Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano 1980 pp. 35-36. A dire il vero, già in un poemetto del 1862, *La Scalogna (Le Guignon)*, sempre in Stéphane Mallarmé, *Poesie*, op. cit. pp. 6-7, compare la prima sfumatura celeste delle *Poésies*. Nella sua consueta forma composta e misurata, l'autore contrappone due diverse figure di poeti: da una parte i "mendichi d'azzurro", animati dall'incessante speranza d'incontrare il mare, la cui "disfatta è opera di un angelo possente", dall'altra gli svenevoli cultori del vuoto, che finiscono ridicolmente impiccati ai lampioni. L'azzurro, dunque, come cifra dell'ideale e dell'assoluto, bussola e coronamento della poesia più illustre.

¹¹² La prima nota celeste de *I fiori del male* (Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di Luigi de Nardis, con un saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano, 1990) risuona ne *L'albatro (L'albatros)* (pp. 14-15). Il grande uccello marino, signore dell'azzurro, il quale, quando si posa sulla tolda, diviene sgraziato e goffo, proprio come il poeta che con le sue ali da gigante non riesce a muoversi sul terreno comune a tutti gli uomini. E ciò perché il regno di entrambi è l'azzurro infinito, immateriale, dove troneggia la Bellezza incomprensibile. Come si sa, in molti luoghi della raccolta, Baudelaire individua il mare ed il cielo attraverso la semplice connotazione cromatica dell'azzurro, come per il paesaggio di *La vita anteriore (La vie antérieure)* (pp. 30-31) o per il firmamento onirico della bellissima *Tristezza della luna (Tristesses de la lune)* (pp. 120-121). A volte la funzione simbolica del colore è più accentuata: nella poesia *L'irrimediabile (L'irrémediable)* (pp. 146-147), azzurro è lo spazio delle idee, il quale ne *L'aurora spirituale (L'aube spirituelle)* (pp. 84-85) «s'apre con l'attrattiva dell'abisso/si sprofonda l'azzurro inaccessibile/ dei Cieli Spirituali», mentre in *Armonia della Sera (Harmonie du Soir)*, il cielo diventa «altare grande (...) bello e triste» (pp. 84-85).

¹¹³ L'azzurro è uno dei toni cromatici più ricorrenti nella lirica di Jiménez, dove rappresenta la spiritualità e l'ideale poetico. *Dios está azul*, Dio è azzurro, scriveva nelle *Baladas de primavera - Selección de poemas*, a cura di G. Azam, Castalia, Madrid, 1987, p. 91- raffigurando nel simbolo, aspirazione costante e struggente di tutta la sua opera in versi, lo specchio dell'immaginazione poetica. La ricerca di Dio, della verità e dell'esatto nome delle cose si realizza nella coscienza finalmente azzurra di *Animal de fondo* (1949): "Coscienza oggi di vasto azzurro, /

lirica appare il medesimo colore smagliante, là dove azzurro è il mare, il palcoscenico dei ricordi e il cielo sconfinato, che inghiotte, spegnendole, le volute e le gazzarre degli uccelli¹¹⁴.

Quello di Guccione, similmente ai poeti succitati, è, come ha scritto Vittorio Sgarbi, «un azzurro senza limiti, come non si avverte il limite fra il cielo e il mare»¹¹⁵, operazione prodromica, secondo Giorgio Agamben, allo «scancellarsi di ogni cosa e figura nell'impossibile tentativo di dipingere soltanto la luce»¹¹⁶.

Giacché

a Guccione interessa l'assoluto, senza dubbio alcuno. L'assoluto immanente della natura, il celeste contagiato di terra, mai totalmente puro, che va scattivato, come dicevano una volta gli scalpellini, per liberare la pietra preziosa dalle inevitabili impurità umane. Come un maestro zen, fra Sicilia e Giappone, Guccione si propone di contemplare l'assoluto, cercando, con mestiere tecnico straordinario, l'essenza nella lampante semplicità di ciò che vede¹¹⁷.

Ma questo interesse per l'assoluto (e nonostante la sua ricerca del "sublime"), non fa di Guccione specificatamente l'ultimo erede del Romanticismo tedesco, non è neppure un espressionista. O meglio, come ammise egli stesso che

Vivendo in un'epoca che non è né classica né romantica, le due cose possono in qualche modo coesistere e raffrontate. [...] C'è da dire che queste due categorie fanno parte del nostro vissuto e della nostra identità culturale di europei. È vero, d'altra parte, che nel mio rapporto con la

coscienza desiderata e desiderante, / Dio oggi azzurro, azzurro, azzurro e più azzurro, / come il Dio della mia azzurra Moguer, / un giorno". In J. R. Jiménez, *Antología poetica*, traduzione di Paolo Raimondi, Club degli editori, Milano 1967, p. 251.

¹¹⁴ Eugenio Montale, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 2001. In particolare, vedasi *Fine dell'infanzia*, vv. 32-35, p. 68, e *I Limoni*, vv. 11-12, p. 10.

¹¹⁵ Vittorio Sgarbi, *Il Novecento. Da Lucio Fontana a Piero Guccione*, prefazioni di Angelo Guglielmi e Italo Zannier, La Nave di Teseo, Milano 2019, p. 354.

¹¹⁶ Giorgio Agamben, *L'ultima mano all'ebbrezza*, Portatori d'acqua, Pesaro 2023, p. 16.

¹¹⁷ Vittorio Sgarbi, *Introduzione*, in Paolo Nifosi e Vittorio Sgarbi (a cura di), *Guccione. Opere 1963-2008*, Skira, Milano 2011, p. 6.

natura tendo verso un punto di massimo equilibrio, a una restituzione equilibrata delle *cose*. Anche se il termine «equilibrato» mi sembra un po' riduttivo¹¹⁸.

In ogni caso, in lui è connaturato un elemento panico, intriso di mediterraneità, che ben lo distanzia da una certa tradizione paesaggistica.

La sua luminosità è cristallina, si muove al di là di quella dicotomia tra pittura retinica e concettuale voluta da una certa critica d'arte. «Io sono un visivo», dice, eludendo ogni categorizzazione:

Per me la visibilità è essenziale, poi quello che faccio con la pittura non te lo so dire, rimane un mistero anche per me¹¹⁹.

Ed effettivamente la pittura di Guccione è liricamente verista, aveva raccontato di carrubi e cancellate, poi di salsedine, onde, umidità e vento fresco mattutino. La ricerca dell'eternità, il suo sublime è qui e ora, è tutto lì, disteso su quella linea di orizzonte, che man mano tende a scomparire (Figg. 102, 103, 104, 105), in un estremo tentativo di ricongiungere fenomeno e noumeno, visibile e intellettuale, esperienza e immaginazione. Lo fa “colorando” d'azzurro le speranze, i pensieri, le attese, le poetiche di Rothko, Cézanne o Morandi, maestri di visioni e sensibilità affini.

¹¹⁸ Manuel Gualandi, *L'atelier di Guccione*, op. cit., p. 26.

¹¹⁹ Ivi, p. 50. Ricordiamo, a tal proposito, quanto scritto da Gesualdo Bufalino in quella ultima lettera del 5 maggio 1995:

Ebbene, caro Piero, il segreto della tua pittura a me pare stia qui: nell'aver trovato il punto di fusione armoniosa *fra vista, visione e visibilità*; nell'aver scoperto la giuntura fra quelle due parallele, apparentemente incomunicabili, che sono la verità e l'incantesimo. Questo mi pare il senso della tua arte, che unisce insieme la pietà per un mondo offeso dall'uomo e una sete insaziabile d'innocenza.

Guccione – dice Sgarbi – è come il guardiano del faro, che presidia la civiltà, osservando l'ultimo orizzonte, misurando il suo e il nostro destino con l'infinità del mare.

3. *LA SOLITUDINE DEL PITTORE*

Piero Guccione non dipinge *en plein air*. Nessun cavalletto di fronte al mare. Ama andare in spiaggia la mattina presto o al tramonto. Ci sta finché ne ha pieni gli occhi o fin quando qualcosa non gli scatta dentro. Dopo di che si ritira nel suo studio e incomincia a dipingere. Questo mare, peraltro,

[...] non è quello di Ostia brulicante di bagnanti, o di Antibes, ingombro di canotti e velieri, è il mare di una antica e nuova Sicilia della quale vuole essere poeta. Lo addita ai contemporanei come il mare della terra promessa. Lo dedica agli stessi siciliani che ancora non ne hanno scoperto il valore abbandonano lungo le strade vecchi materassi e cucine arrugginite¹²⁰.

Tuttavia bisogna andare oltre. Sarebbe improprio e riduttivo leggere nei dipinti guccioniani solo una qualche forma di protesta ecologica, una forma di sana indignazione contro la sciatteria, la noncuranza e l'inciviltà che generano inquinamento e distruggono il paesaggio. Anche la sua lentezza (egli stesso confessa a Manuel Gualandi di produrre non più di quattro-cinque quadri l'anno¹²¹) può essere messa in relazione al desiderio di ritirarsi dal caos della città per rifugiarsi in un angolo remoto della Sicilia sud-orientale, e quindi presuppone, un po' come il *flâneur* di Benjamin, una protesta intrinseca contro

¹²⁰ Corrado Sofia, *I cieli di Scicli*, in "Kalos. Arte in Sicilia. Rivista bimestrale di cultura", anno 6, nr. 5, settembre-ottobre 1994, p. 21. Nell'articolo-intervista, si ricorda anche l'impegno politico di Guccione come Assessore alla Cultura del Comune di Scicli.

¹²¹ Manuela Gualandi, *L'atelier di Guccione*, op. cit., p. 55. Alla domanda di Gualandi "Quanti quadri a olio fai in un anno?", Guccione risponde:

Forse quattro, cinque. Adesso sono diventato più rapido; prima c'erano dei quadri che portavo avanti per anni. Volendo potrei farne anche dieci o quindici ma di maniera. Inseguire dei fantasmi in genere è certo un'operazione più lunga.

il mondo della cieca e alienante produzione che ha investito, mercificandolo, anche il mondo dell'arte. Tuttavia, a differenza del *flâneur* benjaminiano, quello di Guccione non è un vagare ozioso e senza meta, ma, al contrario, un concentrarsi a fondo nella visione – fisica e spirituale – da inseguire e riprodurre:

I segni di Guccione sono solchi, linee di orizzonte tracciate sul mare. [...] Non dimentica da dove viene, né dove ritornerà. Mare verticale, mare addormentato, mare morente, mare ondoso, mare irritato: dappertutto c'è questa ossessione della prima immagine, quella del mare, quella della madre, le due forme che si confondono e fanno sognare, riflettere, poi si torna al Tempo. [...] La vita moderna è una lacerazione incompatibile con i gesti gratuiti, la generosità è semplicemente la libertà di non imbarcarsi su questo folle treno¹²².

Eppure c'è qualcosa che va oltre. Un qualcosa che Gesualdo Bufalino mette in evidenza con grande acume: in Guccione, certamente,

ci sono anche queste [le indignazioni, le proteste più o meno implicite, nda] e se ne ricava una decisa mozione d'affetti; ma ad esse si mischia in più palese maniera un esuberante trasporto d'amore verso le radici invisibili del creato, verso un'epifania e un'evanescenza dell'essere. [...] Dove l'antico impegno civile, e il bisogno di ascetica essenzialità, e il recente profuso afflato post-romantico, s'intrecciano e s'armonizzano a consumare vittoriosamente la lunga sfida con la dialettica del reale. È un moto, il suo, che viene insieme dal profondo e dall'alto, altrettanto dalle miniere oscure della coscienza quanto dai paradisi dell'intelletto¹²³.

La pittura che guarda all'infinito – scrive Marco Goldin – si fa umilmente in uno studio, dopo aver sostato a lungo davanti al mare. Poi il pittore si ritira, non ascolta più le voci, non vede più la luce della natura; sente il battito solenne del suo tempo interiore. La stanza è spoglia, non c'è niente di più di quello che serve per fare della buona pittura. Il pittore dipinge con metodica cadenza, sfruttando la luce che entra dalle finestre nell'arco della giornata. Non improvvisa, si applica costantemente per migliorare, perché il suo dire sia in accordo con quanto cerca di mettere in immagine. Ma non usa la parola, solo la pittura. Se dipinge il mare

¹²² Tahar Ben Jelloun, *Il Mediterraneo di Piero Guccione. Con poesie di Francesca Merton*, Il Cigno Edizioni, Roma 2004, p. 12.

¹²³ Gesualdo Bufalino, *Piero Guccione. Alberi*, in Id., *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano 2014.

ne annuncia i colori; usa i colori per dipingere il mare. Non solo l'azzurro, ma tutti i colori dell'azzurro. [...] Dipingere è come pregare in solitudine: non si raccontano le preghiere, non si possono riassumere. [...] Il pittore cerca la verità; pensa che sia l'unica cosa desiderabile. Piero Guccione dipinge il mare come verità¹²⁴.

La tela, indipendentemente dal formato, accoglie fasce di colore orizzontali. Quasi mai il colore sfuma ai bordi. Se non in rari casi gioca su bruschi stacchi cromatici, ma cerca raffinati trapassi tonali che richiedono all'osservatore di acuire l'attenzione. Il colore non presenta addensamenti, ma appare liquido, distribuito per via di un'indefinibile quantità di pennellate sovrapposte. Lentamente, metodicamente, alla ricerca della giusta luce, per catturare il più piccolo movimento. Velata da questa infinita serie di leggeri passaggi, la superficie non appare compatta, ma pulsante, così da suggerire continue vibrazioni luminose. Il colore puro, magari rafforzato nell'intensità grazie alla vicinanza con uno più scuro o appena appena più sfumato, richiama valori percettivi ma ancor più emotivi (Fig. 106, il bellissimo *Grande riflesso sul mare prima del tramonto*, 1992-2001).

Ci troviamo di fronte a ciò che può sembrare una teofania: un'immagine apparentemente fisica, naturale – il mare -, che diventa epifania spirituale come le due *Lontananza dal mare*, dipinte a distanza di quattro anni l'una dall'altra: la prima nel 2003 (insieme ad un'altra opera dal medesimo titolo) (Fig. 107), la seconda nel 2007 (Fig. 108). In questi dipinti lo sforzo di superare la linea dell'orizzonte si concretizza nell'assorbimento del mare da parte dell'azzurro del cielo. In questo dilagare del cielo immenso con il quale il mare si fonde e confonde siamo in davanti a una visione che ci restituisce il senso dell'infinito. A volte, complici anche le notevoli dimensioni dei lavori, che richiedono raccoglimento e concentrazione nell'osservatore, come nel caso de *La Grande spiaggia* (Fig. 109), de *Le piccole nuvole rosa* (Fig. 110).

¹²⁴ Marco Goldin, *Il celeste della sera*, op. cit., pp. 80-81.

Il lavoro cui si dedica il pittore sciclitano con perseveranza e passione lo conduce a stendere sulla tela innumerevoli strati di colore. Ogni strato sottile di vernice reca le venature, le sbavature, i riflessi di grigio, rosso, viola, giallo che in tanti casi, nella distrazione della nostra frenetica vita quotidiana, non riusciamo nemmeno a notare. La scelta quasi univoca del mare e del cielo è contestuale alla scelta di superfici ampie, di porzioni di mare e di cielo dove rare sono le nuvole, talvolta appena accennate, e dove appare in alcune tele la luna (*La luna d'agosto*, 2005, Fig. 111, ma anche i già citati *Il grido della luna*, 2000, Fig. 104 e *Mattina di luglio a Punta Corvo*, 2001-2003, Fig. 105), non quella della notte, mai dipinta, ma quella del mattino o prossima al tramonto, impalpabile, evanescente, dal volto bianco slavato leggermente maculato.

Già nel 1966 Dino Buzzati aveva rivelato il messaggio insieme sereno e misterioso racchiuso nelle opere di Guccione:

La pittura di Guccione è nello stesso tempo misteriosa e serena, due cose che non è facile che vadano d'accordo. [...] Il mistero, che secondo me è indispensabile, in una forma o nell'altra, perché l'arte sussista, è di vari gradi e qualità. C'è il mistero più ovvio e a buon mercato [...]. C'è un mistero di qualità più fine, che scaturisce dal crepuscolo e dall'alba. In certi casi il tramonto batte, per intensità di mistero, la notte profonda a motivo della progressione delle ombre [...] il mistero delle giornate di sole radioso, quale si forma in particolari posti e situazioni¹²⁵.

Non c'è, appunto, solo l'azzurro del luminoso e cristallino mattino, ma anche l'azzurro velato di grigio della luce dopo il tramonto, l'intensa luce gialla del pomeriggio e, lo vedremo appresso, quella blu profonda della notte stellata. Le geometrie fluide del mare sono affidate alla linea dell'orizzonte, ai percorsi delle correnti marine che oramai portano lontano in profondità, a strisce di blu orizzontali (un esempio per tutti, *La linea azzurra*, 2010: Fig. 112), che, in modo

¹²⁵ Dino Buzzati, *Mistero e serenità in Guccione. Il pittore siciliano alla Galleria Toninelli*, in "Corriere d'informazione", 13 maggio 1966.

netto, appaiono nella superficie di un azzurro chiarissimo del mattino, a insolite formazioni di nubi che tagliano il cielo.

Guccione non ha mai dipinto il mare in tempesta, mai tramonti infuocati o cieli neri, latori di piogge o bufere. Permane in lui la convinzione che il senso tragico dell'esistenza possa svelarsi attraverso forme semplici, piatte, distese, non narrative, e che le emozioni di fronte al mistero della vita e della morte possano essere espresse mediante l'assolutezza di un colore fatto di luce. Nella luce che ricomponne risiede il segreto della natura. Una luce data da sfumature che si sovrappongono, che si confondono come le infinite vie del cielo e del mare. Le forme piatte dotate di luminescenti degradazioni di colori che sfumano l'uno nell'altro, fanno sì che la superficie magmatica assuma un carattere olistico e di crescente dinamismo espansivo¹²⁶. Questo percorso inizia, come accennato, con le due *Lontananza dal mare* del 2003, e passa necessariamente attraverso la riflessione condensata in *Le linee del mare* del 2006 (Fig. 113) e *Forma vagante* del 2009 (Fig. 114), là dove il centro del quadro è dato da un vortice di luce che calamita come un magnete l'azzurro del cielo e del mare, ma che svapora, diventando evanescente, man mano che ci avvicina al cuore luminoso del dipinto.

Siamo ormai nella metafisica della luce, potremmo affermare. Guccione ha afferrato, forse, ciò che cercava da tanto tempo. Tuttavia, è con due dipinti di medie dimensioni, *Luce meridiana* (Fig. 115) e *Cielo sul mare* (Fig. 116), realizzati tra il 2007 e il 2008, che la transizione – se così si può dire – può considerarsi quasi del tutto compiuta.

Ormai, per il pittore di Scicli, non si tratta più di descrivere o rappresentare alcunché. La luce diventa una questione di riconoscibilità e anelito. Egli, che ha per buona parte della sua carriera rifuggito dalla pittura mimetica, ora più che mai la rifiuta. La sua è una pittura che si libera del peso della materia. Non

¹²⁶ Elementi che, a nostro avviso, avvicinano, in misura diversa, Guccione a grandi pittori come Pollock, Newman e Rothko.

descrive oggetti o cose nello spazio, ma la traccia dell'oggetto medesimo, la luce che lo circonfonde, la sua aria leggera e impercettibile, evanescente. Il blocco della luce, il suo leggero vortice che risucchia cielo e terra, le sue infinitesimali variazioni, ci danno la sensazione di un'inarrrestabile tensione verso l'infinito. Basta vedere il bellissimo *Luce di scirocco* del 2004 (Fig. 117).

Siamo di fronte a una pittura che gioca con la dialettica vuoto-pieno, yin e yang, con una pittura che si avvicina all'essenziale, al momento in cui il pieno, la materia scompare e lo spazio si annulla, diventando mera possibilità, attesa di cambiamento e mutamento, desiderio del non-ancora, come direbbe Ernst Bloch¹²⁷. Ma, come sottolinea Marco Goldin¹²⁸, siamo al punto magistralmente descritto da T. S. Eliot in *Burnt Norton*:

Il tempo presente e il tempo passato

Sono entrambi forse presenti nel tempo futuro,

E il tempo futuro contenuto nel tempo passato.

Se tutto il tempo è eternamente presente

Tutto il tempo è irredimibile.

[...]

Al punto fermo del mondo che ruota. Né corpo né incorporeo;

Né da né verso; al punto fermo, là è la danza,

Ma né arresto né movimento. E non chiamarla fissità,

Dove passato e futuro sono riuniti. Né movimento da né verso,

Né ascesa né declino. Eccetto per il punto, il punto fermo,

Non ci sarebbe danza e c'è solo la danza.

Posso soltanto dire, *là* noi siamo stati: ma non posso dire dove.

E non posso dire, per quanto tempo, poiché questo è collocarlo nel tempo.

La libertà interiore dal desiderio pratico,

La liberazione da azione e sofferenza, liberazione dall'interiore

Ed esteriore costrizione, eppure circondata

Da una grazia di senso, una luce bianca ferma e in movimento,

¹²⁷ Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1995.

¹²⁸ Marco Goldin, *Piero Guccione*, op. cit., p. 214.

Erhebung senza moto, concentrazione
Senza eliminazione, sia un mondo nuovo
Che il vecchio reso esplicito, compreso
Nella completezza della sua parziale estasi,
La risoluzione del suo parziale orrore¹²⁹.

Ha perfettamente ragione, allora, Giorgio Agamben quando, nel ricordarlo, qualche giorno dopo la morte, si esprime in questi termini:

Rimasi senza parole, quasi senza respiro. Non erano quadri quelli che avevo davanti agli occhi, non erano tele su cui la mano aveva dipinto: le tele erano perfettamente diafane, erano pura luce. Certo le marine di Piero ci avevano abituato a questo estenuarsi delle forme e dei colori: ma ora, in queste opere estreme, non cercava più di dipingere ciò che la luce gli permetteva di vedere, cercava di dipingere la luce stessa, cercava di dipingere l'impossibile¹³⁰.

Come vedremo, Guccione non cesserà mai, fino ai suoi ultimi giorni, di cercare il modo di dipingere la luce, una luce pregna immateriale, senza forma, fonte di meraviglia e anelito di infinito.

4. LA LUCE NELLA MERAVIGLIA

Dagli anni Novanta fino alle ultime sue opere Guccione dipingerà l'infinito del mare e l'infinito del cielo, come spazio dell'assoluto, del nulla e del tutto. Le opere dell'ultimo decennio hanno persino un qualcosa di etico e finalistico insieme nel voler indicare una meta che, non escludendo le ansie, le angosce, le sofferenze pur accennate ed espresse nelle linee nere delle alghe (*La linea nera*

¹²⁹ Thomas S. Eliot, *Quattro quartetti*, Bompiani, Milano 2022, pp. 193-197.

¹³⁰ Giorgio Agamben, *Piero Guccione pittore celeste*, <https://www.ragusanews.com/2018/10/10/cultura/giorgio-agamben-piero-guccione-pittore-celeste/93050> ultima consultazione 2.9.2024

delle alghe, 2009, Fig. 118), nel buio di un'onda (*Il nero e l'azzurro*, 2007, Fig. 119), nell'invasione di un nero fumo (*Verso oriente invisibile e leggero*, 1996-1998, Fig. 120) non escludendo in sostanza il male che nel mondo permane (resta a tal proposito, indelebile il piccolo pastello *Il tronco di Sampieri* del 2008, Fig. 121, simbolo quasi antropomorfo di caducità e solitudine), non intacca l'insopprimibile stupore di fronte alla bellezza di uno spazio infinito, luogo dell'inesplicabile, del mistero, a voler evocare l'infinito leopardiano e il montaliano male di vivere.

L'atto del pittore è quello di osservare. È l'osservare che precede il momento di dipingere, il pittore contempla e questo vedere altro non è che una pittura senza la pittura, un fatto sensibile e intellettuale insieme, una pittura in-potenza cui manca la materia, un approssimarsi al mistero consapevole del fatto che non verrà mai afferrato. Lo confessa a Manuel Gualandi:

Certo, il fatto è che ognuno di noi sente di articolare la pittura. [...] C'è un dato che è assolutamente sconosciuto a te stesso, nel quale la tua mano, il tuo occhio, la tua sensibilità sono semplicemente strumenti¹³¹.

In un altro passaggio dell'intervista a Gualandi, Guccione, nel confessare di essere «un pittore visivo»¹³², ammette che

per me la visibilità è essenziale, poi quello che ne faccio con la pittura non te lo so dire, rimane un mistero anche per me¹³³,

mistero che in tutta l'arte, e in particolare del Novecento, nasce o si sviluppa in una zona invisibile e interiore:

¹³¹ Manuel Gualandi, *L'atelier di Guccione*, op. cit., p.25.

¹³² Ivi, p. 49

¹³³ Ivi, p. 50

[...] una parte considerevole di quello che noi riteniamo un apporto inconscio è dominato ed è dentro la materia che tu metti in atto. [...] C'è un dato inconscio che presiede il proprio lavoro, un elemento di inconsapevolezza, di superamento del dato razionale; è lì che risiede, io credo, il senso di tutto¹³⁴.

Guccione confida nell'inconscio, si affida allo sguardo e rinuncia alla parola non solo perché la parola mira a persuadere, mentre lo sguardo è persuaso, ma perché, per il pittore così come per il Montale di *Non chiederci la parola*, è insufficiente, manchevole, inadeguata. La pittura diventa allora il modo con cui una visione del mondo si sostituisce alla parola mancante.

Allora, ha ragione Gesualdo Bufalino quando, nella famosa *Ultima lettera*, chiosa:

Il semplice vedere è già un creare. Dipingere significherà quindi creare due volte, e rubare due volte, se è vero che in ogni pittore si nasconde la figura biface di un ladro e di un dio. Vale, questo privilegio, a maggiore titolo per Piero Guccione. Salvo che in lui, quanto è più schivo e pudico il dio, tanto più clamorosamente si esibisce il ladro di luce¹³⁵.

La ricerca di Guccione si concentra sul «vedere la luce del mondo e vedere la luce che non si vede», come sottolinea Marco Goldin¹³⁶. Continua a dipingere il mondo nel suo mistero e nella sua luce impalpabile ed evanescente. Dipinge il sogno, un cielo in cui buio e bagliori di luce trasmettono il senso del silenzio ancestrale e dell'infinito perdersi nel nulla. Così tra il 2010 e il 2012, lavora ad una grande tela trapunta di stelle e costellazioni, piccoli bagliori nel buio siderale, aloni di luce che si espandono come ninfee nella scura volta celeste. Siamo al cospetto della *Notte stellata* (Fig. 122). Una notte da deserto, in cui piccole schegge e fiaccole luminose, ora cruciformi ora puntiformi, solcano il cielo, formano aloni, fanno capolino come messaggeri di vita, di amore, di

¹³⁴ Ivi, p. 50.

¹³⁵ Gesualdo Bufalino, *Ultima lettera a Piero Guccione*, op. cit..

¹³⁶ Marco Goldin, *Piero Guccione*, op. cit., p. 217.

temporalità in questa eternità profonda, solitaria e silenziosa data da un cielo in cui il nero si arrende alle scie luminescenti, alle emulsioni baluginanti di foschie, diventando sempre più chiaro, fino all'insondabile blu oceanico. È la notte di un cielo senza tempo di Sicilia o del Sahara, visto in gioventù. Siamo nei pressi di quello che Mario Grasso chiama «complementarietà misterica»¹³⁷ ossia la corrispondenza tra natura, realtà, spazio esterno, e anima, sentimento, spazio interno. La mente corre a Van Gogh e alle sue *Notte stellata* e *Notte stellata sul Rodano* così come alla *Notte stellata* dell'amato Munch, o, ancor meglio, al pastore errante dell'Asia del *Canto notturno* di Giacomo Leopardi. Ma viene in mente, soprattutto, *Fiat Lux* di Fernando Pessoa:

In una visione davanti a me il mondo
Fiorì, e come quando una bandiera, spiegata,
Mostra improvvisamente colori e segni sconosciuti.
In un significato sconosciuto, evidente
e sconosciuto per sempre, stese le sue linee
di significato al mio stupore passivo.
L'esterno e l'interno divennero uno.
Sentimenti e pensieri erano visibili in forme,
E fiori e alberi come sentimenti, pensieri. Grandi mantelli
Stavano fuori dall'Anima, spinti in mari consapevoli,
E su tutto questo un uomo-cielo parlava la sua brezza.

Ogni cosa era collegata all'altra cosa
Da legami di essere oltre l'immaginazione,
Ma visibile, come se lo scheletro
fosse visibile e la carne intorno a lui, ognuno
Come se una cosa separata visibilmente sola.

Non c'era differenza tra un albero

¹³⁷ Mario Grasso, *Azzurri meridiani dell'Es. Aspetti della pittura di Piero Guccione*, Baglieri Editrice, Vittoria (RG) 2011, p. 15.

E un'idea. Vedere un fiume essere
E il fiume esterno erano una cosa.
L'anima dell'uccello e il movimento della sua ala
Erano un'unità inestricabile creata.
E tutto questo vidi, non vedendo, sgomento
Con il Nuovo Dio di cui questa visione mi parlava;
Perché questo era qualcosa che non potevo dire né amare
Ma un nuovo sentimento non come tutti gli altri,
Niente come i sentimenti umani, gli uomini sono fratelli
Nel sentire, si risvegliò nel mio spirito attonito.
Con grande improvvisità questo diseredò
Quel pensiero che guarda attraverso i miei occhi del pelame
Di una visione ordinata che lo crea da sé.

O orrore posto con gioia folle a sgomentare!
O auto-trascendenza di tutto!
O infinità interiore di ogni cosa, che ora
Improvvisamente fu resa visibile e locale, sebbene
Nessun modo di parlare per dire queste cose a parole

Segui quella visione! Vista il cui senso assurda
Somiglianza del simile, e rende la disparità
Contigua interiormente all'unità!

Come esprimere ciò che, visto, non è espresso
Alla vista colpita che lo vede? Come sapere
Cosa giunge alla soglia dei sensi per conferire
Un'ignoranza visibile alla conoscenza?
Come obbedire al comando dell'analogia,
Comunità nell'unità per dimostrare
Il significato intellettuale dell'amare,
Differenza naufragante sulla vista
Rinnovata da Dio all'Interiore infinito?

Niente: il mondo esteriore interiore espresso ,
Il fiore dell'intera visione del mondo
Nel suo colore di assoluto significato
Nella notte dispiegato,
E perciò niente dispiegato, astratto, quello,
Visione auto-schermante,
Brevetto fatto invisibile.

Niente: tutto,
E mi concentro per ricordare,
Come se Vedere fosse un dio.
Il resto la presenza di vedere,
Vuoto infinito auto-percepito,
E tutto il mio essere-senza-anima-all'unità calpestato
In frammenti nella mia vista-vista scompigliata.

Questa Notte è Luce¹³⁸.

Bene, allora, vede Guido Giuffré, allorché scrive:

C'è romanticismo e romanticismo; quello incarnato dal grande tedesco, algido e inaccostabile quanto assorbente e ammaliatore, si direbbe lontano dal temperamento del pittore siciliano. Nel 1821 Friedrich aveva dipinto un quadretto, "Nuvole in cielo" assai simile nel soggetto e nelle dimensioni a uno "Studio di cielo e alberi" che Constable aveva a sua volta dipinto nel medesimo anno. L'inglese com'era sua abitudine annotava giorno, ora, direzione del vento, e guardando il piccolo dipinto, oggi al Victoria and Albert di Londra, se ne comprende la ragione; il tedesco non se ne curava, ma, se l'avesse fatto, il soggetto l'avrebbe ben tollerato, perché le nuvole sono riconoscibili, e così la loro altezza e l'orientamento; solo che Constable in tutto ciò si immergeva per impadronirsene, e questo era lo scopo della sua appassionata pittura. Lo scopo della pittura di Friedrich, nonostante l'accuratissimo inventario delle cose rappresentate (e anche per il modo di quella rappresentazione) era invece ben oltre le cose, e

¹³⁸ Fernando Pessoa, *Fiat lux*, in Id., *Il violinista pazzo*, a cura di Anima Di Munno, Passigli Editori, Firenze-Antella 2004, pp. 141-143.

in rapporto ad esso – il tempo, il destino, la caducità, l’eterno – le cose non sono che allusione, metafora e simbolo. Tra i due, Guccione sarebbe più vicino all’inglese che al tedesco, non fosse - com’è invece fortemente – una tensione all’oltre, una misura appunto di eterno, un’attesa, un silenzio, una vastità – che non sono tuttavia, come nel maestro di Greifswald, al di là, ma dentro le cose, nel loro amore struggente e insaziato¹³⁹.

Fino alla fine, il senso profondo dell’esistenza e le emozioni di fronte al mistero dell’esistenza li esprime mediante l’assolutezza del colore. Guardare il cielo e il mare è guardare dentro se stessi. E quell’azzurro che travolge e avvolge, ammanta e ammalia, che fagocita persino idee e pensieri, passioni e inquietudini, restituendo serenità e purezza del vedere. Tra il 2010 e il 2014 Guccione ritorna all’azzurro più puro e assoluto. Fa eccezione soltanto *L’onda e la luna* (2012-2014, Fig. 123), in cui, nella parte bassa è segnata la linea di una sabbia dorata cinta dal nero delle alghe. E ancora la piccola onda di una risacca e lievi screziature d’acqua che, a folate, si avvicinano verso la riva. In alto, fino alla linea evanescente dell’orizzonte, sopra il quale si addensa un tenue strato luminoso, dove l’azzurro sfuma in un giallo più immaginato che reale e, poi, su su, fino ad abbracciare con lo sguardo una pallida luna che si appresta a scomparire, confondendosi con l’azzurro cristallino del cielo.

Gli ultimi dipinti sono immaginazione, desiderio, anelito. Torna all’impianto verticale – quel *Mare verticale* che era stato il titolo di un suo stupendo dipinto del 1983 (Fig. 92), che aveva ripreso quello di un romanzo dell’amato Giorgio Saviane del 1973. Il Mediterraneo diventa un’onda sospesa, senza movimento: solo respiro, palpito lieve, pacato, suadente. E proprio qui l’assolutezza del colore si fa vuoto, senza tuttavia essere nulla.

Ignoto abitatore di acqua e aria, il senso dell’infinito affiora dallo spettacolo mediterraneo, in apparenza monotono eppur imprevedibile a ogni alba, che tralicci elettrici e linee d’orizzonte

¹³⁹ Guido Giuffré, *Metafora del mondo in Piero Guccione. Opere dal 1957 al 1999*. Castello Ursino di Catania, Il Cigno G.G. Edizioni, Roma 1999, pp. 17-18.

tentano invano di arginare entro confini spaziali percepibili. Tanto è soverchiante, tra metafisica e astrazione, la potenza degli azzurri increspato da onde sottili, e pervasivo l'impatto dei viola, dei grigi, dei bruni, che annunciano la notte, o la tempesta¹⁴⁰.

Tra il 2012 e il 2014 dipinge tre tele, tutte di grandi dimensioni: *Le forme del mare* (Fig.124), *Riflesso giallo sul mare* (Fig. 125) e, soprattutto, *La linea verde* (Fig. 126). Sono dipinti in cui la pittura stessa si fa assenza e dove il grado minimo di colore e di variazioni – unito alle notevoli dimensioni dei lavori – invitano l'osservatore quasi a galleggiare e naufragare in questa immobilità luminosa. «La luce guarda l'ombra dall'alto» ha scritto il poeta Adam Zagajewski¹⁴¹ e nessuna espressione ci sembra più efficace.

Scrivo Marco Goldin:

L'immagine a cui è pervenuto Guccione è questa vastità che sconfinata, dove il battito del respiro e della visione non è più nel racconto della realtà, ma nel suo essersi perduta dentro un colore che non sembra più rappresentarla¹⁴².

La spiaggia di Sampieri, il Mediterraneo, la sua sabbia e le sue alghe hanno perso la loro riconoscibilità topografica: esiste solo il mare, l'immensità azzurra e un vuoto che vuoto non è.

Perché questo mare, sopra il quale si posa una linea verde di luce, tu lo puoi vedere, in un momento del tempo, in un momento della tua vita e del tuo tempo, davanti a Sampieri. Ma, se stai attento, in una sera della vita, chiudendo gli occhi, lo puoi vedere nella più profumata profondità di te¹⁴³.

Giacché non si dà trascendenza senza il quotidiano e non si dà quotidiano senza trascendenza. Il mare non è solo distesa di acqua, ma mistero e inquietudine,

¹⁴⁰ Alessandra Quattordio, *La pittura e il mare. Piero Guccione a Mendrisio*, in <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/04/mostra-pittura-piero-guccione-mendrisio/>

¹⁴¹ Adam Zagajewski, *Poesie*, a cura di Krystyna Jaworska, Adelphi, Milano 2012, p. 227.

¹⁴² Marco Goldin, *Piero Guccione*, op. cit., p. 218.

¹⁴³ Ibid.

desiderio di assoluto che ci portiamo dentro. Noi guardiamo il mare, ma anche il mare guarda noi. Nessuna mitologia, nessuna vuota astrazione. I dipinti di Guccione sono porte che ci conducono ad altre porte, sono orizzonti che dischiudono altri orizzonti, immagini che rimandano ad altre immagini in un gioco di specchi senza fine e senza sosta, poiché senza fine e insondabile è l'animo umano, ma come sostiene Karl Jaspers, è qui, nella profondità dell'animo umano che la trascendenza fa sentire la sua parola¹⁴⁴. E l'animo umano è fatto per cogliere il Bello, quel Bello che, come dice Jean-Paul Sartre, «appare indistruttibile; la sua immagine sacra ci protegge: finché resterà tra di noi la catastrofe non accadrà»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Karl Jaspers, *Filosofia. 2 Chiarificazione dell'esistenza*, cura di Umberto Galimberti, Mursia, Milano 2017.

¹⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Marinotti Edizioni, Milano 2005, p. 97.

BIOGRAFIA RAGIONATA DI PIERO GUCCIONE

1935

Piero Guccione nasce a Scicli (RG) il 5 maggio 1935. Terzogenito di una famiglia piccolo-borghese. La madre è casalinga, il padre sarto.

1948-1954

Studia alla Scuola d'arte di Comiso, poi frequenta l'Istituto d'arte a Catania tra il 1950 e il 1954, conseguendo il diploma. Nell'inverno del 1954, attratto dalla fama di pittori come Guttuso, Pirandello e Mafai, si trasferisce a Roma, in un pensionato a S. Francesco a Ripa. Si mantiene grazie a un sussidio di 500 lire che gli passa una scuola di pubblicità, e all'attività di grafico in uno studio romano.

1955-1958

Frequenta i pittori neorealisti della Galleria Il Pincio (Attardi, Vespignani, Astrologo), e Guttuso a Villa Massima. L'interesse di Guccione è rivolto non solo ai dipinti neorealisti, ma anche all'espressioni informale.

1958-1959

Partecipa alle missioni paleontologiche nel Sahara libico, con l'équipe dell'archeologo Fabrizio Mori, per il rilevamento delle pitture rupestri. L'esperienza si protrarrà fino al 1969 e si rivelerà importante per l'influenza che avrà, dal punto di vista formale e contenutistico, su alcuni lavori degli anni 1961-1969.

1960

Duilio Morosini presenta la sua prima mostra personale alla Galleria *Elmo* di Roma. Nel 1971 Enzo Siciliano riconoscerà, a proposito dei dipinti presentati a questa mostra, riferimenti a Levine e Soutine.

1961

Guccione organizza per l'*American Federation of Art*, alla Columbia University, una mostra di pittura e graffiti sulle civiltà preistoriche sahariane. La mostra toccherà le maggiori università americane.

1961-1964

Entra a far parte del gruppo *Il pro e il contro*, con gli artisti Attardi, Calabria, Farulli, Giaquinto, Vespignani e i critici Del Guercio, Micacchi e Morosini.

1963

Illustra *Il rosso e il nero* di Stendhal per l'editore Parenti.

1965

Mostra personale alla Galleria Nuova Pesa di Roma. Giudizi favorevoli di Guttuso e Giuffrè. Mostra alla Galleria Toninelli di Milano. Giudizio lusinghiero di Dino Buzzati sul *Corriere d'Informazione*.

1966-1969

Espone alla Biennale di Venezia tre tele intitolate *Interno con figura*. Espone alla Biennale di Parigi. Illustra, con 16 tavole a colori, la *Legge Manilia* e le *Catilinarie* di Cicerone per l'editore Curcio. Diventa assistente di Renato Guttuso all'Accademia di Belle Arti di Roma. Sarà titolare di cattedra all'Accademia di Belle Arti e al Liceo Artistico di Roma. Espone alla mostra *10 Italian Painters* proposta dalla Marisa De Re Gallery di New York nel 1969.

1968

Personale alla Galleria Il Gabbiano di Roma.

1970

Alla Galleria Forni di Bologna vengono esposti *Attese di partire* e *Quelli che vanno e quelli che restano*. Incomincia a lavorare ai primi quadri sul mare (*Le linee del mare e della terra*). Nel frattempo, dipinge diversi ritratti della figlia Paola (*Paola e la gabbia verde* e *Paola guarda le melagrane*), inizia il trittico, realizzato tra il 1970 e il 1972, formato da *Sulla curva di viale Tiziano*,

Autoritratto nel paesaggio e Dopo il tramonto-città. Esegue i ritratti per i *Racconti della domenica* per *Paese sera*.

1971

Mostra antologica a Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

1972

Mostra alla Galleria Bergamini di Milano.

1974-1976

Mostra di Guccione al Centro Arte 74 di Palermo. Nella Presentazione del catalogo Leonardo Sciascia evocerà la famosa *platitudo* di Degas. Nelle opere di questo periodo – *La fine dell'estate* (1974), *Le linee del mare, del telefono e dell'elettricità* (1976) – Guccione mostra una singolare affinità con il pittore statunitense Diebenkorn, del quale, al contrario, ha visto opere del secondo periodo di attività. Inizia un gruppo di pastelli sul tema dell'ombra, riuniti successivamente nel ciclo intitolato borgesianamente *Elogio dell'ombra*. Nel 1976 allestisce la prima personale a Parigi, alla Galleria Claude Bernard.

1978-1979

Lavora al ciclo di pastelli *Vita e morte dell'ibiscus*. A questo periodo risale il *Diario parigino*, pubblicato nel 1984 con l'intervento di Sciascia. Al 1978 risalgono i due piccoli dipinti *La nave e l'ombra del mare* e *Piccolo mare con peschereccio*. Nel 1979 espone alla Galleria Il Gabbiano di Roma *Sei studi su una fotografia di Francis Bacon*. Il Gabbiano lo presenta per la prima volta alla FIAC di Parigi con una personale. Nel 1979 rientra in Sicilia.

1980

Si trasferisce alla Quartarella, in una casa di campagna tra Scicli e Modica, con la compagna Sonia Alvarez. Dipinge *Tre movimenti del mare*, dedicato a F. Schubert. Tra il 1979 e il 1983 dipinge *Riflesso sul mare*, *Il cuore freddo del mare*, *Studio di mare* e *L'ultimo mare*.

1981

Fino al 1985 si dedica ai pastelli dando vita a due importanti cicli: le 33 tavole del *Viaggio attorno a Caspar David Friedrich* e la serie del carrubo, cui viene dedicata una mostra al *Gabbiano* di Roma.

1983

Esponde l'*Antologia di grafica* alla Galleria d'Arte Moderna del Comune di Paternò (Catania).

1984

L'*Hirshorn Museum* di Washington lo invita a partecipare alla mostra internazionale *Drawings 1974-1984*. Partecipa alla *Quarta Biennale della Grafica Europea* a Baden-Baden. Esponde *Viaggio attorno a Caspar David Friedrich* al *Gabbiano* di Roma, alla Galleria Bergamini di Milano e alla Galleria Forni di Bologna. Dal 10 al 15 maggio partecipa alla mostra all'*International Art Exposition-Navi Pier* di Chicago. Nella Presentazione del catalogo Susan Sontag definisce Guccione «il massimo pittore italiano contemporaneo».

1985

Esponde a New York (The Mezzanine Gallery) l'Antologica di grafica presentata a Roma due anni prima. Ritorna alla pittura a olio. Esponde alla Mostra Internazionale d'Arte di Basilea il ciclo *Geometria e malinconia delle pietre*. Nello stesso anno lavora ai pastelli per *Senso* di Camillo Boito.

1986-1987

Viene presentato prima a Milano e poi a Roma il ciclo di pastelli *Dopo il vento d'Occidente*. Realizza degli studi dedicati alla *Pietà* di Michelangelo. Nel 1987 realizza le illustrazioni per l'edizione americana del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa.

1988

Viene invitato per la quinta volta alla Biennale di Venezia, con una sala nel padiglione italiano. Esce *Fogli sparsi* (disegni, pastelli, note) con testi dell'autore e di Dante Isella. Partecipa alla mostra alla Galleria Bambaia di Busto

Arsizio. Insieme a Burri, Schifano e Perez è finalista al Premio Artista dell'anno a Napoli, promosso da 120 critici d'arte italiani.

1989

Personale alla James Goodman Gallery di New York. Tornano i dipinti a olio con il cielo e il mare. Vengo esposti anche i pastelli *Matisse e la modella*, *Ombre sugli Iblei* e *Campagna iblea* (1985-1989). Esce, nelle *Grandi Monografie d'Arte* della Fabbri, il volume Piero Guccione a cura di Enzo Siciliano e Susan Sontag. A Palazzo Sarcinelli, a Conegliano, viene aperta la prima grande mostra antologica a cura di Marco Goldin. Contribuisce con cinque tavole – tra cui un *Cielo notturno sulla baia* (Fig. 127) e un *Nudo* (128) - all'*Antologia del Campiello 1989*, che raccoglie scritti di Ferdinando Camon, Paola Capriolo, Francesca Durante, Giorgio Pressburger e Giampaolo Rugarli.

1990

Piccola antologica presso l'ex convento di S. Francesco a Sciacca. Presenta alla Galleria sanseveriniana, a Parma, il volume *Piero Guccione. Diciotto disegni da Masaccio a Caravaggio*, con testi di Roberto Tassi e Marco Goldin. Esce *Piero Guccione*, una monografia sull'artista nell'ambito della rassegna quadrimestrale Galleria. Personale presso la Galleria d'Arte Moderna di Conegliano.

1991

Espone alla Galleria Il gabbiano di Roma i bozzetti – 9 pastelli – per la scenografie della *Norma* di Bellini, andata in scena a Catania il 31 maggio 1990 per la regia di Mauro Bolognini. La mostra verrà portata anche a Milano, da Appiani Arte 32.

1992

Partecipa alla XII Quadriennale di Roma, nella sezione *Profili*. Una mostra di opere datate tra il 1962 e il 1990 si tiene a Palazzo dei Leoni a Messina.

1993

In occasione della manifestazione per il 64° Premio Letterario, Guccione espone sul tema *Il mare* al Palazzo Paolina di Viareggio. Le opere avranno il plauso della scrittrice Francesca Sanvitale che curerà il catalogo della mostra.

1995

A Palazzo Sarcinelli di Conegliano espone 64 opere. La mostra, intitolata *I colori del mare 1967-1995*, è curata da Marco Goldin, che realizza in concomitanza una monografia sull'artista edita da Electa.

1996

Esposizione di *Opere recenti* al Gabbiano di Roma.

1997

A Villa Foscari-Rossi, a Stra (Venezia), si svolge la prima mostra dedicata ai pastelli di Guccione. Si tratta di 80 fogli che vanno dal 1974 al 1996. Esce in quest'occasione un volume, da Electa, dedicato ai diversi tipi di pastelli. La cura è di Marco Goldin, con testi di Flavio Caroli, Fabrizio D'Amico, Guido Giuffrè, Marco Goldin, Paolo Nifosì, Marco Vallora.

1998

Il 28 marzo si apre una mostra antologica – *Guccione. Opere recenti* – a Palazzo Reale di Milano. Presenta pastelli *d'après* di Masaccio, Antonello da Messina, Leonardo, Michelangelo, Giorgione, Tiziano, Turner, Friedrich, Bonnard, Matisse. Viene organizzata la sua terza personale alla Galleria Claude Bernard di Parigi. Alla Galleria Forni di Bologna vengono esposti i pastelli *Per Tristano e Isotta* di Wagner.

1999

Il Museo Civico di Castello Ursino di Catania ospita la grande antologica di quadri e pastelli dal 1957 al 1999, a cura di Guido Giuffrè. Riceve dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri il Premio Speciale per la Cultura insieme a Riccardo Muti, Jacques Le Goff, Luigi Malerba e Rita Levi Montalcini.

2000

Esposizione di incisioni alla Galleria Albicocco di Udine. Mostra a Palazzo Sarcinelli di Conegliano. Partecipa a numero mostre collettive: a Roma, presso i Musei di San Salvatore in Lauro, è presente in *Per Sciascia dieci anni dopo. Opere grafiche* di Bruno Caruso, Emio Greco, Piero Guccione. Ancora a Roma, è presente alle Scuderie del Quirinale con *Novecento, Arte e storia in Italia*. Partecipa al *XXIII Premio Vasto*, organizzato dall'omonima città in provincia di Chieti.

2001

Mostra antologica (*Piero Guccione. Opere 1962-2000*), con oltre 70 opere, a Palazzo Ziino a Palermo, per la cura di Maurizio Calvesi. Viene pubblicata da Il Cigno di Roma la riedizione dell'opera di Galileo *Discorso intorno a due Nuove Scienze*, con dieci incisioni di Guccione. Partecipazione, a Palazzo Sarcinelli di Conegliano, alla collettiva dedicata al Gruppo di Scicli.

2003

Su iniziativa del Vicariato di Roma, è uno dei 25 artisti invitati a rendere omaggio ai 25 anni di pontificato di Giovanni Paolo II con una mostra eccezionale, *La Madonna nell'Arte contemporanea*, successivamente al Parlamento Europeo, a Bruxelles. Gli artisti sono selezionati da un Comitato Scientifico Internazionale presieduto dal Cardinal Paul Poupard, e composto da Maurizio Calvesi, Lorenzo Zichichi, Francesco Buranelli, Jean Clair, Sam Hunter, Dominique Ponnau e Petr Weiermair. Partecipa alla collettiva dedicata al Gruppo di Scicli presso i Musei di San Salvatore in Lauro, a Roma, e a numerose mostre in Sicilia (Convento del Carmine a Marsala, Acate, Scicli, Palermo).

2004

Esce il volume *Pittura tra Poesia e Teatro* edito da Il Cigno G. G. Edizioni, a cura di Tahar Ben Jelloun, che accompagna l'omonima mostra inaugurata il 28 gennaio al Parlamento Europeo di Bruxelles. Il 14 dicembre riceve dal

Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi la Medaglia d'Oro come benemerito dell'arte e della cultura.

2005

La regione Sicilia rende omaggio ai settant'anni dell'artista con la mostra Piero Guccione pittore, curata da Enzo Siciliano.

2006-2009

Nel 2006, si svolge, presso la Fondazione Bufalino, la mostra *Bufalino e Guccione*, in ricordo del decennale della scomparsa dello scrittore di Comiso, che a Guccione aveva dedicato alcune note in *Saldi d'autunno*. Vien esposto il quadro *Il nero e l'azzurro* (vedi Fig. 119) sulla parete della Sala Italia di Palazzo Madama a Roma, commissionato a Guccione dall'allora senatore Ottaviano Del Turco.

2010-2015

Nell'autunno del 2010 viene organizzata da Marco Goldin nel Palazzo Ducale di Genova l'antologica *Guccione. Il Mediterraneo. Opere 1973-2010*, l'ultima ampia mostra – lui vivo – dedicata all'artista. Nel 2011 il regista Nunzio Massimo Nifosì gira il documentario *Piero Guccione, verso l'infinito*, presentato al Festival del Cinema di Roma, al Festival del Cinema Italiano di Madrid e alla Biennale di Venezia.

Nel 2015 Marco Goldin gli dedica una mostra a Vicenza, a Palazzo Chiericati, sede della Pinacoteca Civica. Vien pubblicata la più ampia monografia sul pittore, con 130 riproduzioni delle opere dal 1957 al 2014 e raccoglie tutti gli scritti dedicatigli da Goldin.

2017

Riceve il Premio Pio Alferano 2017 presso il Castello dell'Abate, a Castellabate, Salerno.

2018

Il 5 maggio, a Roma, viene costituito l'Archivio Guccione, presieduto dalla figlia Paola. Il 6 ottobre Piero Guccione si spegne nella sua casa-studio di Quartarella,

nella campagna modicana. Dal 9 ottobre le ceneri del pittore sono conservate nella parte monumentale del cimitero di Sciacca.

2019

Dal 7 aprile al 30 giugno il Museo d'Arte di Mendrisio, in Canton Ticino, ospita la prima retrospettiva *post mortem* di Guccione, con l'esposizione di 56 capolavori tra oli e pastelli. Cura dello stesso Museo e dell'Archivio Guccione.

2020

Il Quirinale acquista un dipinto di Guccione, *Cielo giallo* (Fig. 129), per esporlo nella Sala del Belvedere inferiore al Torrino.

2022-2023

Dal 7 ottobre 2022 all'8 gennaio 2023 si tiene al Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara la mostra *Mistero in piena luce*, organizzata dalla Fondazione Ferrara Arte e dal Servizio Musei d'Arte del Comune di Ferrara in collaborazione con Il Cigno d'Arte e l'Archivio Piero Guccione.

CONCLUSIONE

Quasi alla fine del suo *Lo spirituale nell'arte*, esattamente al capitolo VIII, dedicato a *L'opera d'arte e l'artista*, Wassily Kandinsky sostiene convintamente che

La pittura è un'arte, e l'arte non è l'inutile creazione di cose che svaniscono nel vuoto, ma è una forza che ha un fine e deve servire allo sviluppo e all'affinamento dell'anima [...]. È un linguaggio che parla all'anima con parole proprie, di cose che per l'anima sono il pane quotidiano, e che solo così può ricevere¹⁴⁶.

E, con riferimento all'artista, incalza:

L'artista deve cercare di modificare la situazione riconoscendo i doveri che ha verso l'arte e verso se stesso, considerandosi non il padrone, ma il servitore di ideali precisi, grandi e sacri. Deve educarsi e raccogliersi nella sua anima, curandola e arricchendola in modo che essa diventi il manto del suo talento esteriore, e non sia come il guanto perduto di una mano sconosciuta, una vuota e inutile apparenza¹⁴⁷.

Infine, chiosa:

L'artista deve avere qualcosa da dire, perché il suo compito non è quello di dominare la forma, ma di adattare la forma al contenuto¹⁴⁸.

Ecco, la vita e la parabola artistica di Piero Guccione sembrano rientrare a pieno titolo nelle caratteristiche descritte da Kandinsky.

¹⁴⁶ Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p. 88.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 89.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Nato il 5 maggio 1935 a Scicli, Guccione morirà il 6 ottobre 2018, a Modica. Ma già nel 1984 una grande scrittrice e fine intellettuale americana, Susan Sontag, lo definisce il massimo pittore contemporaneo italiano. Sontag non è sola in questo. C'è una vasta schiera di scrittori e uomini e donne di cultura che hanno solidarizzato con la ricerca di Guccione e amato i suoi quadri, in aperta controtendenza rispetto a molti critici d'arte e manualisti faziosi che lo hanno incluso di malavoglia tra i grandi dell'arte italiana della seconda metà del Novecento, quasi a proteggere un sistema – accademico e non – rispetto al quale Guccione veniva considerato estraneo, straniero, non catalogabile. Ovviamente questa posizione della critica non è omogenea né assoluta. Vi sono critici che lo apprezzano e lo affiancano, nelle manifestazioni artistiche e nei testi collegati, con le loro analisi e le loro parole: Marco Goldin, Vittorio Sgarbi, Maurizio Calvesi, Paolo Nifosì, Flavio Caroli e altri ancora. Si rimane certamente sorpresi, poi, nel constatare il numero e il valore degli scrittori che lo hanno amato e che hanno speso parole di encomio per la sua opera: da Enzo Siciliano alla già citata Susan Sontag, da Alberto Moravia a Dino Buzzati, da Leonardo Sciascia a Gesualdo Bufalino, da Giorgio Soavi a Francesca Sanvitale, da Giovanni Testori a Vincenzo Consolo, da Dominique Fernandez ad Attilio Bertolucci. Una larga platea di scrittori e intellettuali che ha voluto dare voce a un'opera, quella di Guccione, consegnata al silenzio più assoluto e integrale, naturalmente refrattaria a ogni tipo di narrazione. La Sicilia – inizio e fine del suo percorso esistenziale e artistico – diventa il segno di un destino. A Roma, città, a metà degli anni Cinquanta, travolgente, povera e geniale allo stesso tempo, nasce la sua vocazione a contatto con la realtà e questo lo porta nell'orbita strepitosa, fondamentale di Renato Guttuso. Allo stesso tempo, però, c'è qualcosa che lo allontana dal pittore di Bagheria. Da un lato, recepisce il messaggio che la pittura debba rappresentare la realtà, raccontare le cose, i volti, le fatiche della gente – distinguendosi in questo dall'arte astratta che in quel momento sta percorrendo il suo sentiero; ma, d'altro canto, c'è molta riluttanza nel cogliere e nel far suo

l'elemento più politicizzato, impegnato, che in qualche modo Guttuso esprime e irradia attorno a sé. Si muove allora verso quello che Antonello Trombadori, peraltro amico e sodale di Guttuso, chiama «realismo lirico». A Roma rimane fino al tramonto degli anni Settanta. Confesserà di essersi sentito sempre di passaggio, nella Capitale. Il suo obiettivo è quello di tornare in Sicilia. Ma tornarci sulla base della pittura: per avere, laggiù, qualcosa da dire, da esprimere, tramite la sua arte. Così diventa chiaro il tracciato della nuova vita: pittura e Sicilia diventano le stelle polari che lo guidano mentre ancora si trova a Roma, dove, peraltro, conosce le prime soddisfazioni: è qui che si tiene la sua prima mostra personale alla Galleria Elmo, in via Margutta, presentato da Duilio Morosini, e dove entra a far parte del gruppo Il pro e il contro, che condivide con Guccione il sentimento lirico della realtà e che vede tra le sue fila Vespignani, Attardi, Astrologo, Calabria. In quest'ambiente matura una nuova concezione pittorica: all'individuo distaccato e solitario che guarda il mondo, elemento tipico della pittura guccioniana fino a quel momento, si affianca qualcosa di leggero, di etereo, ma soprattutto di simbolicamente pregnante. Capisce che l'orizzonte della modernità, osservato lungo il crinale del ventesimo secolo, è una linea o una zona di confine sottile dove possono coesistere ed essere portate sintesi diverse e persino opposte visioni. Dipinge la luna, finestre che inquadrano lacerti di cielo, rondini in volo. C'è una propensione al volo, appunto, al librarsi nell'aria. Appare un modo per sollevarsi dagli impegni e dalle fatiche quotidiane, un tentativo di assaporare la libertà grazie alla forza del colore e della pittura e, soprattutto, la consapevolezza di star imboccando una strada che segnerà indelebilmente le sue scelte future, là dove verranno coniugate limpidezza rappresentativa naturale e rigore tecnico. La libertà di Guccione, libertà di uomo ancor prima che di pittore, è quella gli permette di usare codici espressivi diversificati, dall'intreccio astratto di Piero Dorazio al sacco nero di Burri, dalla fotografia al pastello, o di dipingere senza inibizioni tutto ciò che lo emoziona, che colpisce i suoi sensi, sia con riferimento ad opere del passato (i

d'après) sia all'oggetto naturale esterno. La sua lunga e articolata ricerca si avvia a diventare lavoro sulla luce e, quindi, sul colore. Il fine è di restituire – nonostante l'apparente algidità della luminosità tersa – il calore di emozioni primarie e decisive per l'esistenza umana. La pittura di Guccione solo in parte e con riserva può essere definita realista. È vero, essa non deforma, non altera e non stravolge il dato riconoscibile di realtà, eppure così com'è lontana dalla deformazione, dalla manipolazione, allo stesso modo è distante dal documento reale, dall'esito meramente fotografico. Nei dipinti che hanno come oggetto il mare questa dicotomia è più evidente e non soltanto perché in essi vi è un maggior grado di astrazione e di rarefazione dell'immagine. Il dispositivo messo a punto da Guccione attiene al modo peculiare di imprigionare, catturare, qualcosa di molto sfuggente della realtà: la luce. Ossia qualcosa di talmente sfuggente che si può pensare che non ricada pienamente nemmeno nell'husserliano circolo riduzionistico dello stesso reale. Lavora sulle condizioni della luce, sulle linee di forza visibili nel movimento del mare, sulla traccia del passaggio che nell'occhio e nella memoria lasciano questi e altri fenomeni. E sarà in Sicilia, a Scicli, dove, peraltro, contribuirà alla costituzione del cosiddetto Gruppo di Scicli, che questo lento e lungo lavoro, questa costante e appassionata ricerca della purezza e della verità, incarnate in una luce via via più diafana e metafisica, troveranno realizzazione. Alla fine, il risultato è un'idealizzazione della realtà; non solo autonomo ma persino, a tratti, opposto rispetto al dato sensibile; da un lato, la natura offesa, oltraggiata dall'azione speculativa e violenta dell'uomo, dall'altro, la pittura: pura, assoluta, poetica. Guccione sembra dirci, allora, che la salvezza – della pittura e della natura, di noi stessi in quanto uomini portatori di emozioni, pensiero e sentimenti – si può realizzare soltanto entro la dimensione della bellezza e, quindi, dell'arte, adattando, come auspicava Kandinsky, la forma al contenuto, facendo risonare quel mare, quel cielo, quella luce nell'anima di ognuno di noi.

APPENDICE

IL GRUPPO DI SCICLI

IL GRUPPO

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, Scicli, cittadina di poco più di 25.000 abitanti in provincia di Ragusa, diventa il centro di un particolare fermento: si vuole cambiare, intervenire su una realtà statica, e la cultura sembra lo strumento migliore per farlo. Proprio nel 1981 "Il Giornale di Scicli", fondato quattro anni prima da un gruppo di intellettuali locali, organizza gli Incontri d'autunno, con un convegno su Elio Vittorini. Il manifesto dell'iniziativa presenta un carrubo di Piero Guccione. In quello stesso anno si costituisce il Movimento Culturale Vitaliano Brancati con l'idea di ridare vita a un piccolo circolo culturale, attivo tra il 1955 e il 1960, dedicato allo scrittore pachinese. A quelle prime riunioni partecipano, tra gli altri, Piero Guccione, la compagna pittrice Sonia Alvarez, Ugo Caruso e Franco Sarnari.

Scrive Paolo Nifosì:

Tra i programmi elaborati c'erano convegni su autori di letteratura contemporanea, mostre d'arte e iniziative per la tutela del territorio. In questo contesto Franco Sarnari organizza una raffinata mostra di grafica in palazzo Massari, utilizzando i fogli della stamperia del Bisonte di Firenze. Nella sala della Camera del Lavoro Guccione espone il primo ciclo di pastelli dedicati al carrubo nell'ambito di una serie di iniziative tendenti alla salvaguardia del territorio. Furono invitati diversi artisti nazionali a regalare un'opera per finanziare iniziative contro l'installazione dei missili Cruise a Comiso. Ugo Caruso elabora un progetto per la salvaguardia e il riutilizzo ai fini museali dell'insediamento rupestre di Chiafura, un quartiere di Scicli. Franco Polizzi dipinge una grande tela nell'aula consiliare del municipio di Scicli con l'immagine della città. È questo il clima in cui si costituisce il gruppo che si presenta in questa mostra¹⁴⁹.

L'incontro tra i membri del futuro Gruppo è alquanto fortuito. Guccione è amico di Ugo Caruso, il quale, come si ricorderà, nel lontano 1951, lo aveva introdotto

¹⁴⁹ Paolo Nifosì, *Il Gruppo di Scicli*, Galleria Marieschi, Monza 1999, p. 5.

alla conoscenza dell'amato Cézanne. Poi le loro strade si erano divise: Caruso era andato a Milano, Guccione a Roma, attratto dalla fama dei vari Guttuso, Fausto Pirandello, Mario Mafai. L'amicizia di Piero con Franco Sarnari risale al 1955. Si incontrano a Roma, quando entrambi frequentano un corso triennale di pubblicità. Poi si rivedranno negli anni Settanta, quando Guccione ritorna, dapprima saltuariamente e poi definitivamente, a Punta Corvo, nella campagna sciclitana. Anche questo è un incontro (o reincontro) casuale poiché Sarnari è romano di nascita e di formazione, ha scelto deliberatamente di trasferirsi in Sicilia, a Scicli, fin dal 1973. Guccione frequenta la zona nei mesi estivi finché non deciderà di spostarsi in maniera definitiva a Scicli nel 1979. Lo stesso anno viene raggiunto da Sonia Alvarez, marsigliese, conosciuta da Piero a Parigi qualche anno prima. Tra il 1979 e il 1981 tornano in Sicilia anche Franco Polizzi e Carmelo Candiano, pittore il primo, scultore il secondo. I due hanno studiato insieme a Siracusa e Venezia. Il ritorno li porta a stabilire nuovi rapporti di amicizia con Guccione e Alvarez e i cinque (Alvarez, Guccione, Sarnari, Polizzi e Candiano) si uniscono per dare vita a una mostra, a suo modo storica, presso la Galleria La Tavolozza di Palermo, dal titolo *Ombre e luce del sud*. A questo riguardo, Guccione, opportunamente sollecitato da Manuel Gualandi, dichiara:

Tutto è nato in modo assolutamente spontaneo, senza nessun manifesto programmatico o ideologico, in un periodo in cui io e Franco Sarnari insieme a Polizzi e Candiano, ci siamo ritrovati qui in Sicilia. Io proposi una mostra a Palermo in una nota galleria, La Tavolozza, e la cosa divertente ricordo, è che siamo partiti tutti insieme con un camioncino e i nostri quadri. Fu Guttuso che si trovava in quel momento a Palermo e vide la mostra che cominciò a parlare per primo del "Gruppo di Scicli", erano i primi anni ottanta¹⁵⁰.

In effetti, in quel fatidico 1981, dopo aver visto la mostra alla Tavolozza, Renato Guttuso viene intervistato da Luca Liguori per il quotidiano "Il tempo", a margine di una sua mostra a Palazzo Grassi, a Venezia. Nel corso della

¹⁵⁰ Manuel Gualandi, *L'atelier di Guccione*, op. cit., p. 52.

chiacchierata, il discorso cade sulla povertà, anzi sul deserto della pittura italiana. Ed è qui che il pittore di Bagheria introduce la questione della «purezza d'intenti» di un gruppo di artisti che operano nell'estrema periferia, lontani dal dinamismo delle metropoli, dalle Biennali d'arte, dalla velocità consumistica alla quale neppure l'opera d'arte riesce a sottrarsi. Dice Guttuso:

Queste isole di purezza di intenti ci sono. Soltanto che l'organizzazione della vita artistica italiana è stata talmente inquinata e corrotta che è difficile individuarle, conoscerle. Io, che sono uno che ama queste cose, qualcuna di queste isole le conosco e questo fatto mi induce a una profonda malinconia perché vedo che sono momenti di una vita eroica assolutamente senza sbocco perché la situazione attuale non lo consente. Ti faccio un esempio: a Scicli, che è un paesino della Sicilia dove sono andati a vivere dei giovani artisti, Guccione e Sarnari, c'è una piccola scuola di pittori di cui l'Italia non sa nulla, di cui le Biennali non sanno niente, non vogliono saperne o non gliene importa niente di saperlo. Questo non è giusto¹⁵¹.

Le considerazioni di Guttuso rafforzano la coscienza del Gruppo. Nel dicembre di quello stesso anno Guccione, nella presentazione del catalogo della mostra alla Tavolozza, individua alcune ragioni dell'esistenza isolana come un

necessario e vitale meccanismo di difesa messo in atto per tentare ciascuno di ricostruire la propria identità contro l'invasione alienante della cultura di consumo¹⁵².

Fare gruppo non significa sentirsi legati da enunciazioni di poetica ma dichiarare il valore dell'individualità, la libera e personale ricerca di ognuno espressa in opere di qualità. In occasione della mostra *Ibla Mediterranea*, che si tiene a Modica nel 1982 e nella quale espongono Sonia Alvarez e Piero Guccione, si fa notare Giovanni La Cognata che nella primavera dell'anno successivo, espone a Ragusa insieme a Candiano e a Polizzi. Nello stesso anno vengono guardate con

¹⁵¹ Luca Liguori, Intervista a Guttuso, "Il Tempo", 4 aprile 1981.

¹⁵² Piero Guccione, *Presentazione*, in *Ombre e Luce del Sud*, catalogo della mostra, Galleria La Tavolozza, Palermo 1981.

attenzione le opere di Salvatore Paolino, di Piero Roccasalva e di Guglielmo Puzzo. Il viaggio in nove città siciliane tra l'estate del 1989 e la primavera del 1990 diventa il modo più diretto per farsi conoscere e apprezzare. Il Gruppo espone a Donnalucata, Siracusa, Sciacca, Palermo, Marsala, Catania, Messina, Enna, Vittoria. Questo tour, dal titolo *Opere insieme*, diventa anche l'occasione per trovare le ragioni artistiche per rappresentare e vivere questa realtà figurativa: lasciare le metropoli e riappropriarsi di un rapporto privilegiato con la natura come sede di una storia rallentata, meditata e interiorizzata. Il collante del gruppo è la possibilità di esprimere la fiducia nell'arte attraverso la pittura e la scultura, mediante l'attenzione alla storia delle forme tenendo presente l'arte degli ultimi secoli restituita nella poetica personale.

I percorsi di ciascuno degli artisti che fanno parte del Gruppo di Scicli sono molto diversi vuoi per esperienze generazionali, vuoi per formazione, vuoi per i fantasmi soggettivi. La singolarità del gruppo è andata oltre l'aggregazione sul piano estetico.

Partecipando attivamente alla vita culturale del luogo – afferma Paolo Nifosi – hanno elaborato insieme opere di grafica per finanziare iniziative culturali: sono nate così opere di grafica a più mani, un'esperienza estetica alquanto rara per contribuire alla realizzazione di iniziative culturali. Nessun manifesto di poetica, quindi, ma sintonia ed ansia in rapporto all'essere artisti, in rapporto alla qualità delle opere, alla tensione che le alimenta¹⁵³.

Nel 1991 arriva l'invito a esporre a Santa Sofia di Romagna per la XXXV Edizione del Premio Campigna. Si decide di partecipare con un gruppo allargato di quattordici artisti (Alvarez, Candiano, Caruso, Chessari, Fiorilla, Guccione, La Cognata, Lissandrello, Paolino, Polizzi, Puzzo, Roccasalva, Sarnari). Si fa strada l'idea di proporsi come gruppo aperto. Molti critici cominciano a guardare

¹⁵³ Paolo Nifosi, *Il Gruppo di Scicli*, op. cit., p. 6.

con interesse alle singole personalità del Gruppo: Crispolti¹⁵⁴, Nifosi¹⁵⁵, Foglietta¹⁵⁶, Giuffrè¹⁵⁷, Tassi¹⁵⁸, Sgarbi¹⁵⁹, Guzzi¹⁶⁰, Goldin¹⁶¹, Micacchi¹⁶², Apuleo¹⁶³.

Una verifica dei mutamenti della pittura dei singoli artisti con il trascorrere degli anni si ha in occasione delle due mostre palermitane del 1997 alla Galleria '61 e a Villa Trabia e, nel 1999, alla Galleria Marieschi di Monza. Nel frattempo, si scoprono nuovi talenti. Franco Sarnari, nel corso dell'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Catania nota due studenti: Pietro Zuccaro e Giuseppe Puglisi. Il primo propone una pittura materica, pulsante e aggrumata, mediante la quale trasfigura alcuni brani della città di Catania, il porto, le navi, i riflessi delle imbarcazioni sulla superficie dell'acqua, le stanze della sua casa. Il secondo, con un procedimento pittorico che coniuga grafia e impasti cromatici, affronta immagini della città con un'attenzione allo stesso Sarnari e a Lorenzo Tornabuoni, il vecchio amico romano di Piero Guccione.

Tra il 1998 e il 1999 viene notato Giuseppe Colombo. Ha frequentato l'Accademia a Roma ma, subito dopo, decide di tornare a Modica, sua città natale. Nel 1999 partecipa insieme a Piero Guccione, Franco Sarnari e Piero Roccasalva alla realizzazione del Tondo per la volta del Teatro Garibaldi della città. Viene immediatamente considerato uno degli esponenti giovanili di maggior talento del Gruppo. Sempre al 1999 risale la partecipazione alla mostra *Opere Insieme* presso Palazzo Mormino di Donnalucata, di Sandro Bracchita,

¹⁵⁴ Enrico Crispolti, in catalogo della mostra *XXXV Premio Campigna. Opere Insieme Artisti Iblei*, (Galleria d'Arte Contemporanea "Vero Stoppioni", Comune di Santa Sofia di Romagna (FO), 25 luglio 1991).

¹⁵⁵ Paolo Nifosi, in catalogo della mostra *XXXV Premio Campigna. Opere Insieme Artisti Iblei*, (Galleria d'arte contemporanea "Vero Stoppioni", Comune di Santa Sofia di Romagna (FO), 25 luglio 1991).

¹⁵⁶ Luciano Foglietta, in catalogo della mostra *XXXV Premio Campigna. Opere Insieme Artisti Iblei*, (Galleria d'arte contemporanea "Vero Stoppioni", Comune di Santa Sofia di Romagna (FO), 25 luglio 1991).

¹⁵⁷ Guido Giuffrè, *Polizzi*, catalogo della mostra, Galleria Bergamini, Roma 1992.

¹⁵⁸ Roberto Tassi, *Aspetti di una ricerca*, in catalogo della mostra personale di Franco Sarnari, (Comune di Scicli, Palazzo Mormino, Donnalucata 1993).

¹⁵⁹ Vittori Sgarbi, *Sassi sull'arte contemporanea*, Biblioteca Comunale Rizzoli, Milano 1993.

¹⁶⁰ Domenico Guzzi, *Il sogno di Colombo*, catalogo della mostra, Galleria Incontro d'Arte, Roma 1991.

¹⁶¹ Marco Goldin, *La notte e l'ombra*, catalogo della mostra, Galleria Il cenacolo, Piacenza 1993.

¹⁶² Dario Micacchi, *Le Cancellazioni di Sarnari. I frammenti dell'arte perduta*, in "L'Unità", 10 maggio 1992.

¹⁶³ Vito Apuleo, *Cancellazioni di Sarnari alla ricerca di Piero della Francesca*, in "Il Messaggero", 16 aprile 1992.

che si pone all'attenzione con delle incisioni. Giovanni Iudice espone con il Gruppo in una mostra a palazzo Spadaro nel 1994 e la sua presenza si fa più assidua proprio negli anni tra il 1999 e il 2000. Negli ultimi anni si è unito anche lo scultore Rosario Antoci.

Nel 2004 si tiene a Catania la mostra presso il Centro culturale Le Ciminiere con la partecipazione di quindici artisti (Alvarez, Antoci, Bracchitta, Candiano, Chessari, Colombo, Guccione, Iudice, La Cognata, Lissandrello, Paolino, Polizzi, Puglisi, Sarnari, Zuccaro). La mostra a Catania, polo culturale ed economico dell'Isola, ha avuto il significato di consolidare il rapporto tra questo gruppo di artisti e la Sicilia, oltre che confermare una realtà che s'impone come presenza significativa nel panorama artistico italiano.

Interessante e illuminante la riflessione in quest'occasione dello scrittore Vincenzo Consolo:

Era quello il tempo del Movimento Vitaliano Brancati, e i con *frères*, oltre a Sonia Alvarez, compagna di Piero, erano Franco Sarnari, già battistrada in quel *progressus ad Parnasum*, che definisce Scicli di allora “un luogo dolcissimo e sonnolento, splendido nella sua estraneità”. E poi Polizzi e Candiano. Quindi, man mano negli anni, si sono uniti a questo primo nucleo, della contea e di fuori la contea. Gli artisti che compongono il famoso Gruppo di Scicli e che compaiono in questa mostra alle Ciminiere di Catania. Un fenomeno unico, singolare, questo del gruppo di Scicli, di artisti che insieme operano, ciascuno dal proprio accento, il proprio stile, in uno stesso tempo, questo nostro, nello stesso luogo, il Ragusano. Neanche la Costa Azzurra di Cézanne e di Van Gogh, di Matisse e di Picasso ha registrato un simile fenomeno. I quindici artisti presenti in questa mostra — Sonia Alvarez, Giuseppe Antoci, Sandro Bracchitta, Carmelo Candiano, Salvatore Chessari, Giuseppe Colombo, Piero Guccione, Giovanni Iudice, Giovanni La Cognata, Giuseppe (rectius: Giovanni) Lissandrello, Salvatore Paolino, Franco Polizzi, Giuseppe Puglisi, Franco Sarnari, Pietro Zuccaro — i quindici artisti sembrano accomunati da un imperioso elemento: la luce, “luce che brucia, morde, divora lati spigoli contorni, stempera toni macchie, scolora. Impasta cespi, sbianca le ramaglie, oltre la piena mobile di scaglie orizzonti vanificati, rimescola le masse”. Luce folgorante di quel lembo estremo di Sicilia. La luce e quindi la natura. Non c'è, in ciascuno di questi artisti, eco, ripetizione del linguaggio d'un altro. Lo sguardo loro è diretto sulla realtà in cui sono immersi.

Essi esprimono ciò che li emoziona. “Il sentimento dell’artista è la sua legge. Il puro sentimento non può entrare in contrasto con la natura, ma deve armonizzarsi con essa. Il sentimento di un altro non può mai esserci imposto come legge. L’affinità spirituale produce opere simili, ma è ben lontana dall’imitazione”. Questo ha scritto Casper David Friedrich, il Friedrich rivisitato, per affinità, da Piero Guccione. Ci ricordano, questi artisti del Gruppo di Scicli, gli scrittori e i poeti di Bisanzio i quali, sentendo il fragore delle orde barbariche che avanzavano per distruggere il loro mondo, componevano le loro opere più alte, più belle. Quali barbari premono oggi alle nostre porte, quali ai confini di quel luogo remoto e prodigiosamente “preservato” che è la contea di Modica? No, essi non giungono da lontane steppe o deserti, ma sono barbari nostri, che vivono tra noi. Sono loro che minacciano di cancellare ogni segno di bellezza, di poesia¹⁶⁴.

Ad Assisi dal 16 settembre al 19 ottobre 2006 presso la sala dei beni Culturali Cappuccini si presentano in nove: mancano, rispetto all’esposizione catanese di due anni prima, Giovanni Iudice, Giovanni Lissandrello, Salvatore Chessari, Giovanni La Cognata e Rosario Antoci. L’appuntamento che conferma l’aspetto più esaltante dell’avventura del Gruppo che ripete quello stesso miracolo d’equilibrio, con grande passione, decennio dopo decennio, quasi svolgendo un filo di ispirazioni e di memorie locali che sono diventate a pieno titolo linguaggio nazionale ed europeo. Gli stessi nove metteranno a disposizione 45 opere in una mostra organizzata dalla Fondazione Mazzullo nelle suggestive sale trecentesche e nei giardini del Palazzo Duchi di Santo Stefano di Taormina, dal 17 luglio al 30 agosto 2010. Curatore Lucio Barbera. Nel 2012 il Gruppo – rappresentato da Sonia Alvarez, Carmelo Candiano, Salvatore Paolino e Franco Polizzi – partecipa a *Viaggio in Sicilia*, una mostra a Menfi, Agrigento, presso la casa-museo di Planeta, gigante del settore vinicolo siciliano. Lo stesso anno nasce, a Scicli, il Quam, Quadrerie del monastero, con spazi ricavati negli antichi magazzini del secentesco monastero di Santa Chiara, che ospita i lavori di

¹⁶⁴ Vincenzo Consolo, *Il Gruppo di Scicli o le “Affinità Elettive”*, in “La Sicilia”, 19 maggio 2004.

Guccione, Sarnari, Candiano, Polizzi, Alvarez, Paolino, Zuccaro, oltre a quelli di giovani artisti indipendenti come Canecapovolto e Paolo Parisi.

Nel febbraio 2020, a Noto, presso il Convitto delle Arti, viene inaugurata la mostra, curata da Vittorio Sgarbi, che presenta l'esposizione di circa duecento opere in un corpus il cui titolo è un manifesto: *Novecento, da Pirandello a Guccione. Artisti di Sicilia*. In questo Gruppo, come scrive Giuseppe Frazzetto,

anziché rinunciare a qualcosa seguendo un vessillo stilistico o teorico, ognuno di questi artisti coltiva il suo mondo poetico. E il suo stile, la sua specifica chiave di lettura di quel privatissimo nucleo d'interpretazione poetica, di visione commossa o attonita o critica.

Perciò mi piace, il nome Gruppo di Scicli. Perché non vuole adombrare un'unità di intenti artistici, o l'affollarsi attorno a un programma uniti dalla strategia del coro, o proporsi come l'ennesima tendenza o peggio l'ennesimo "ismo". Semplicemente, fa riferimento a un luogo, che perciò diventa trasfigurato, e allude a consuetudini di vita e di amicizia, che risultano perciò più fondative di qualunque programma estetico e di qualunque accordo teorico.

E mi piace ancor di più che nella loro pratica di frequentazioni e confronti, di discorsi e di silenzi questi artisti ripropongano qualcosa che davvero la prassi della modernità ha travolto, cioè il rapporto fra le generazioni (nonché fra maestri e allievi, sebbene qui i maestri si schermiscano e lo neghino), il trasmettersi e il propagarsi delle riflessioni e delle competenze, l'andare oltre non solo nel senso dell'individuazione d'un che di inusitato, ma come approfondimento e "cura" d'un saper fare che si dà e si riceve¹⁶⁵.

A questa posizione, fa eco quella di Franco Antonio Belgiorno:

Il Gruppo di Scicli, fatto da artisti chiamati a rivestire le nudità del nostro progresso, ha ridato la gioia dei luoghi della memoria. Un gruppo che rifiuta le pratiche della pubblicità, il nulla venduto come merce preziosa. Posizione, questa, quasi eroica, che non solo ha resistito nel tempo, ma che significa progresso, efficacia, rafforzarsi della bellezza¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Giuseppe Frazzetto, *Accanto all'origine. Attualità del Gruppo di Scicli*, in catalogo della mostra Centro Culturale Le Ciminiere, Catania, Galleria d'Arte moderna Le Ciminiere, Catania, 2004.

¹⁶⁶ Franco Antonio Belgiorno, *Dimenticare Sampieri?*, in catalogo della mostra (Centro Culturale Le Ciminiere, Catania), Galleria d'Arte moderna Le Ciminiere, Catania, 2004.

Il merito maggiore del Gruppo è stato quello di alimentare le energie creative presenti nell'Isola, anziché accogliere proposte nate al di là dello Stretto. Oggi, in Sicilia

La realtà [...] è di grande ricchezza e varietà. L'universo iconico va dal mare alla campagna iblea, all'Etna, dalle indagini sul corpo agli interni, alle nature morte, dalla vita e dagli spazi di vita quotidiana, ai ritratti, dagli stimoli suscitati dalle opere d'arte storica con linguaggi che se per un verso si saldano con la prassi storica della pittura, per l'altro sulla cultura figurativa del Novecento rilanciano e si propongono in modo nuovo ed originale, aderendo al presente, ad una percezione contemporanea della vita e della realtà. L'essere periferia geografica ha scarsa incidenza in una realtà sempre più correlata dalla comunicazione. L'importante è saper interpretare la condizione presente, e non può essere che arricchente un punto di osservazione dove umanità e natura si esaltano¹⁶⁷.

Da questa periferia geografica, un estremo lembo di terra sul mare africano, negli anni in cui la frenesia consumistica cominciava a mostrare quel volto deterioro oggi pienamente disvelato, mentre teorici di tutto il mondo, da Francoforte agli Stati Uniti, si interrogavano sulle irreversibili trasformazioni del vivere sociale, alcuni siciliani rigettano con convinzione quel mondo fatto di depressioni e ossessioni, velocità e disgregazione, liberismo ma non di libertà. Scelgono l'autenticità, l'esaltazione dell'individualità creatrice non come narcisistica esposizione, né come imposizione di un tempo votato ad un'avvilente unidimensionalità, ma come arte finalizzata al recupero di un valore dimenticato. La loro riflessione nasce da un desiderio di pulizia, di incontaminatezza, da un titanismo opposto all'invadenza della mercificazione. Pertanto, come evidenza combattivamente Joshua Nicolosi,

Le opere del Gruppo di Scicli, a lungo volutamente ignorate da chi in quegli specchi vedeva riflesse le proprie ipocrisie, nascono dalla riservatezza, ma non per questo comunicano

¹⁶⁷ Paolo Nifosi, *Il Gruppo di Scicli*, in *Id, Sette artisti nel Gruppo di Scicli per il Senato*, mostra nei Musei di San Salvatore in lauro, Roma, 9 marzo-9 aprile 2004, pp.13-14.

sottovoce. Gridano forte, ad ogni angolo, simili ma diverse nel loro messaggio. Non avevano bisogno della ribalta, di manifesti sbandierati e sguaiati. Il tempo ha conferito loro il giusto riconoscimento. E mentre la nostra epoca si arrovela sulle sue fragilità, quell'intuizione così lungimirante torna a bussare alle nostre porte. Ricordandoci che la globalizzazione non deve per forza frammentare. E che anche Scicli, con l'idea giusta, può diventare capitale del mondo¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Joshua Nicolosi, *Se la periferia illumina il mondo: a Scicli il gruppo di artisti che sfidò i mali del '900*, in <https://www.sicilianpost.it/se-la-periferia-illumina-il-mondo-a-scicli-il-gruppo-di-artisti-che-sfido-i-mali-del-900/> ultima consultazione 6.9.2024

GLI ARTISTI

SONIA ALVAREZ

Sonia Alvarez nasce a Marsiglia da genitori greci. Dopo gli studi umanistici frequenta l'atelier di Marguerite Allard dedicandosi al disegno, alla pittura e alla scultura.

Lascia Marsiglia nel 1953 e vive in Marocco per tre anni; a Parigi dal '57 al '59 e poi in Olanda per sei anni, dove esegue soprattutto dei ritratti.

Nel 1966 torna a vivere a Parigi dove frequenta artisti come Titina Maselli, Laurence e Fabio Rieti, Gilles Aillard, Leonardo Cremonini.

Nel 1977 conosce Piero Guccione e trascorre periodi di lavoro sempre più lunghi in Sicilia, dove nel '79 si trasferisce definitivamente.

La sua prima personale alla Galleria Il Gabbiano di Roma nel 1985 e tra le altre alla FIAC Grand Palais di Parigi nel 1988 e nel '97 Marco Goldin le dedica una mostra antologica alla Galleria d'Arte Moderna di Conegliano Veneto.

Dal 1981 è componente storico de Il Gruppo di Scicli, cinque autori presenti nella Collezione Permanente d'Arte Contemporanea del Senato della Repubblica, a cui sono state dedicate diverse mostre tra cui: alla Galleria d'Arte Moderna di Conegliano Veneto nel 2001, ai Musei di San Salvatore in Lauro di Roma e alla Galleria d'Arte Moderna di Catania nel 2004, presso la Sala dei Beni Culturali Cappuccini di Assisi nel 2006.

Partendo dai mezzi espressivi prediletti, l'olio e il pastello, ha saputo affermarsi positivamente in tutti gli aspetti della sua attività, mantenendo costante il perfezionismo esecutivo, la sua tensione artistica. La sua pittura intessuta di luci e ombre, parte, come dice Domenico Guzzi,

dalla metafora alla quotidianità. Una pittura che parla per profonde allusioni, nella quale si avverte la presenza concreta dell'uomo, senza che mai, tuttavia, questo appaia¹⁶⁹.

Secondo Lucio Barbera, il tentativo di catturare l'invisibile, in questi interni fatti di dettagli e memoria (Figg. 130 e 131) che ricordano «accordi vermeeriani, in questi rimandi carichi di allusioni, dove il protagonista è proprio lui: il silenzio»¹⁷⁰. Muovendosi in quello che Paolo Nifosi chiama «il pianeta della penombra»¹⁷¹, una pittrice come Alvarez, tenta di andare al di là delle cose. Ma, per far ciò, si rende conto che

la sola vita che conta è quella molteplice e insondabile della luce. [...] O meglio, in quel variare sottile, come di primo chiarore d'aurora, si svolge inafferrabile, ma pregnante tutto il mistero del tempo, dell'ora, del vivere. [...] Sonia si dice interessata dalla luce, artificiale e naturale, e dal giuoco dell'una sull'altra. Ma la luce vuole il supporto delle cose, e non sai più dove sia davvero il cuore della questione, se in quella o in queste, da quella chiamate a tracciare l'arco breve e sconfinato tra il vivere e il morire¹⁷².

È morta a Parigi il 1° marzo 2021 all'età di 88 anni.

CARMELO CANDIANO

È nato a Scicli (Ragusa) il 28 settembre 1951. Dopo gli studi superiori, frequenta un corso di scultura presso l'Istituto d'arte di Siracusa. Nel 1972 si trasferisce a Firenze, dove si iscrive all'Accademia di Belle arti. Nel 1973 all'Accademia di Venezia, frequenta i corsi di Alberto Viani. Qui, rimane otto anni, lavorando per il teatro con un gruppo di amici. Nel 1980, tornato definitivamente in Sicilia, a

¹⁶⁹ Domenico Guzzi, *Sonia Alvarez. Dalla metafora alla quotidianità*, in "L'Umanità", febbraio 1985.

¹⁷⁰ Lucio Barbera, *Comune tentativo di catturare l'invisibile*, "La Gazzetta del Sud", dicembre 1994.

¹⁷¹ Paolo Nifosi, *Nel pianeta della penombra*, in "Il Giornale di Scicli", ottobre 1988.

¹⁷² Guido Giuffrè, *Di là dalle cose*, in Paolo Nifosi, *Sette artisti...*, op. cit., pp. 21-22.

Scicli, trova un clima culturale, particolarmente vivace, grazie all'apporto di numerosi artisti che hanno dato vita al *Movimento Vitaliano Brancati* e a *Il Giornale di Scicli*. Stringe amicizia con Piero Guccione, Sonia Alvarez, Franco Sarnari, tutti pittori con cui instaura un dialogo e un confronto artistico ricco e stimolante.

In questi anni inizia ad esporre le prime sculture e disegni. Nel 1981 partecipa ad una collettiva a Palermo insieme a Alvarez, Guccione, Polizzi, Sarnari ed è del 1982 la prima personale alla Biblioteca Comunale di Scicli.

Gli anni Ottanta si susseguono ricchi di mostre a Ragusa, Roma, Donnalucata. Nel 1987 viene invitato da Vittorio Sgarbi alla mostra *La Natura Morta nell'Arte Italiana del Novecento* presso il Castello Estense di Mesola (Ferrara) e, nel 1990, sempre su invito di Sgarbi, partecipa al Premio Suzzara.

Dopo una personale alla Galleria Basile di Palermo nel 1991, nel 1992 vive un momento importante dal punto di vista lavorativo: realizza un'altra importante personale con il patrocinio del Comune di Bologna a Villa Aldrovandi Mazzacorati; presso la Galleria Il Narciso di Roma, invece, vengono esposti i suoi disegni e le sue sculture. Si apre un periodo intenso e pieno di lavoro e si moltiplicano le mostre, sia collettive (di particolare rilevanza la mostra del 1997 *Ombre e Luce del Sud* insieme ai pittori del Gruppo di Scicli Alvarez, Guccione, Polizzi, Sarnari), sia personali (un'importante mostra antologica alla Casa dei Carraresi a Treviso, *Opere dal 1985 al 1998*). Il suo studio si trova in aperta campagna iblea, su una collina che degrada verso il mare, ed è pieno degli oggetti più vari raccolti durante le escursioni nel territorio. Accanto a calchi di gesso e argilla ancora bagnata, ci sono pietre di varia forma, conchiglie, tronchi o rami, piatti di terracotta, melagrane, girasoli: uno scenario capace di dar vita all'immaginario da rappresentare. I materiali usati per le sculture variano dal gesso al cemento, alla pietra e al marmo. Da diversi anni lavora soprattutto con la pietra pece, una pietra di tipo calcareo misto a bitume presente nel territorio sciclitano della Cava di Castelluccio.

Ho visto due opere di Candiano soltanto l'anno scorso. Dire che ne sono stato sorpreso è dir poco. L'energia che sprigionavano mi aggredì con prepotenza plastica davvero insolita. Ho avuto subito l'impressione e l'emozione d'essere davanti a uno scultore vero, fuori d'ogni schema del gusto corrente, d'ogni civetteria e ammiccamento. La sua era una forza pura, tellurica, che il rigore formale dominava, ma non tratteneva¹⁷³.

Queste sono le parole di Mario de Micheli, tratte dal catalogo della personale di Candiano alla Galleria Basile di Palermo nel 1991. Ma il critico non si ferma qui. Rileva come lo scultore rifiuti sia l'astrazione che l'inclinazione veristica, avendo come obiettivo

far rivivere l'universale nel reale, non mutilando la realtà ma esaltando di essa ogni dato che possa riassumerne il senso. [...] La realtà per lui è un campo inesauribile d'osservazione, dov'egli continua a cercare il motivo che gli consenta di cogliere il lievito o il palpito che sono spie di quella sostanza più profonda di cui ogni nostro atto fa parte quale scelta particolare della nostra vicenda¹⁷⁴.

Guido Giuffrè mette in evidenza come

la natura morta non sia per lui esercitazione accademica, né decorativa né narrativa. Già la differenza che corre tra i risultati più e quelli meno intensi tocca il cuore della poetica: la fantasia, l'energia¹⁷⁵. (Figg. 132, 133).

¹⁷³ Mario De Micheli, *La scultura come esistenza*, catalogo della mostra personale *La scultura come esistenza*, Galleria Basile, Palermo, aprile-maggio 1991.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Guido Giuffrè, *Natura e figura*, in catalogo della mostra a cura di Marco Goldin (a cura), *Carmelo Candiano. Opere 1985-1996*, (Casa dei Carraresi, Treviso, 14 giugno-13 luglio 1997).

GIUSEPPE COLOMBO

Nato a Modica il 12 Aprile 1971, secondo di tre figli, sin da piccolo è attratto dalla pittura. Osserva i quadri sulle pareti di casa e tenta di copiarli; tra questi c'erano delle riproduzioni di quadri famosi: il vecchio chitarrista di Picasso e uno strano quadro di Goya con due bambini che parlano, appoggiati ad un grosso cane. Compiuti studi artistici a Comiso, poi a Urbino, dove frequenta una scuola di grafica. Nel 1989 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Roma. Sono anni di totale disorientamento. Lavora poco, ma visita a tutte le mostre possibili. Sono gli studi su Cézanne – compiuti l'ultimo anno con Nato Frasca – a segnare il nuovo innamoramento per la pittura e allora comprende che è quella l'unica strada da seguire. E il suo ritorno in Sicilia è determinato dalla necessità di percorrere questa strada fino in fondo. In questo senso la presenza del Gruppo di Scicli è di fondamentale importanza; perché ha saputo alimentare e tenere vive le sue aspirazioni. Durante l'ultimo anno di Accademia a Roma Franco Polizzi, generosamente, gli mette a mia disposizione il suo studio. Tornato definitivamente in Sicilia, incontra Franco Sarnari, Sonia Alvarez e Piero Guccione, che presentò poi la sua prima personale, e a loro mostra i lavori, ricevendo in cambio disponibilità e apprezzamento. Con loro condivide un amore incondizionato per la pittura e una dedizione totale all'arte. Nel 1999, insieme a Piero Roccasalva, collabora con Guccione e Sarnari alla realizzazione del Tondo per il teatro Garibaldi di Modica: è un momento importante, non solo perché si tratta di un'opera non comune, ma anche perché il lavoro di gruppo è, per lui, un'esperienza nuova.

Nel settembre del 2001 viene invitato a esporre con il Gruppo di Scicli in occasione della mostra tenutasi a Conegliano. Gli ultimi anni sono stati molto intensi sotto il profilo dell'espressione artistica: la sua ricerca è continuata con un lavoro sempre più coinvolgente, più appassionato (e problematico) di prima;

si sono moltiplicati gli impegni espositivi insieme agli amici del “Gruppo di Scicli”.

Già nei dintorni, o solo nell’ambito della Sicilia orientale, fra giovani giovanissimi si possono contare numerosi talenti. Giuseppe Colombo è certamente uno di questi che ora arriva alla ribalta con i suoi pochi, piccoli, ma gioiosi quadri: gioiosi non perché allegri, ma perché ci danno gioia rivelandoci ancora una volta l’inconfondibile, felice presenza del “mistero della luce”¹⁷⁶.

Parole di Piero Guccione.

Marco Goldin sottolinea gli atmosferici ritratti di Colombo:

E poi come suona inadeguata la parola ritratto qui, per lui. Giuseppe non riproduce solo e soltanto le fattezze del volto, lo stagliarsi di una figura contro l’azzurro di un’antica notte persiana, mentre da qualche parte, lì intorno, dove noi non vediamo, si apre il giardino delle delizie. [...] Essere nello scorrere del tempo, nell’attualità delle cose, nel loro avvenire nell’istante stesso della designazione attraverso il segno che ne certifichi la vita (Fig. 134). Ma essere anche tempo passato, come deposito sulla superficie della pittura di quanto quel medesimo tempo ha prodotto, immagine che si sovrappone a immagine e ne trattiene il significato perenne. Ed essere infine anche tempo futuro, perché quella stessa immagine sia l’annuncio, la previsione, la profezia. Consolidarsi dell’atmosferica precarietà dentro la forma formata di uno sguardo che isola, e amplifica, il reale (Fig. 135). Tutto questo, e non altro, sono le figure che Giuseppe Colombo mette in effigie, nell’equilibrio miracoloso che fa del tempo, della sua apparizione e scomparsa, una densità che impalpabile si sfarina. Tutta piena d’amore¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Piero Guccione, *Presentazione della mostra Giuseppe Colombo oli, pastelli, disegni*, Bregoli arte, Modica, 31 maggio-13 giugno 1999.

¹⁷⁷ Marco Goldin (a cura di), *La perfezione del volto*, catalogo della mostra *Giuseppe Colombo. Opere 1999-2003*, (Conegliano (TV), 10 maggio-20 giugno 2003), Linea d’Ombra Quadri, Conegliano 2003 .

SALVATORE PAOLINO

Salvatore Paolino è nato a Modica il 14 gennaio 1957. Dopo gli studi tecnici, completati nel 1978, si dedica da autodidatta alla pittura, utilizzando prevalentemente la tecnica dell'acquerello e il tema del paesaggio ibleo, suo luogo natale. Inizia a esporre a primi anni '80 in occasione di collettive ed estemporanee locali. Nel 1983 conosce Guccione e gli altri artisti del Gruppo di Scicli e ha così la possibilità di partecipare alle collettive del Gruppo e di essere presente in alcune mostre di interesse nazionale (*Pittori & Pittori*, Galleria della Fondazione Bevilacqua la Masa, Venezia, 1988; *Opere Insieme*, itinerante in Sicilia dal luglio 1989 all'aprile 1990; *Paesaggi Italiani – Una situazione del secondo Novecento*, Palazzo Sarcinelli, Conegliano Veneto, 1991; *Opere insieme – Artisti Iblei - Premio Campigna XXXV edizione*, Galleria Comunale d'Arte Moderna "Vero Stoppioni", Santa Sofia di Romagna 1991; *L'Isola dipinta – Sicilia: cinquant'anni di natura e paesaggio-1948/1998*, Palazzo del Vittoriano, Roma, 1998; *Mappe dell'arte nell'isola, sud est*, Castello Biscari, Acate, 2003; *Sette artisti nel Gruppo di Scicli per il Senato*, Musei di San Salvatore in Lauro, Roma, 2004; *Il Gruppo di Scicli*, Galleria d'arte Moderna Le Ciminiere, Catania, 2004; *Di là dal Faro*, Galleria 61, Palermo, 2004; *6 del Gruppo di Scicli*, Galleria Il Gabbiano, Roma, 2005). Nel 1987 espone alla Galleria Il Gabbiano a Roma, con Carmelo Candiano e Fabio Palamidese. Nel 1995 tiene la prima personale a Palazzo Mormino a Donnalucata (Scicli) nella quale è raccolta la maggior parte degli acquerelli realizzati nel corso di oltre un decennio di attività. Nel 2002 è invitato insieme ad altri artisti del Gruppo di Scicli a realizzare una lunetta per il Palazzo Spadaro di Scicli e nel 2003 l'opera *Paesaggio siciliano* viene scelta per la collezione permanente nel Senato della Repubblica. Lo stesso anno ritorna alla pittura ad olio con una personale organizzata nell'Aprile 2005 presso il Caffè Letterario Vitaliano Brancati a Scicli. Vive e lavora a Modica.

I temi prescelti da Paolino sono i paesaggi iblei (Fig. 136). Si tratta, secondo Marco Goldin, della

suggerzione dei paesaggi guccioniani con il nitore di racconto di taluni acquarellisti ottocenteschi del nord Europa; luci immemorabili, grandi silenzi, ombre che s'allungano dentro le case, le immense, strazianti notti stellate di Sicilia, quando in quella regione il cielo si piega in un brulichio di fuochi: a tutto questo punta deciso Paolino, mantenendo sempre, tra sé e la natura, la distanza che è pudore di addentrarsi nel cosmo¹⁷⁸.

E, a tal proposito, se Piero Guccione definisce il lavoro di Paolino «un'elegia iblea»¹⁷⁹, Giorgio Buscema fa di Paolino «il cantore delle georgiche iblee»¹⁸⁰.

FRANCO POLIZZI

Franco Polizzi è nato a Scicli nel 1954. Ma la lascia giovanissimo per iscriversi alla Scuola d'arte di Siracusa. Qui comincia a prendere forma la voglia di esprimere le influenze mediterranee, i colori e le emozioni dei suoi luoghi natii. Ottenuto il diploma, nel 1973, Polizzi continua la sua avventura all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Che conclude brillantemente facendo tesoro degli insegnamenti di maestri come Carmelo Zotti ed Edmondo Bacci. Sono gli anni in cui partecipa alle rassegne d'arte della Fondazione Bevilacqua La Masa, gli anni dei primi successi sospinti dal vento favorevole della prima personale, a Venezia. Ed ecco il salto, nel 1975. I quadri di Polizzi sono accettati alla X Quadriennale d'Arte a Roma. Nel 1984 sigla un accordo professionale con la Galleria d'arte romana Il Gabbiano. Dopo la prima personale nella Capitale, espone in varie fiere internazionali: *Art exposition* di Chicago, Fiac di Parigi e

¹⁷⁸ Marco Goldin, *Presentazione*, in catalogo della mostra *Paesaggi italiani, una situazione del Secondo Novecento*, Palazzo Sarcinelli, Conegliano (TV), aprile-giugno 1991.

¹⁷⁹ Piero Guccione, *Salvatore Paolino: per un'elegia iblea*, in catalogo della mostra, (Palazzo Mormino, Donnalucata, 1999).

¹⁸⁰ Giorgio Buscema, *Paolino, il cantore delle georgiche iblee*, in "La Sicilia", 7.11.1995.

Basilea. Partecipa a molte mostre collettive e personali: la XXXI Biennale di Milano, il XXX Premio Suzzara a Mantova e il 42° Premio Michetti a Francavilla a Mare. Espone in importanti gallerie: Forni di Bologna, Bergamini di Milano, Basile e Galleria '61 di Palermo, Il Sagittario di Messina. Nel 1996 organizza con Marco Goldin la prima antologica a Treviso. Nel 1999 a Palazzo Sarcinelli, a Conegliano, partecipa alla collettiva *Elogio del pastello* e alla XIII Quadriennale d'Arte di Roma dove l'opera *Torretta degli Iblei* (Fig. 137) è acquistata dalla Camera dei deputati. Seguiranno le mostre in tandem con Sonia Alvarez a Palermo, e con Il gruppo di Scicli, a Bologna e a Monza. Con Goldin partecipa alla mostra di Palazzo Sarcinelli *Per amore*. Quindi, nel 2003, ecco l'opera *Luce dentro* guadagnare le prestigiose pareti del Senato. Nel 2005 partecipa con un "trittico" alla grande mostra organizzata da Marco Goldin al Piccolo Miglio in Castello, a Brescia, quindi nel 2006 è di nuovo Roma ad ospitare una sua personale, presso la Galleria Andrè. Attualmente l'artista vive e lavora a Scicli.

Franco Polizzi – scrive Duccio Trombadori – insegue da più di vent'anni l'idea di un quadro unico, risolutivo, capace di riassumere finalmente tutte le emozioni suscitate in lui dal registro di una retina assorbente e in continua vibrazione. [...] Lo scopo è quello di fissare lo stupore che suscita in genere uno spettacolo naturale – tanto più noto e tanto meno conosciuto – al suo apparire. Dipingendo i luoghi di una Sicilia metaforizzata (la campagna iblea, i muri a secco, le colline bruciate di sole e di luce, le notti azzurre d'estate) Polizzi riassume la varietà delle impressioni in una elaborata sintesi visiva in cui l'elemento incombente del cielo-luce (Figg. 138 e 139) diventa il vero soggetto del quadro¹⁸¹.

Nel 2021 è stato insignito del titolo di Cavaliere al Merito della Repubblica.

¹⁸¹ Duccio Trombadori, *Presentazione*, catalogo della mostra, Galleria Cefaly, Catania, 1985.

GIUSEPPE PUGLISI

Giuseppe Puglisi nasce il 18 giugno 1965 a Catania. Qui si diploma all'Accademia di Belle arti, mentre si delinea già la sua prima area di ricerca attorno a temi quali la luce e il disegno e, naturalmente attorno ad alcuni grandi pittori come Antonello da Messina, Vermeer, Degas, Schiele, Tornabuoni. Nel 1987 viene notato da Franco Sarnari, durante la sua breve permanenza all'Accademia: ne nasce una bellissima amicizia. Del 1994 è la prima personale curata da Gabriele Musumarra alla Galleria La porta rossa di Catania, con in catalogo una nota affettuosa di Piero Guccione. Nel 1996 è invitato da Marco Goldin a esporre, con altri artisti italiani, alla Casa dei Carraresi di Treviso, nell'importante mostra *Pitture*. S'intensificano gli incontri con Guccione, Sarnari, e gli artisti dell'area iblea. In questo periodo, Puglisi lavora al recupero di una luce più atmosferica e morbida, come risulta evidente nei quadri esposti nel 1997 alla Galleria Cefaly di Catania: le terrazze, le città, i paesaggi urbani. Nel 1998, una piccola retrospettiva dei lavori degli ultimi cinque anni viene presentata da Paolo Nifosi a Palazzo Spadaro di Scicli. Comincia a interessarsi del suo lavoro il critico d'arte Guido Giuffrè che, nel 2000, presenta una sua personale alla Galleria Cefaly. Dal 2001 espone con Il Gruppo di Scicli in varie importanti mostre a carattere nazionale. Dello stesso anno è la sua personale alla Galleria La Murzia di Palermo, sempre nel 2001 inizia una collaborazione con *Linea D'ombra Quadri* dove tiene una personale nel 2003. Del 2004 è la mostra *Mediterranei* alla Galleria Lo Magno di Modica, a cura di Maurizio Sciacaluga. Nel 2006 partecipa alla mostra *Da Oriente e da Occidente* alla Galleria '61 di Palermo. Dal 17 dicembre 2011 al 14 gennaio 2012 ha esposto, al Museo della Cattedrale – Palazzo Garofalo, a Ragusa, nel corso della rassegna *Sudest*. Insieme a Pietro Zuccaro ha tenuto una mostra presso la Galleria Dir'Arte di Modica dall'8 dicembre 2011 al 6 gennaio 2012. Sempre a Modica, nel 2013, ha presentato, alla Galleria Lo Magno, *Il silenzio delle nuvole*. Altre mostre lo hanno

impegnato, nel 2014, presso la citata Galleria Dir'Arte di Modica (*Contemporaneamente rosso*), nel 2015-2016 al Palazzo dei Normanni di Palermo (*Ibleide, terra e luce*), presso la Galleria Lo Magno (*The Light of Sicily*, 18 giugno-6 agosto 2016), e con Pietro Zuccaro, a dicembre dello stesso 2016, presso la Galleria Quadrifoglio di Siracusa (*La leggerezza del fare*). Vive e lavora a Catania.

Puglisi è un artista che dipinge *en plein air* a tutto tondo, volgendo lo sguardo verso l'infinito, sia terrestre che marino. Si tratta di immergersi in un oceano di stelle, strappate a manciate e gettate sulla tela, regalando agli occhi lo spazio infinito del mare visto dalla costa. Perdersi nell'orizzonte confondendo terra e cielo.

Scrivo Massimiliano Sabbion:

I dipinti di grande dimensione sono quelli che coinvolgono maggiormente lo spettatore (Fig. 132): lo spazio per essere vissuto ha bisogno di espandersi, di perdersi quasi negli occhi di chi guarda [...]. Ritorna come leitmotiv la parola "infinito" quando si parla di Puglisi sia nelle coste che nelle costellazioni¹⁸².

Aldo Gerbino, invece, pone l'accento sul contrasto tra macerazione germinazione. Quella di Puglisi è

Realtà che assorbe i valori di un impressionismo culturale spesso ossessivo, in un'ottica naturalistica, mossa da un'istintiva percettività legata alla osservazione, mediata dai pigmenti che oscillano in riflessi, quasi propaggini di inquiete visibilità, icone che assorbono anche la modernità dell'estetica pubblicitaria, oppure pronte a rivisitare le frammentazioni prossime ad un'ossatura cinematografica. Su tutto vibra la franca disponibilità alla pittura d'impatto tonale, alla crisi tra luminosità e umbratili spigolature, contrapposte, quali massiccio confine, a corpi ben definiti, svolti anche con cipiglio espressionista [...] (Figg. 140 e 141)¹⁸³.

¹⁸² Massimiliano Sabbion, *Giuseppe Puglisi. E il naufragar m'è dolce in questo mare... Il cielo in una stanza: quando il mare incontra la volta celeste*, www.maxiart.it/giuseppe-puglisi-e-il-naufragar-me-dolce-in-questo-mareil-cielo-in-una-stanza-quando-il-mare-incontra-la-volta-celeste/ ultima consultazione 6.9.2024

¹⁸³ Aldo Gerbino, *Dove vai?*, catalogo della mostra, Galleria La Murzia, Palermo 2001.

FRANCO SARNARI

Franco Sarnari nasce a Roma il 3 marzo 1933. Autodidatta, naturale predisposizione al disegno, all'età di sei-otto anni con gesso e carbone, disegna grandi figure, oltre i dieci metri, riferite alle scene drammatiche della Via Crucis viste nella chiesa di San Giuseppe. Dal 1954 al 1957 frequenta un corso triennale di pubblicità. Di quegli anni data l'incontro e l'amicizia con Piero Guccione. Studia i classici, il marxismo, Freud. Temi di ricerca di quel periodo esprimono già quella particolare analisi strutturale dello spazio che sarà sempre, attraverso affinamenti e linguaggi diversi, il filo conduttore della sua ricerca. Risalgono al 1958 le prime partecipazioni alle esposizioni collettive nazionali. Dall'anno successivo, fino all'anno 1965, vive e lavora in una casa di campagna nel comune di Mondolfo, in provincia di Pesaro. Nel 1964 a Roma, dopo aver visitato studi di artisti più o meno conosciuti, forma e organizza *Il Girasole*, un collettivo autogestito da artisti appartenenti a correnti espressive diverse. Nell'arco di alcuni anni partecipa tra l'altro alla IX e alla X Quadriennale nazionale d'arte di Roma, al XVIII e al XXV Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne di Parigi, alla II Biennale internazionale della giovane pittura a Bologna, alla Biennale Romana a Palazzo delle Esposizioni a Roma, alla Rassegna internazionale *Alternative Attuali 3*; premiato a Milano, premio Nazionale di Pittura Ramazzotti. Nel marzo 1970 finisce di dipingere *Il mare si muove*, opera di trentasei metri quadrati (18 metri per 2), che sarà al centro della mostra *5 anni di pittura* nella sezione Attività Visive del Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Negli anni appena successivi intraprende viaggi in Europa e negli Stati Uniti per studiare le opere di Mondrian, Cézanne, Vermeer, Seurat, le ultime opere di Monet e quelle di Pollock, le opere di De Chirico e Morandi, e ancora quelle di Rothko e Warhol. Nel 1971 si trasferisce in Sicilia, riflessioni critiche sull'opera di Burri, lo strutturalismo di Husserl, Nietzsche, Foucault, sulla fenomenologia dei processi, i fumetti. Partecipa ai movimenti culturali che operano nel territorio

di residenza. È uno dei componenti storici del Gruppo di Sciacca. Dopo la crisi dei primi anni Settanta inizia la serie di dipinti che andranno sotto il nome di *Frammenti* (Fig. 138), ricollegabili alle esperienze del 1966-69, che saranno fino al 1980-81 il tema dominante della sua ricerca. Premiata alla V Biennale internazionale della grafica d'arte a Palazzo Strozzi di Firenze. Alla Galleria La Tavolozza di Palermo espone per la prima volta con Sonia Alvarez, Carmelo Candiano, Piero Guccione e Franco Polizzi con i quali costituirà un legame di lunga amicizia e verrà con essi identificato dalla critica come Gruppo di Sciacca. È del 1982 il primo saggio monografico a lui dedicato, scritto da Lorenza Trucchi per Le Nuove Edizioni Vallecchi di Firenze. Nel periodo 1985-86 dipinge un gruppo di opere dedicate a Monet e Pollock, una relazione intuita nel 1971 con la visita al Musée Marmottan di Parigi, e la riscoperta nei contorni degli Eucalipti della sua casa a Garrantini. Alla Galleria Giulia di Roma, con il titolo *Aspetti di una ricerca; progetto per una personale collettiva*, presenta trentacinque opere eterogenee, anticonseguenziali, aperte a soluzioni di discontinuità. Nel 1988, al Museu de Arte de Sao Paulo in Brasile, gli viene dedicata una retrospettiva e a Venezia gli viene riservata una sala alla XLIII Biennale d'Arte Internazionale. Tra il 1987-89 nasce il ciclo di opere che andrà sotto il nome di *Cancellazioni*, del quale fanno parte, *Cancellazioni 3* (Fig. 144), *Flagellazione (da Piero della Francesca)* (Fig. 142), *Ebbrezze* (Fig. 143), *Chiesa di Santa Maria di Ispica*. Nel 1989 viene invitato a dirigere una cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Catania. Nell'autunno del 1994, a Palazzo Sarcinelli di Conegliano Veneto, viene proposta, a cura di Marco Goldin, l'antologica di ottanta dipinti *Sarnari, opere 1957-1994*. Nei due anni successivi partecipa tra le altre, sempre a Palazzo Sarcinelli, alle esposizioni *Da Monet a Morandi e Roberto Tassi e i pittori da Fattori e Burri* e nel febbraio 1999 viene allestita una sua mostra retrospettiva di opere che vanno dal 1954 al 1970. Nello stesso anno viene invitato alla XIII Quadriennale d'Arte di Roma e alla Galleria del Naviglio di Milano, nell'ottobre, allestisce la sua prima installazione *La Palla*

Pazza. Nel 2003 il Senato della Repubblica ha acquistato opere del Gruppo di Scicli e tra queste un'opera di Sarnari per inserirle nella collezione permanente di Palazzo Madama a Roma. Nel 2002-2003 ha lavorato a nuove opere che si possono intendere come un nuovo piccolo ciclo: si tratta dei quadri gialli de *I May*, campi di margherite gialle della campagna siciliana, a lungo voluti e studiati, e in questi stessi anni realizza bozzetti sulla "oscurità dell'orizzonte", cresce così nel tempo un nuovo progetto per una grande *Onda* di circa cinquanta metri quadrati. Altri bozzetti riguardano il tema già percorso nelle opere degli anni Ottanta sulla natura, *Alberi Controluce*, che ora rivelano all'occhio un'oscurità, un buio più intenso e rari folgoranti spiragli di luce, come nelle opere esposte nell'antologica di Orvieto e nella personale intitolata *Il Nero* a Brescia, entrambe dell'autunno 2005. Negli anni successivi moltissime mostre gli sono state dedicate. E nel 2013 Marco Goldin lo inserisce tra i maggiori autori dell'astrazione mondiale, mentre una mostra antologica si tiene a Washington, nella National Gallery, curata da David Gariff. Muore il 5 novembre 2022 nella sua casa di Garrantini, presso Scicli.

Scrive Giovanni Carandente:

Già i quadri di Sarnari [...] rivelano una tendenza all'astrazione pura. [...] Per Sarnari dipingere non è tanto determinare un'immagine, ma evaderne l'immanenza. La sua pittura oggi è più rarefatta. [...] Ora, nello spazio che presuppone la medesima dialettica tra calma e angoscia, tra rasserenamento e orgasmo [...] consiste appena una larva di quella presenza, larva inafferrabile e ambigua (Fig. 145). V'è una relazione tra l'immagine e l'idea del tempo, che è un "presente infinito"¹⁸⁴.

La pittura di Sarnari si svolge su un piano, eliminando il punto di fuga tipico della prospettiva di retaggio rinascimentale. La sua è una spazialità che si dilata in un intreccio costante di materia e forma, dato da pennellate brevi e continue. Ma la pittura sarnariana, come nota Lorenza Trucchi,

¹⁸⁴ Giovanni Carandente, *Presentazione*, catalogo per le Gallerie del Naviglio, Milano 1980.

oltre ad interessare il problema della visione, investe, assieme a quello dello spazio, il problema del tempo. Se è vero che ogni fenomeno periodico può essere impiegato come un orologio più o meno perfetto, la durata del “tempo-percepito” che come sappiamo ha anche un aspetto soggettivo e psicologico, viene misurata dal pittore attraverso la propria mano che batte ritmicamente la tela. Quasi un accordarsi ad uno dei tanti orologi interni che l’uomo possiede: dal battito cardiaco, al ritmo alfa della corteccia e, al limite, delle due frontiere della nascita e della morte¹⁸⁵.

È morto nella sua casa di Scicli, all’età di 89 anni, il 5 novembre 2022.

PIETRO ZUCCARO

Pietro Zuccaro nasce a Catania nel 1967, dove si diploma all’Accademia di belle Arti nel corso di pittura.

Importante per la sua formazione l’incontro con alcuni maestri della pittura degli anni 60/70, da Sarnari a Guccione, da Forgioli a Consagra. Nel 2001 viene invitato a far parte del Gruppo di Scicli. Tra le principali mostre ricordiamo: 1996: *Pitture il sentimento e la forma*, Casa dei Carraresi, Treviso; 1997: *Personale*, Galleria Andrea Cefaly, Catania; 1998: Collezione di Palazzo Sarcinelli 1988-1998, Palazzo Sarcinelli, Conegliano Veneto; 1999: *Sulla Pittura Artisti Italiani sotto i 40 anni*, Palazzo Sarcinelli, Conegliano Veneto; 2000: Galleria Lawrence Rubin, Milano; 2001: *Opere Recenti*, Galleria La Murzia, Palermo; 2002: *La Luce Infinita, Il paesaggio Siciliano*, Galleria Linea D’Ombra Quadri, Conegliano Veneto; *Per Amore*, Palazzo Sarcinelli, Conegliano Veneto; 2003: *Retrospectiva, Zuccaro opere dal 1990-2003*, Castello dei Principi Biscari, Acate (RG); 2004: *Personale*, Galleria Gianluca Collica, Centro per l’arte contemporanea, Palazzo Fichera, Catania; 2005: *Il paesaggio Italiano*

¹⁸⁵ Lorenza Trucchi, *Franco Sarnari*, Nuove Edizioni Vallecchi, Firenze 1982.

Contemporaneo, Palazzo Ducale, Gubbio; 2006: *Zuccaro opere dal 2004-2006*, Galleria Linea D'Ombra Quadri, Conegliano. Nel 2010 ha esposto venti opere presso la Galleria Russo di Roma in una mostra dal titolo *Barlumi di materia*.
Vive e lavora a Catania.

Materia e densità queste sembrano essere le due caratteristiche principali della pittura di Zuccaro, il quale ritorna al vecchio metodo del “fare pittorico”.

Nelle opere di Zuccaro – scrive Massimiliano Sabbion - troviamo un unico “filo disegnato” che si snoda come un gesto dove, sia il segno che il cromatismo, risultano quasi una scrittura sconosciuta non dissimile ai segni di una lingua remota: è il linguaggio della natura coi suoi quattro elementi che torna a parlarci. [...] Nel risultato proposto vibra un ritmo primitivo, quasi espressione di un ordine arcaico prestabilito, scritto nella natura con segni forti e vagamente ossessivi, reperti che assorbono forme naturali in una tessitura dalla viva e potente forza emotiva¹⁸⁶.

Zuccaro ha assunto la lezione dell'Informale per l'uso della materia e dei grumi (Figg. 146 e 147). Tornano alla mente le materie di Burri, con quella tela che diventa un gioco di colori, orchestrate nella luce e nell'ombra.

Il colore denso e materico, che così tanta parte ha avuto nell'ultima produzione di Zuccaro, è l'esperienza finale della sua visione, del saper vedere oltre lo spazio fisico fatto di materia fuso con la memoria storica: la sua Catania e il mare, una comunicazione che appare viva già dai titoli delle opere come *Relitto* o *Ombre d'acqua*¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Massimiliano Sabbion, Pietro Zuccaro. *Barlumi di materia*, www.maxiart.it/piero-zuccaro-barlumi-di-materia/
Ultima consultazione 6.9.2024.

¹⁸⁷ Ibidem.

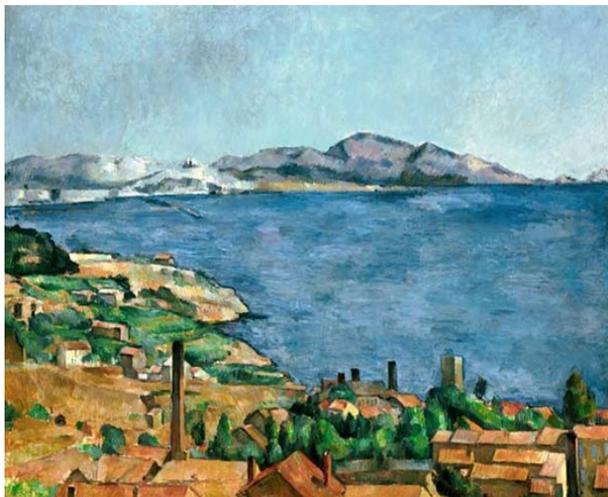
APPARATO ICONOGRAFICO



**Fig. 1 - Piero Guccione sulla spiaggia di Sampieri.
Sullo sfondo la Fornace Penna di Capo Pisciotto.**



**Fig. 2 - PIERO GUCCIONE,
*Marina di Pisciotto vista da
Sampieri, Sicilia, 1967*, olio su
tela, x 103, coll. privata.**



**Fig. 3 – PAUL CÉZANNE, *Golfo di
Marsiglia, veduta dall'Estaque*, 1883-
1885, olio su tela, Musée d'Orsay.**



Fig 4 – **PIERO GUCCIONE**, *Paesaggio di Sciacca*, 1953, tempera, cm. 60 x 50, coll. privata.

Fig. 5– **PIERO GUCCIONE**, *La corriera*, 1957, olio su tela, cm. 70 x 50, coll. privata.



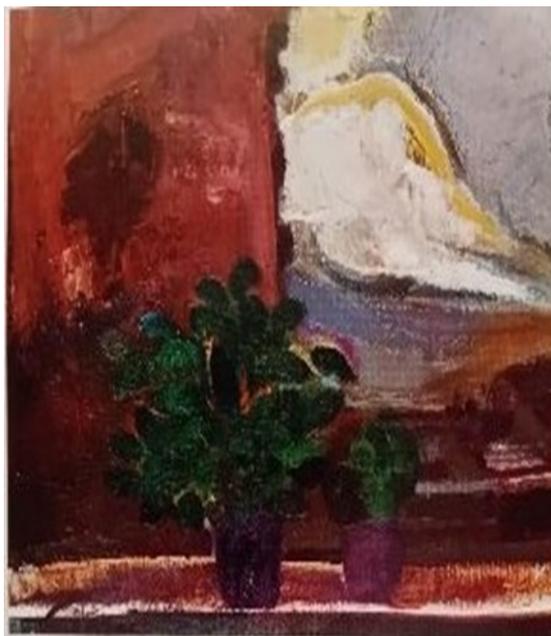


Fig. 6 – PIERO GUCCIONE, *Paesaggio urbano*, 1959, olio su tela illuminazione, 100 x 70, coll. privata.



Fig. 7 – PIERO GUCCIONE, *Il venditore di illuminazione*, 1959, cm. 100 x 180, coll. privata.



Fig. 8 – PIERO GUCCIONE, *Paesaggio*, 1959, olio su tela, cm. 80 x 60, coll. privata.



Fig. 9 – **PIERO GUCCIONE**, *Città di notte*, 1959, olio su tela, cm. 100 x 70, coll. privata

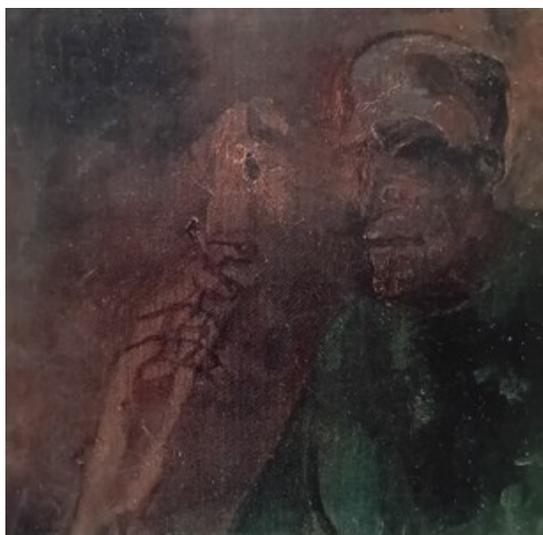


Fig. 10 – **PIERO GUCCIONE**, *Ritratto di Morosini*, 1958, olio su tela, cm. 80 x 60, coll. privata.



Fig. 11 – **PIERO GUCCIONE**, *Ritratto di Lotenzo Tornabuoni*, 1959, olio su tela, cm. 100 x 80, coll. privata.

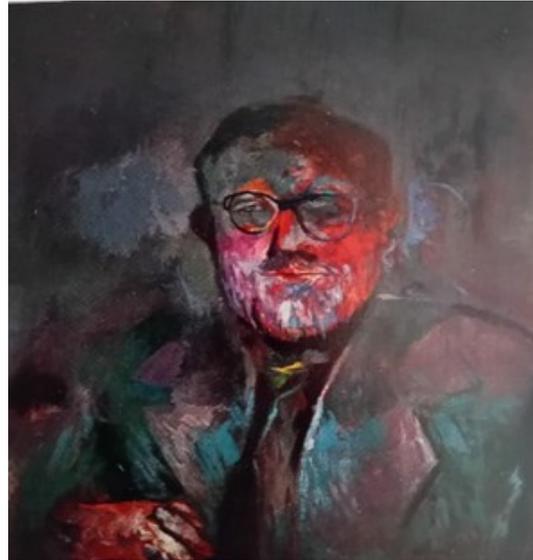


Fig. 12 – **PIERO GUCCIONE**, *Ritratto di Walter Dorin*, 1959, olio su tela, cm. 60 x 80, coll. privata.



Fig. 13 – **PIERO GUCCIONE**, *Macelleria*, 1960, olio su tela, cm. 110 x 150, Gall. Com. Genazzano.



Fig. 14 – **PIERO GUCCIONE**, *Macelleria*, 1960, olio su tela, cm. 105 x 140, coll. privata.



Fig. 15 – **PIERO GUCCIONE**, *Amanti*,
1960, olio su tela, cm. 45 x 35, coll. privata.



Fig. 16 – **PIERO GUCCIONE**, *Deterrent 1*,
1961, olio su tela, cm. 110 x 90, coll. privata.

Fig. 17 – **PIERO GUCCIONE**, *Omaggio a Bacon*, 1962, olio su tela, cm. 35 x 35, coll. privata.



Fig. 18 – **PIERO GUCCIONE**, *Ritratto di R. M.*, 1963, olio su tela, cm.45 x 65, coll. privata.



Fig. 19 – PIERO GUCCIONE, *Interno-esterno*, 1962, olio su tela, cm. 50 x 95, coll. privata



Fig. 20 – PIERO GUCCIONE, *Interno-esterno*, 1963-64, olio su tela, cm. 50 x 70, Istituto Italiano di Cultura di Tripoli



Fig. 21 – PIERO GUCCIONE, *Interno con figura*, olio su tela, cm. 185 x 162, coll. privata.

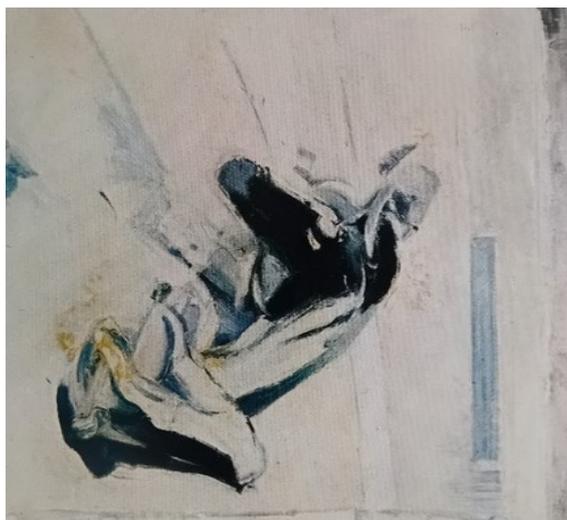


Fig. 22 – PIERO GUCCIONE, *Figura che cade*, 1962, olio su tela, cm. 105x 92, coll. privata.



Fig. 23 – PIERO GUCCIONE, *Studio per un grande interno*, 1963, olio su tela, cm. 93,5 x 76, coll. privata



Fig. 24 – **PIERO GUCCIONE**, *Rondini*, 1962, olio su tela, cm. 40 x 50, coll. privata



Fig. 25 – **BERNARDINO LUINO**, *Le due finestre*, 1980-1981, olio su tavola, cm. 34 x 40, coll. privata.



Fig. 26 – SANDRO LUPORINI, *Finestra sul mare*, 1981, olio su tela, cm. 79 x 98, coll. privata.



Fig. 27 – GIUSEPPE MODICA, *Luci della notte (Inseguire la pittura)*, 2000, olio su tela, cm. 210 x 185, coll. privata.



Fig. 28 – PIERO GUCCIONE, *Giardino su muro giallo*, 1965, olio su tela, cm 108 x 95, coll. privata.



Fig. 29 – PIERO GUCCIONE, *Giardino su cielo azzurro*, 1965, olio su tela, 95 x 108, coll. privata.



Fig. 30 – PIERO GUCCIONE, *Giardino*, 1964, olio su tela, cm. 125 x 162, coll. privata.



Fig. 31 – **PIERO GUCCIONE**, *Interno con figura nr. 1*, 1965, olio su tela, cm. 88 x 105, coll. privata.



Fig. 32 – **PIERO GUCCIONE**, *Interno con figura nr. 2*, 1965, olio su tela, cm. 105 x 88, coll. privata.



Fig. 33 – **PIERO GUCCIONE**, *Interno con figura nr. 3*, 1965, olio su tela, cm. 105 x 88, coll. privata.



Fig. 34 – **PIERO GUCCIONE**, *Interno con figura nr. 4*, 1965, olio su tela, cm. 88 x 105, coll. privata.



Fig. 35 – **PIERO GUCCIONE**, *Interno con figura nr. 5*, 1965, olio su tela, cm. 105 x 88, coll. privata



Fig. 36 – **PIERO GUCCIONE**, *Titina dipinge l'autoritratto – Lapidario I*, olio su tela, cm. 92 x 109, coll. privata.

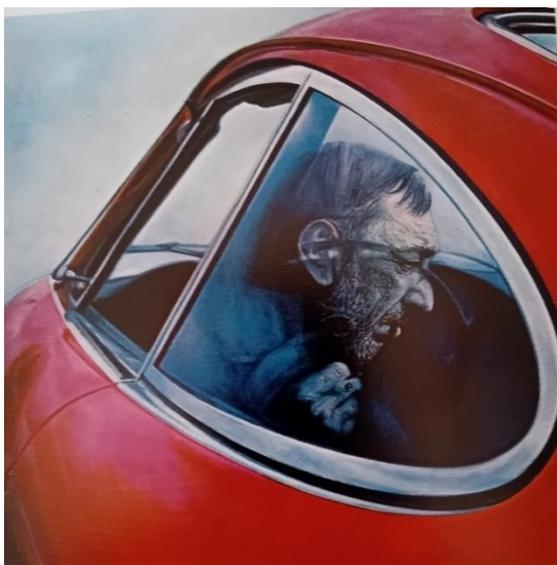


Fig. 37 – **PIERO GUCCIONE**, *Ritratto di A.M.*, 1968-69, olio su tela, cm. 46 x 48, coll. privata.

Fig. 38 – **PIERO GUCCIONE**, *Macchina-
paesaggio*, 1966, olio su tela, cm.
136 x 81, coll. privata.

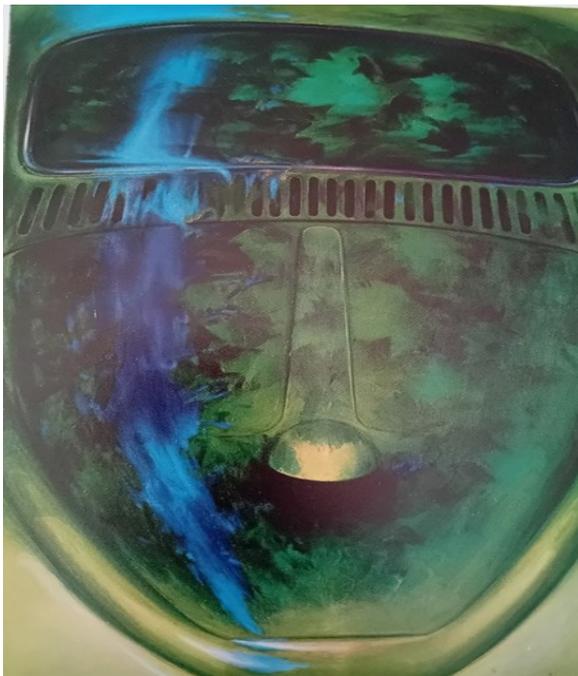


Fig. 39 – **PIERO GUCCIONE**, *I platani
sulla Volks wagen*, 1967, olio su tela, cm.
81 x 136, coll. privata.



Fig. 40 – **PIERO GUCCIONE**, *Sul far della
luna*, 1968-69, olio su tela, cm. 48 x 48, coll.
privata.



Fig. 41 - **DOMENICO GNOLI**, *Fermeture éclair*, 1967, acrilico su tela, cm. 160 x 120, coll. privata.



Fig. 42 – **PIERO GUCCIONE**, *La siepe nella macchina nera*, 1970, olio su tela, cm. 566 x 56, coll. privata



Fig. 43 – **PIERO GUCCIONE**, *Fiori, macchina e muro*, 1971, olio su tela, cm. 94 x 84, coll. privata



Fig. 44 – **PIERO GUCCIONE**, *Attesa di partire n. 5*, 1969, olio su tela, cm. 62 x 64, coll. privata



Fig. 45 – **PIERO GUCCIONE**, *Attesa di partire n. 6*, 1969, olio su tela, cm. 62 x 64, coll. privata



Fig. 46 – **PIERO GUCCIONE**, *Attesa di partire n. 8*, 1970, olio su tela, cm. 52 x 110, coll. privata.



Fig. 47 – PIERO GUCCIONE, *Attesa di partire n. 9*, 1970, olio su tela, cm. 110 x 52, coll. privata.



Fig. 48 – PIERO GUCCIONE, *Attesa di partire nr. 7*, 1969, olio su tela, cm. 62 x 67, coll. privata.

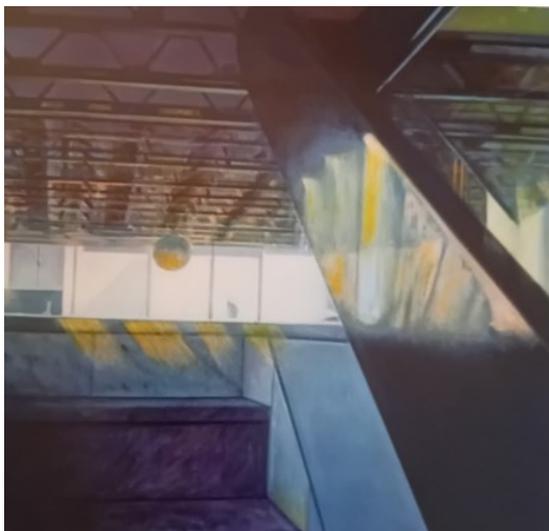


Fig. 49 – PIERO GUCCIONE, *Attesa di partire nr. 2*, 1969, olio su tela, cm. 62 x 64, coll. privata.



Fig. 50 – PIERO GUCCIONE, *Attesa di partire nr. 3*, olio su tela, cm. 62 x 64, coll. privata.

Fig. 51 – PIERO GUCCIONE, *Attesa di partire n. 4*, 1969, olio su tela, cm. 62 x 64, coll. privata.





Fig. 52 – PIERO GUCCIONE, *Paesaggio di Punta Corvo*, 1974-75, olio su tela, cm. 50 x 185,5, coll. privata



Fig. 53 – PIERO GUCCIONE, *Tramonto a Punta Corvo*, 1970, olio su tela, cm. 66 x 64, coll. privata.



Fig. 54 – PIERO GUCCIONE, *Le linee del mare e della terra*, 1970, olio su tela, cm. 65,5 x 65, coll. privata.



Fig. 55 – PIERO GUCCIONE, *Il cavo, il muro e la linea del mare*, 1973, olio su tela, cm. 61 x 111, coll. privata.



Fig. 56 – PIERO GUCCIONE, *Ombra sul mare*, 1974, olio su tela, cm. 39 x 162, coll. privata.



Fig. 57 – PIERO GUCCIONE, *La nave e l'ombra del mare*, 1978, olio su tela, 102,5 x 95,5, coll. privata.



Fig. 58 – PIERO GUCCIONE, *Ombre sugli Iblei*, 1979-1982, olio su tela, cm. 90 x 65, coll. privata



Fig. 59 – PIERO GUCCIONE, *Ombre sugli Iblei*, 1985-1988, olio su tela, cm. 84 x 108, coll. privata.



Fig. 60 – PIERO GUCCIONE, *Studio di paesaggio e macchina (Prima del tramonto)*, 1974-1977, tecnica mista su carta intelata, cm. 55 x 130, coll. privata.



Fig. 61 – PIERO GUCCIONE, *Campo di grano I*, 1974-1983, olio su tela, cm. 68 x 171, coll. privata.



Fig. 62 – PIERO GUCCIONE, *L'ombra sul campo di grano II*, 1974-1983, olio su tela, cm. 68 x 171, coll. privata.

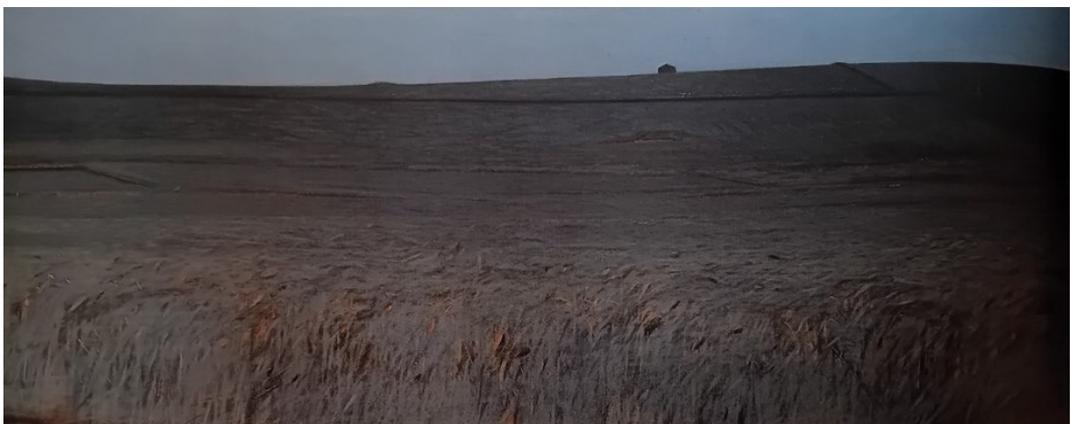


Fig. 63 – PIERO GUCCIONE, *Campo di grano in ombra III*, 1974-1983, olio su tela, cm. 68 x 171, coll. privata.

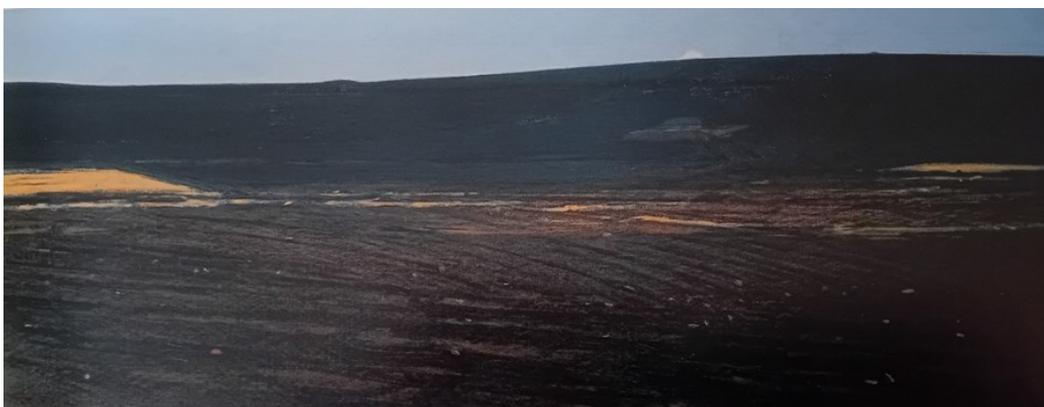


Fig. 64 – **PIERO GUCCIONE**, *Campo di grano bruciato IV*, 1974-1983, olio su tela, cm. 68 x 171, coll. privata.



Fig. 65 – **VINCENZO NUCCI**, *Paesaggio del Belice*, 2006, olio su tela, cm. 140 x 140, coll. privata.

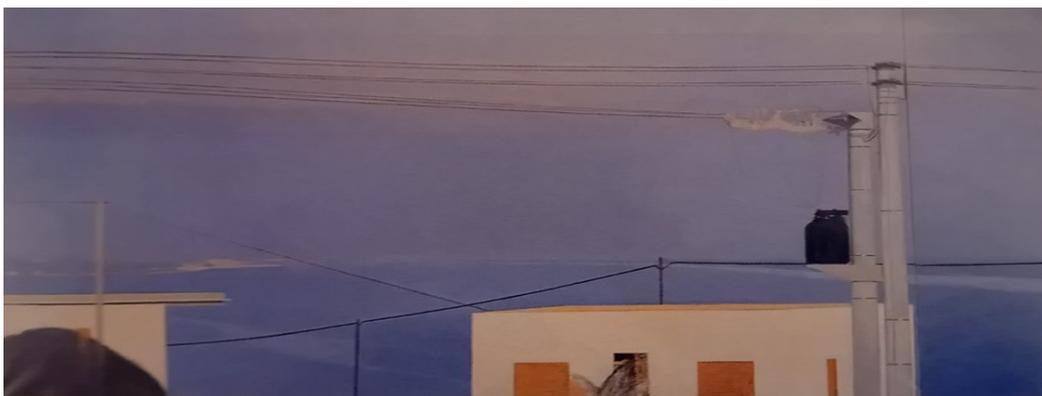


Fig. 66 – **PIERO GUCCIONE**, *Agonia*, 1980, olio su tela, cm. 179 x 350, coll. privata



Fig. 67 – **PIERO GUCCIONE**, *Piccola Agonia*, 1981-1982, olio su tela, cm. 79x 115, coll. privata

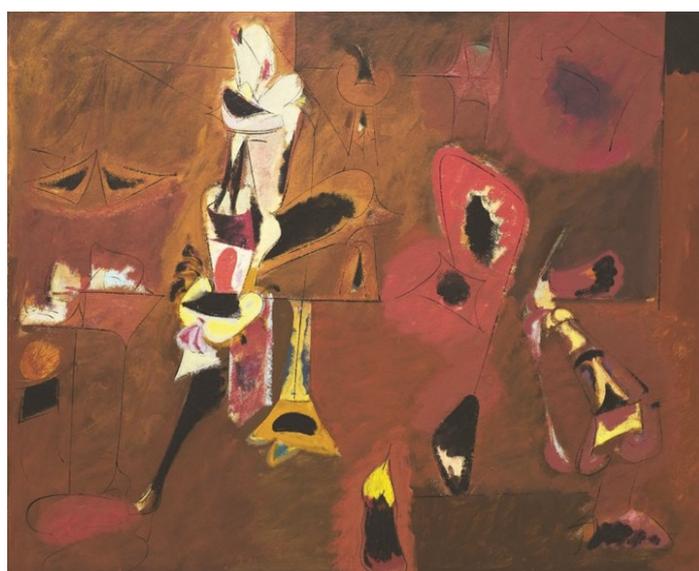


Fig. 68 – **ARSHILE GORKY**, *Agony*, 1947, olio su tela, cm. 101,6 x 128,3, Museum of Modern Art, New York



Fig. 69 – **PIERO GUCCIONE**, *Riflesso sul mare*, 1979-1982, olio su tela, cm. 91 x 85, coll. privata.



Fig. 70 – **PIERO GUCCIONE**, *Vita e morte dell'ibiscus nr. 2*, 1980, pastello su carta, cm. 70 x 100, coll. privata.



Fig. 71 – **PIERO GUCCIONE**, *Fu il bosco dell'amore*, 1986, pastello su carta, cm. 100 x 130, coll. privata.



Fig. 72 – **PIERO GUCCIONE**, *Grande carrubo ferito*, 1984, pastello su carta, cm. 100 x 65, coll. privata.



Fig. 73 – **PIERO GUCCIONE**, *Tronco su campo verde*, 1984, pastello su carta, cm. 100 x 65, coll. privata.



Fig. 74 – **PIERO GUCCIONE**, *Tramonto e il carrubo solitario*, 1981, pastello su carta, cm. 50 x 130, coll. privata



Fig. 75 – **PIERO GUCCIONE**, *Luna nascente sul mare II (da Friedrich)*, 1982, pastello su carta, cm. 50 x 65, coll. privata.



Fig. 76 – CARL D. FRIEDRICH, *Tratto di mare al chiaro di luna*, 1827, olio su tela, cm. 31 x 25, Museum der bildenden Künste, Lipsia.



Fig. 77 – PIERO GUCCIONE, *Tratto di chiaro di luna (da Friedrich)*, pastello su carta, cm. 65 x 50, coll. privata.



Fig. 78 – CARL D. FRIEDRICH, *Le tre età dell'uomo*, 1834-35, olio su tela, cm. 72,5 x 94, Museum der bildenden Künste, Lipsia.

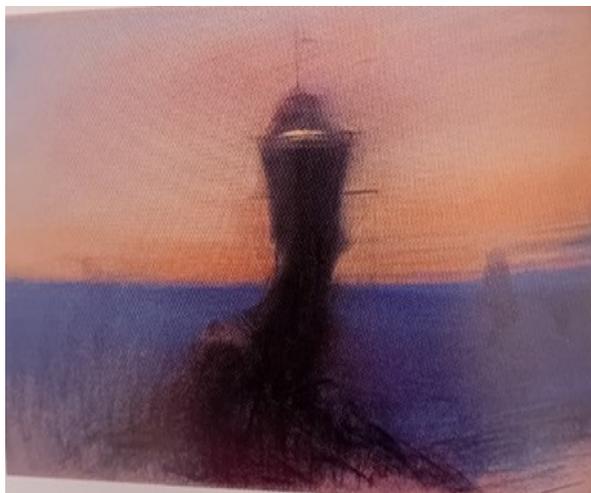


Fig. 79 – PIERO GUCCIONE, *Le età dell'uomo III*, 1983, tecnica mista, cm. 50 x 64, coll. privata.

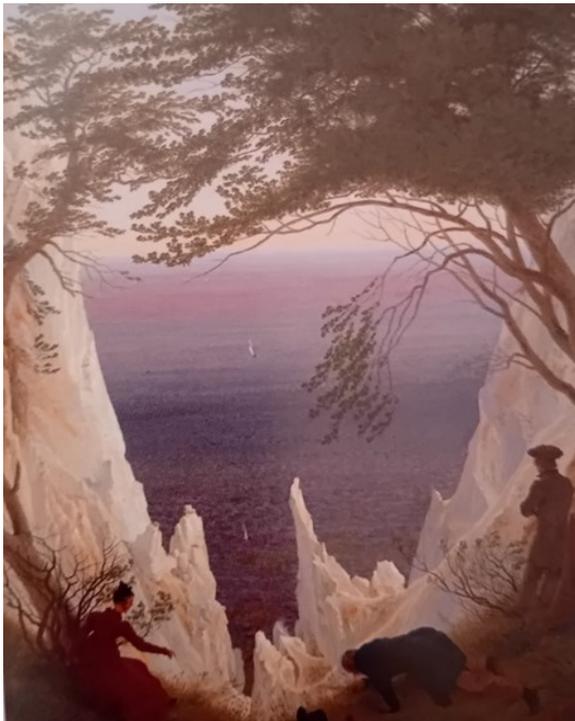


Fig. 80 – CARL D. FRIEDRICH,
Le Scogliere di Rügen, 1818, olio su tela,
cm. 90,5 x 71, Fondazione Oskar Reinhart,
Winterthur

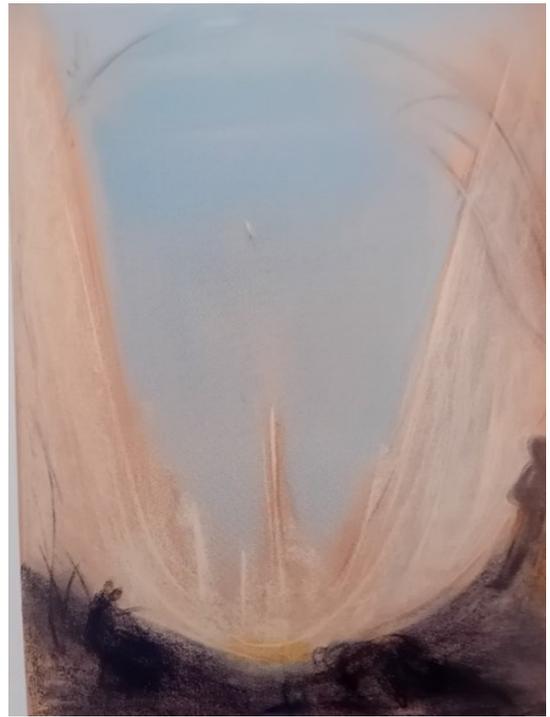


Fig. 81 – PIERO GUCCIONE,
Le bianche scogliere di Rügen
(da Friedrich), 1983, pastello su carta,
cm. 65 x 50, coll. privata.



Fig. 82 – CARL D. FRIEDRICH, *Viandante*
su un mare di nebbia, 1818, olio su tela, cm.
98,4 x 74,8, Hamburger Kunsthalle,
Amburgo.

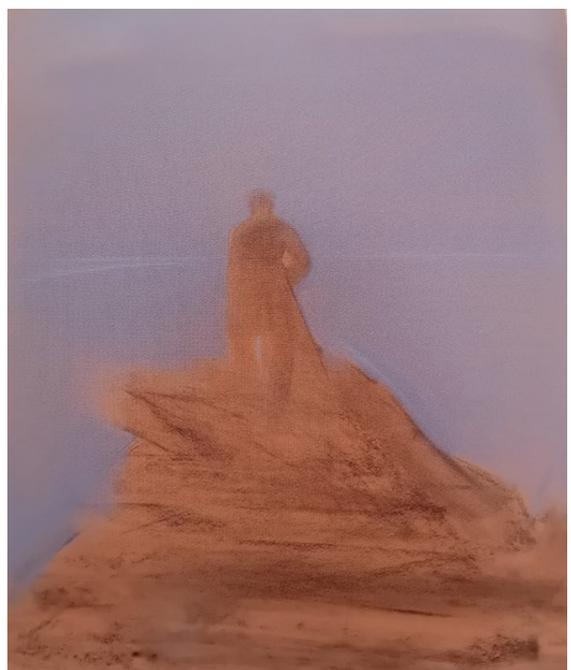


Fig. 83 – PIERO GUCCIONE,
Viandante che guarda il mare (da
Friedrich), cm. 65 x 98, 70, pastello su
carta,



Fig. 84 – **PIERO GUCCIONE**, *Illustrazione per la Legge Manilia/Catilarie di M. T. Cicerone*, pastello su carta, cm. 10,8 x 16, 1968.



Fig. 85 – **PIERO GUCCIONE**, *Illustrazione per la Legge Manilia/Catilarie di M. T. Cicerone*, pastello su carta, cm. 11 x 16, 1968.



Fig. 86 – **PIERO GUCCIONE**, *Illustrazione per Senso*, 1985, pastello su carta, cm. 50 x 65.



Fig. 87 – **PIERO GUCCIONE**, *Per Il Gattopardo*, 1987, pastello su carta, cm. 52 x 40,5.



Fig. 88 – **PIERO GUCCIONE**, *Illustrazione per Il Gattopardo*, 1987, pastello, cm. 65 x 50.



Fig. 89 – **PIERO GUCCIONE**, *Illustrazione per Il Gattopardo*, tecnica mista, 1987, cm. 38 x 49.



Fig. 90 – **PIERO GUCCIONE**, *Ombre della sera*, 1981-1982, olio su tela, cm. 55 x 110, coll. privata.

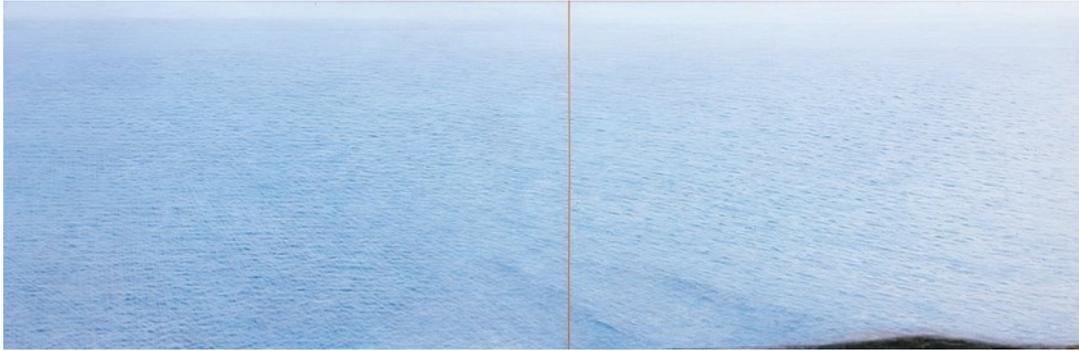


Fig. 91 – **PIERO GUCCIONE**, *L'ultimo mare*, 1983, olio su tela, cm. 130 x 424, coll. privata.



Fig. 92 – **PIERO GUCCIONE**, *Mare verticale*, 1983, olio su tele, cm. 108 x 42, coll. privata



Fig. 93 – PIERO GUCCIONE, *Fine dell'estate*, 1988, tecnica mista, cm. 105 x 91,5, coll. privata.



Fig. 94 – PIERO GUCCIONE, *Grande spiaggia n. 2*, 1990, tecnica mista, cm. 150 x 91,5, coll. privata.



Fig. 95 – PIERO GUCCIONE, *Paesaggio*, 2005, olio su tela, cm. 150 x 98, coll. privata.



Fig. 96 – **PIERO GUCCIONE**, *Le linee del mare, del telefono e dell'elettricità*, 1976, olio su tela, cm. 195 x 317, coll. privata.



Fig. 97 – **PIERO GUCCIONE**, *Sulla spiaggia di Sampieri*, 1991-1994, olio su tela, cm 93 x 73, coll. privata.



Fig. 98 – **PIERO GUCCIONE**, *Movimenti del mare*,
2003-2005, olio su tela, cm. 150 x 105, coll. privata

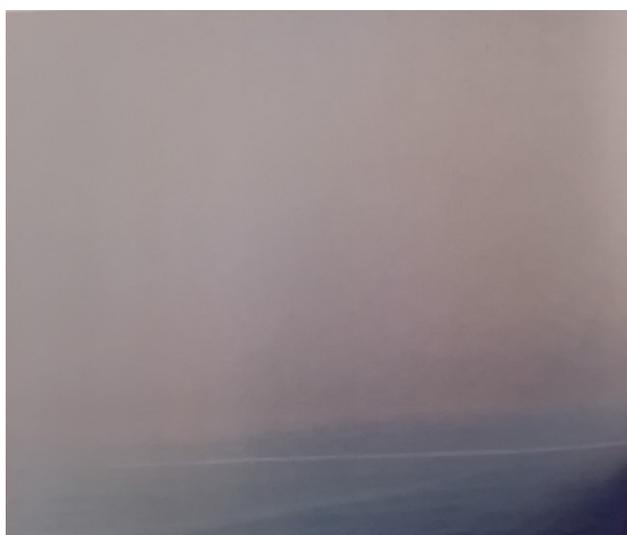


Fig. 99 – **PIERO GUCCIONE**, *Le linee del mare dopo il tramonto*,
1995, olio su tela, cm. 42 x 81, coll. privata



Fig. 100 – PIERO GUCCIONE, *Paesaggio*, 1995-97, olio su tela, cm. 92,5 x 71, 5, coll. privata.

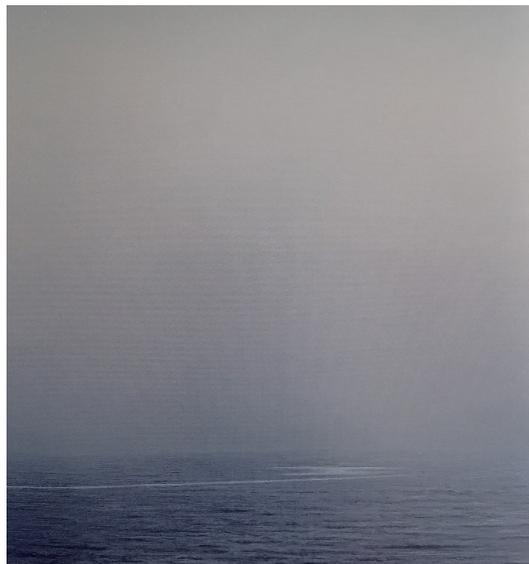


Fig. 101 – PIERO GUCCIONE, *Dopo il tramonto*, 2000, olio su tela, cm. 76x70, privata.



Fig. 102 – PIERO GUCCIONE, *Dopo il tramonto*, 2000, olio su tela, cm. 76 x 70, coll. privata

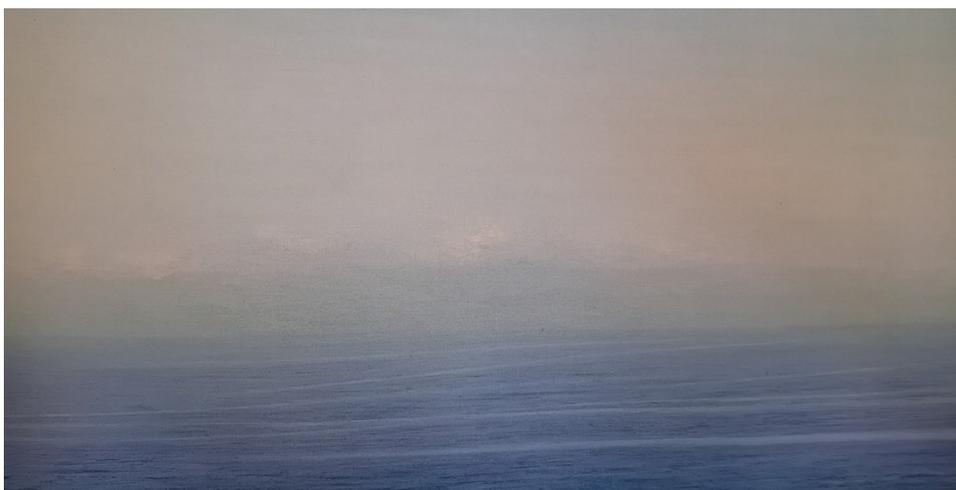


Fig. 103 – **PIERO GUCCIONE**, *Il mare e le nuvole a Punta Corvo*, 2001, olio su tela, cm. 90 x 140



Fig. 104 – **PIERO GUCCIONE**, *Il grido della luna*, 2000, olio su tela, cm. 76 x 70, coll. privata

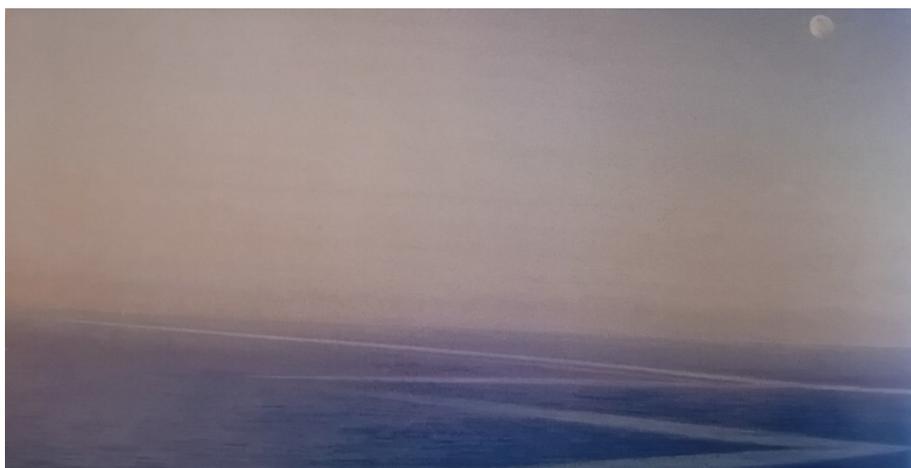


Fig. 105 – **PIERO GUCCIONE**, *Mattina di luglio a Punta Corvo*, 2001-2003, olio su tela, cm. 70,2 x 128, 3, coll. privata.

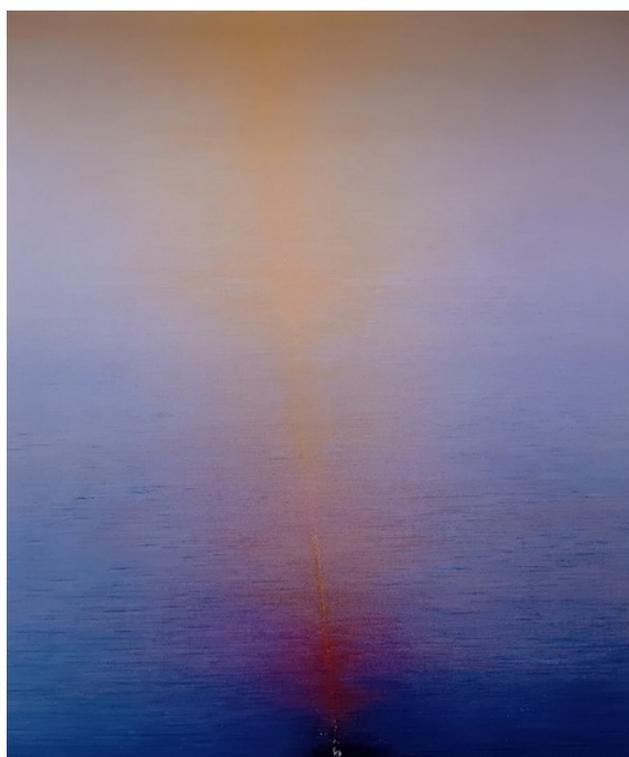


Fig. 106 – **PIERO GUCCIONE**, *Grande riflesso sul mare prima del tramonto*, 1992-2001, olio su tela, cm. 150 x 92,5, coll. privata.

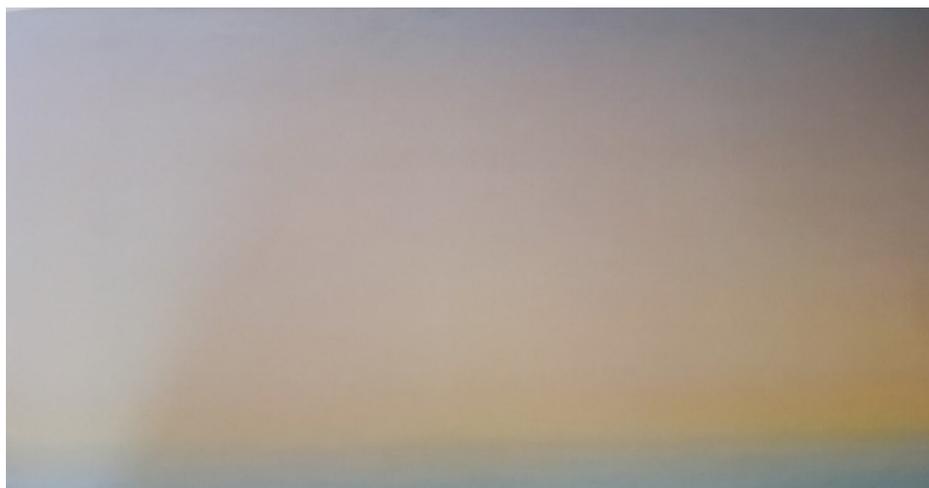


Fig. 107 – PIERO GUCCIONE, *Lontananza dal mare*, 2003, olio su tela, cm. 70 x 140, coll. privata



Fig. 108 – PIERO GUCCIONE, *La lontananza del mare*, 2007, olio su tela, cm. 70 x 91, coll. privata.



Fig. 109 – **PIERO GUCCIONE**, *Grande spiaggia*, 1996-2001, olio su tela, cm. 151,5 x 92,5, coll, privata



Fig. 110 – **PIERO GUCCIONE**, *Le piccole nuvole rosa*, 2005, olio su tela, cm. 125 x 75, coll, privata

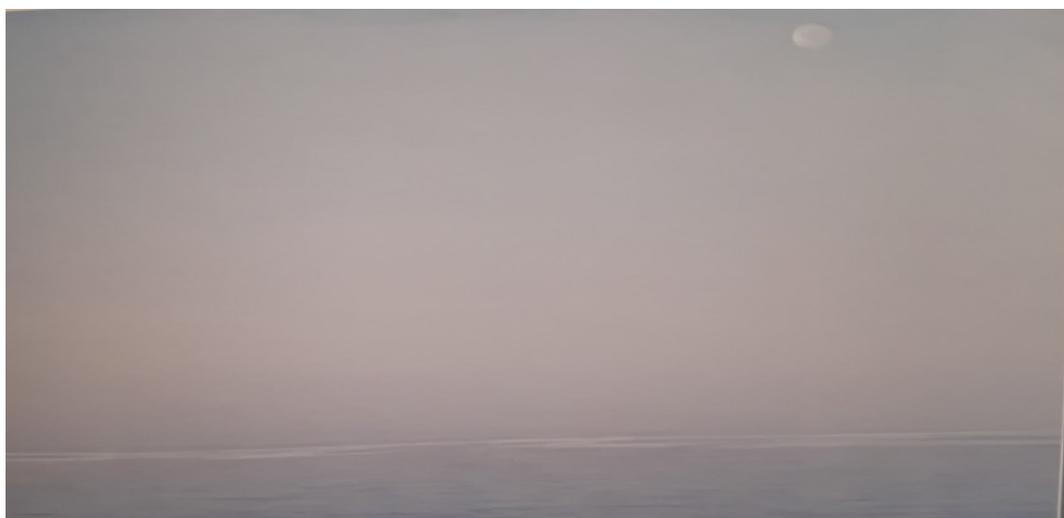


Fig. 111 – **PIERO GUCCIONE**, *La luna d'agosto*, 2005, olio su tela, cm. 76 x 105, coll. privata.

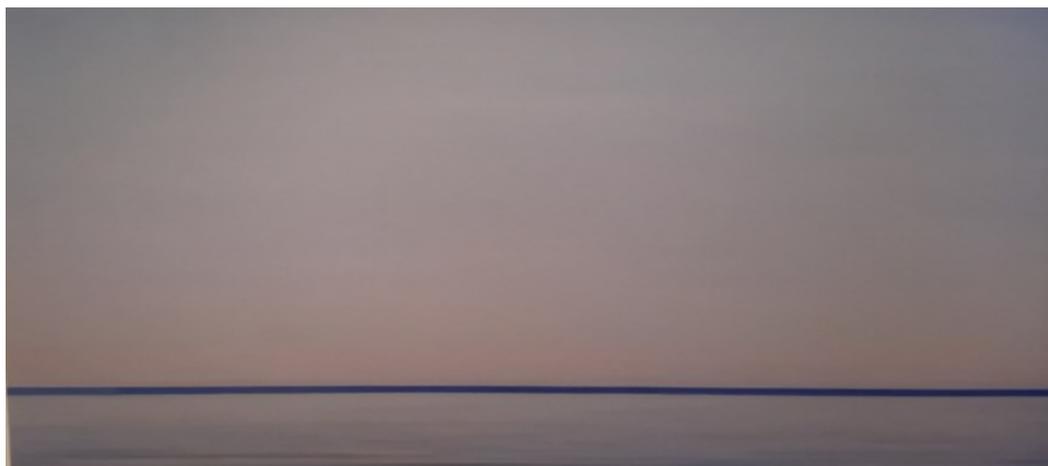


Fig. 112 – **PIERO GUCCIONE**, *La linea azzurra*, 2010, olio su tela, cm. 40 x 70, coll. privata.

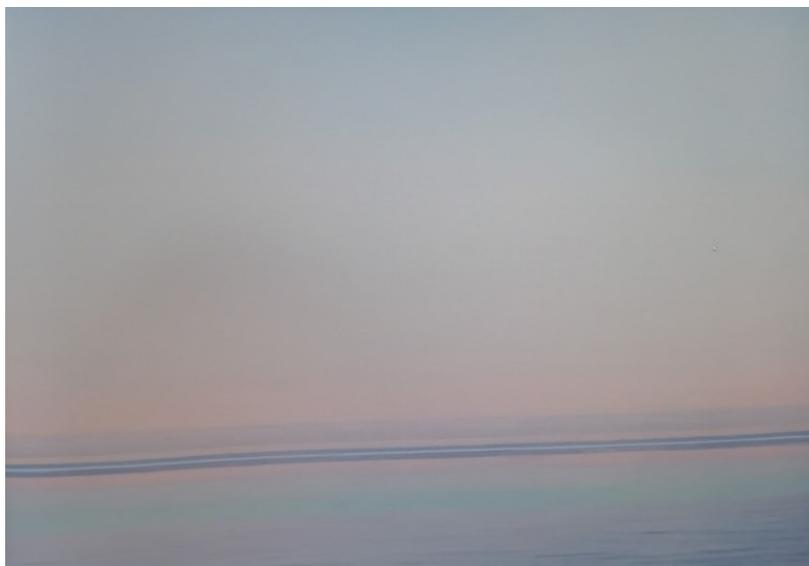


Fig. 113 – **PIERO GUCCIONE**, *Le linee del mare*, 2006, olio su tela, cm. 60 x 91, coll. privata.

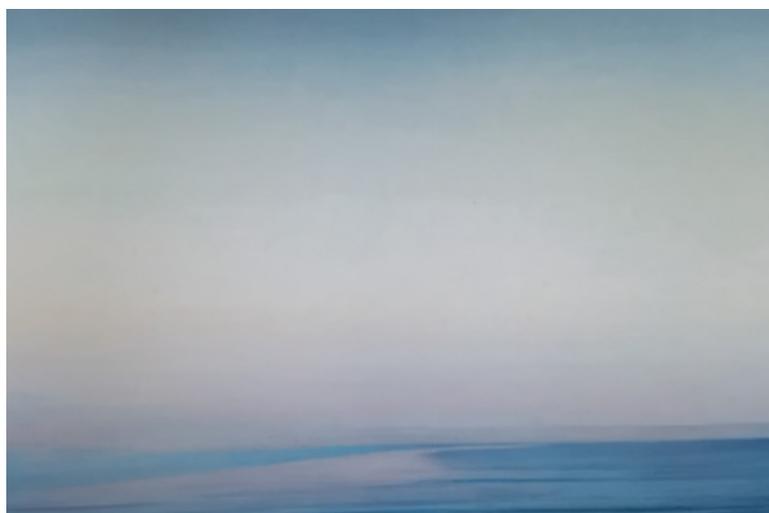


Fig. 114 – **PIERO GUCCIONE**, *Forma vagante*, 2009, acrilico su tela, cm. 43 x 72, coll. privata.

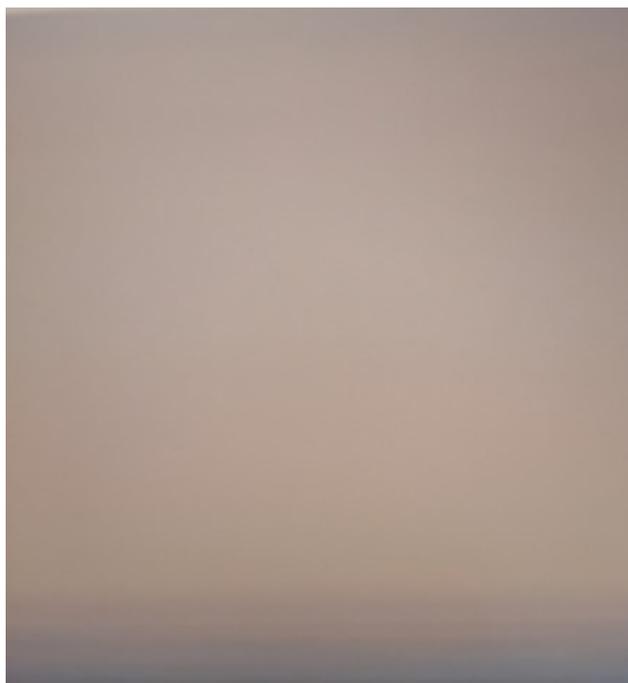


Fig. 115 – PIERO GUCCIONE, *Luce meridiana*, 2007, olio su tela, cm. 77 x 70, coll. privata

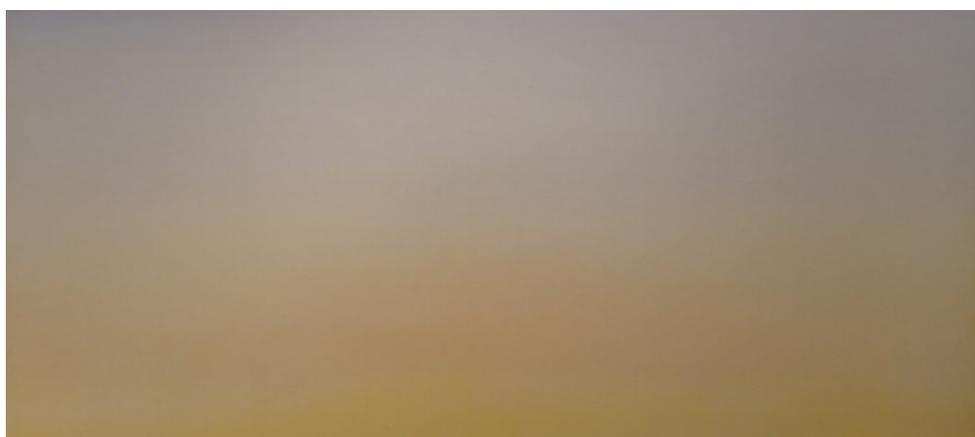


Fig. 116 – PIERO GUCCIONE, *Cielo sul mare*, 2008, olio su tela, cm. 41 x 71, coll. privata



Fig. 117 – **PIERO GUCCIONE**, *Luce di scirocco*, 2004,
olio su tela, cm. 60 x 90, coll. privata

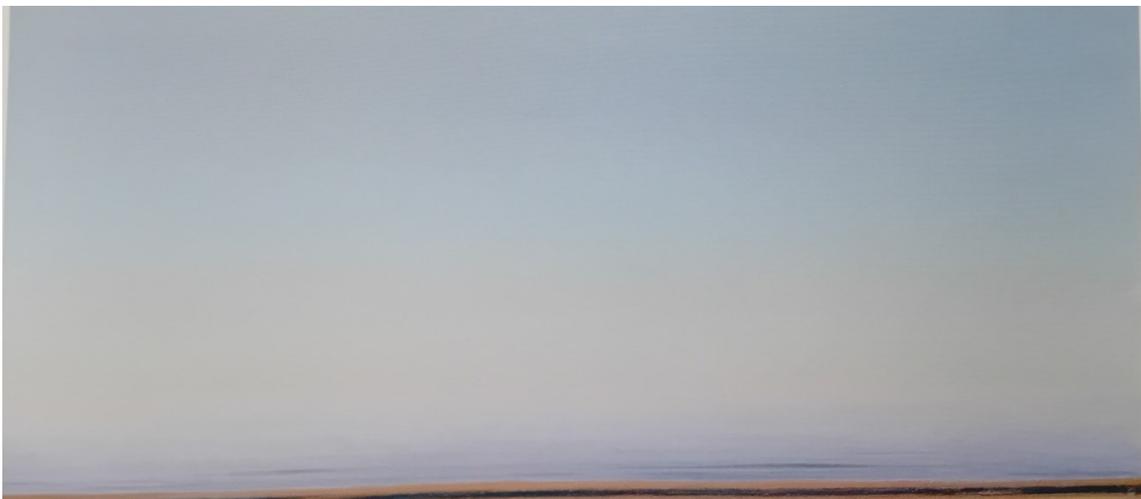


Fig. 118 – **PIERO GUCCIONE**, *La linea nera delle alghe*, 2009,
acrilico su tela, cm. 43 x 72, coll. privata



**Fig. 119 – PIERO GUCCIONE, *Il nero e l'azzurro*, 2007,
olio e tecnica mista su tela, cm. 77 x 70, coll. privata**



**Fig. 120 – PIERO GUCCIONE, *Verso Oriente invisibile e leggero*,
1996-1998, olio su tela, cm. 54 x 205, coll. privata**



Fig. 121 - **PIERO GUCCIONE**, *Il tronco di Sampieri*, 2008, pastello su carta, cm. 20 x 28,5, coll. privata



Fig. 122 – **PIERO GUCCIONE**, *Notte stellata*, 2010-2012, olio su tela, cm. 150 x 98, coll. privata



Fig. 123 – **PIERO GUCCIONE**, *L'onda e la luna*, 2012-2014,
olio su tela, cm. 106 x 76, coll. privata



Fig. 124 – **PIERO GUCCIONE**, *Le forme del mare*, 2012,
olio su tela, cm. 100 x 76, coll. privata



Fig. 125 – **PIERO GUCCIONE**, *Riflesso giallo sul mare*, 2012-2014,
olio su tela, cm. 145 x 160, coll. privata

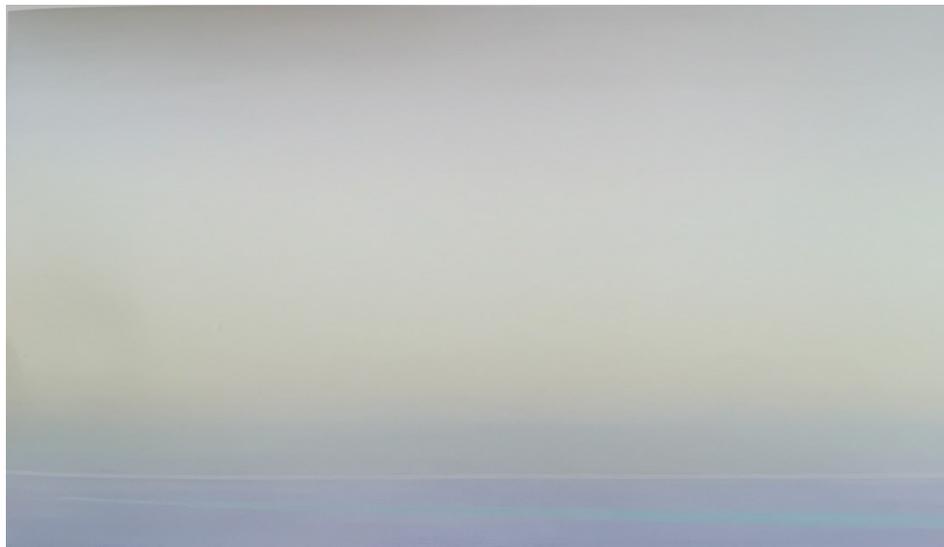


Fig. 126 – **PIERO GUCCIONE**, *La linea verde*, 2011-2014,
olio su tela, cm. 110 x 105, coll. privata

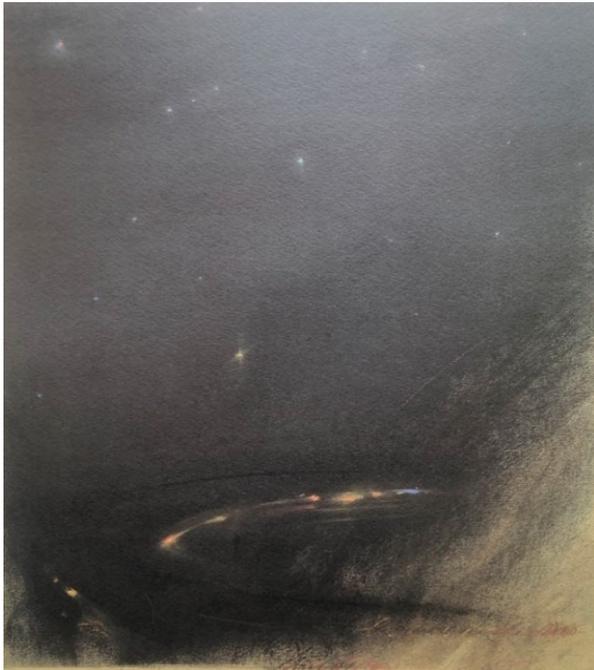


Fig. 127 - **PIERO GUCCIONE**, *Notturmo sulla baia*, *Illustrazione per Antologia del Campiello 1989*, pastello su carta, cm. 16 x 21, 1989.

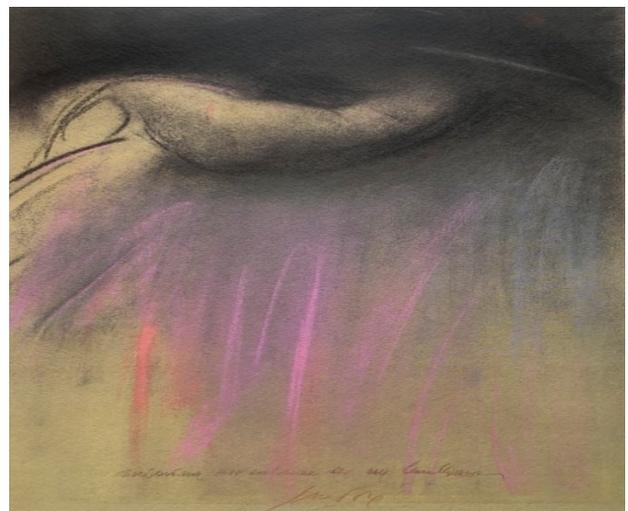


Fig. 128 - **PIERO GUCCIONE**, *Nudo*, *Illustrazione per Antologia del Campiello 1989*, pastello su carta, cm. 16 x 21, 1989.



Fig. 129 – **PIERO GUCCIONE**, *Cielo giallo*, 2010-2014, olio su tela, cm. 75 x 100, Palazzo del Quirinale, Roma.



Fig. 130 – **SONIA ALVAREZ**, *Persiane e mimosa*, 1998, pastello su carta, cm. 48 x 62, coll. privata.



Fig. 131 – SONIA ALVAREZ, *Fiori falsi nello specchio*, 2002, pastello, cm. 52 x 47, coll. privata



Fig. 132 - CARMELO CANDIANO, *Famiglia*, 1993, pietra arenaria gialla, cm. 35 x 55 x 49, coll. privata



Fig. 133 – CARMELO CANDIANO, *Mito (Fetonte alla casa del padre)*, 1997-1998, pietra pece, cm. 69 x 43 x 54, coll. privata

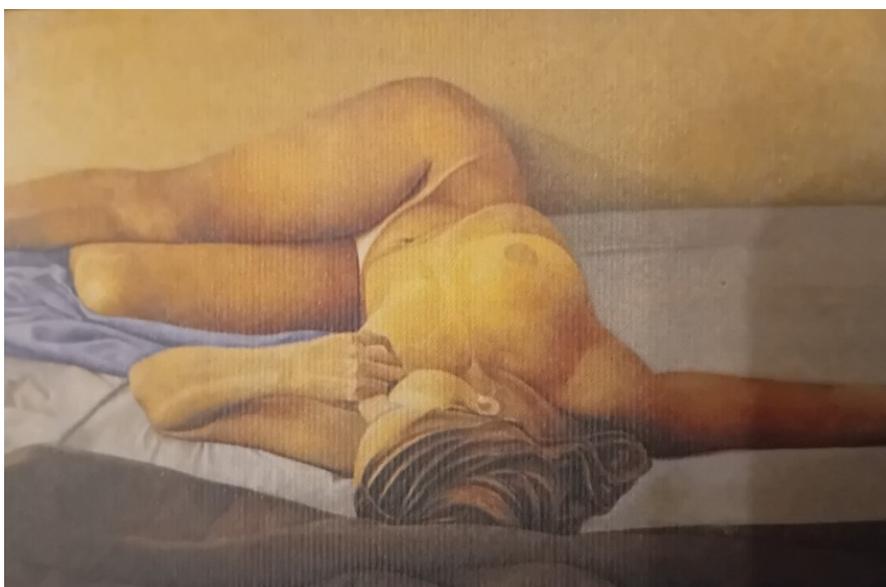


Fig. 134 – GIUSEPPE COLOMBO, *Nudo*, 2001-2002, olio su tela, cm. 53,5 x 90, coll. privata.



Fig. 135 – **GIUSEPPE COLOMBO**, *Vaso di fiori nel paesaggio*, 2004-2006, olio su tela, cm 170x160, coll. privata



Fig. 136 – **SALVATORE PAOLINO**, *Studio di paesaggio nella campagna di Modica*, 2003, olio su tela, cm. 35 x 40, coll. privata.



Fig. 137 – FRANCO POLIZZI, *Torretta degli Iblei*, 1999, olio su tela, cm. 133 x 114, Palazzo Montecitorio, Roma



Fig. 138 – FRANCO POLIZZI, *Casa con palma*, 1997-1998, olio su tela, cm. 50 x 30, coll. privata.



Fig. 139 – **FRANCO POLIZZI**, *Notturmo con case e palme*, 1998, olio su tela, cm. 95 x 78, coll. privata.



Fig. 140 – **GIUSEPPE PUGLISI**, *Dove vai?*, 2001, olio su tela, cm. 120 x 200



Fig. 141 – GIUSEPPE PUGLISI, *Paesaggio dell'Etna*, 2006, olio su tela, cm. 93 x 144, coll. privata



Fig. 142 – FRANCO SARNARI, *Flagellazione (da Piero della Francesca)*, 1991, tecnica mista su carta, cm. 95 x 100, coll. privata.



Fig. 143 – FRANCO SARNARI, *Ebbrezza*, 1994, tecnica mista su carta, cm. 51 x 78, coll. privata



Fig. 144 – FRANCO SARNARI, *Cancellazione 3*, 1997, tecnica mista su carta intelata, cm. 120 x 112



Fig. 145 – **FRANCO SARNARI**, *Frammento: Ecce Homo*, 1991, olio su tela, cm. 130 x 135, coll. privata.



Fig. 146 – **PIETRO ZUCCARO**, *Relitto*, 2005, olio su tela, cm. 90 x 120, coll. privata



**Fig. 147 - PIETRO ZUCCARO, *In acqua*, 2005,
olio su carta, cm. 120 x 150, coll. privata**

BIBLIOGRAFIA

GIORGIO AGAMBEN, *L'ultima mano all'ebbrezza*, Portatori d'acqua, Pesaro 2023.

MARIO ALICATA, *La corrente «Politecnico»*, in “Rinascita”, n. 5-6, maggio-giugno 1946.

VITO APULEO, *Cancellazioni di Sarnari alla ricerca di Piero della Francesca*, in “Il Messaggero”, 16 aprile 1992.

ARISTOTELE, *Metafisica*, a cura di Carlo Augusto Viano, UTET, Torino, 1974

MARC AUGÉ, *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. it. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Elèuthera, Milano 1993.

LUCIO BARBERA, *Una è la variazione*, in Piero Guccione, *Variazioni*, a cura di L. Barbera, Sellerio, Palermo 1992, pp. 15-21.

LUCIO BARBERA, *Comune tentativo di catturare l'invisibile*, in “La Gazzetta del Sud”, dicembre 1994.

CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di Luigi de Nardis, con un saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano, 1990.

ULRICKE BECKS-MALORNY, *Cézanne 1839-1906*, trad. it. Converso, Taschen, Colonia, 2002.

FRANCO ANTONIO BELGIORNO, *Dimenticare Sampieri?*, catalogo della mostra, (Centro Culturale Le Ciminiere, Catania), Galleria d'Arte moderna Le Ciminiere, Catania, 2004.

WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, trad. it. di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

WALTER BENJAMIN, *I “passages” di Parigi*, a cura di Rolf Tiedermann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2000.

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con un saggio di Massimo Cacciari, a cura di Francesco Valagussa, Einaudi, Torino 2011.

TAHAR BEN JELLOUN, *Il Mediterraneo di Piero Guccione. Con poesie di Francesca Merloni*, Il Cigno Edizioni, Roma 2004.

ERNST BLOCH, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1995.

VITTORIO BOARINI, *Viaggio su tela nei tenuti colori del romanticismo*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 192-194.

ARTURO BOVI, *Vassilij Kandinskij*, Sansoni, Firenze 1970.

GESUALDO BUFALINI, *Piero Guccione. Alberi*, in Id., *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano 2014.

GIORGIO BUSCEMA, *Paolino, il cantore delle georgiche iblee*, in “La Sicilia”, 7.11.1995.

DINO BUZZATI, *Mistero e serenità in Guccione. Il pittore siciliano alla Galleria Toninelli*, in “Corriere d'informazione”, 13 maggio 1966.

FERDINANDO CAMON – PAOLA CAPRIOLO – FRANCESCA DURANTE – GIORGIO PRESSBURGER – GIAMPAOLO RUGARLI, *Antologia del Campiello 1989*, con 5 tavole allegate di Piero Guccione, Federazione Regionale degli Industriali del Veneto, Venezia 1989.

GIOVANNI CARANDENTE, *Presentazione*, in Catalogo per le Galleria del Naviglio, Milano 1980.

GIOVANNI CARANDENTE, *Viaggio intorno a Friedrich*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 86-89.

CATALOGO della mostra XXXV Premio Campigna. *Opere Insieme Artisti Iblei*, (Galleria d'arte contemporanea “Vero Stoppioni”, Comune di Santa Sofia di Romagna (FO), 25 luglio 1991).

GIANNI CAVAZZINI, *I cieli di Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 227-228.

MATTEO CHINI, *Kandinskij*, Giunti, Firenze 2002.

MARCO TULLIO CICERONE, *La legge Manilia/ Le Catilinarie*, introduzione traduzione di Vittorio Pellegrini, sedici tavole di Piero Guccione, Armando Curcio editore, Roma 1968.

PIETRO CIMATTI - PAOLO NIFOSÌ (a cura di), *Piero Guccione illustratore*, catalogo della mostra, (Palazzo Garofalo, Ragusa, 29 ottobre – 4 novembre 2011), Skira, Milano 2011.

JEAN CLAIR, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 102-105.

VINCENZO CONSOLO, *Il Gruppo di Scicli o le “Affinità Elettive”*, in “La Sicilia”, 19 maggio 2004.

ENRICO CRISPOLTI, *Piero Guccione. L’opera grafica dal 1961 al 1983*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 81-85.

ENRICO CRISPOLTI, *Capire l’arte contemporanea*, Donzelli, Roma 2000.

PAOLO D’ANGELO, *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2020.

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1977.

MARIO DE MICHELI, *Crudezza e dolcezza nell’arte di Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 162-163.

MARIO DE MICHELI, *La scultura come esistenza*, catalogo della mostra personale *La scultura come esistenza*, (Galleria Basile, Palermo, aprile-maggio 1991).

GILLO DORFLES, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi. Dall’Informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano 1999.

THOMAS STEARNS ELIOT, *Quattro quartetti*, Bompiani, Milano 2022.

DOMINIQUE FERNANDEZ, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp.64-66.

GIUSEPPE FRAZZETTO, *Accanto all'origine. Attualità del Gruppo di Scicli*, in catalogo della mostra, (Centro Culturale Le Ciminiere, Catania), Galleria d'Arte moderna Le Ciminiere, Catania, 2004.

HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

GIUSEPPE GATTI, *Oskar Kokoschka*, Sansoni, Firenze 1970.

ALDO GERBINO, *Dove vai?*, catalogo della mostra *Dove vai?*, Galleria *La Murzia*, Palermo 2001.

GUIDO GIUFFRÉ, *Piero Guccione – Le linee del mare e della terra*, Carte Segrete, Roma 1981.

GUIDO GIUFFRÉ, *Polizzi*, in catalogo della mostra, Galleria Bergamini, Roma 1992.

GIUFFRÉ, Guido, *Natura e figura*, catalogo della mostra a cura di Marco Goldin Carmelo Candiano. *Opere 1985-1996*, (Casa dei Carraresi, Treviso, 14 giugno-13 luglio 1997).

GUIDO GIUFFRÉ, *Metafora del mondo in Piero Guccione. Opere dal 1957 al 1999. Castello Ursino di Catania*, Il Cigno G.G. Edizioni, Roma 1999.

MARCO GOLDIN (a cura di), *Piero Guccione. Opere 1957-1989*, catalogo della mostra (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte moderna, Palazzo Sarcinelli), Electa, Milano, 1989.

MARCO GOLDIN, *Presentazione*, catalogo della mostra *Paesaggi italiani, una situazione del Secondo Novecento*, (Palazzo Sarcinelli, Conegliano (TV), aprile-giugno 1991), Linea d'ombra, Conegliano 1991.

MARCO GOLDIN, *La notte e l'ombra*, in catalogo della mostra *La notte e l'ombra*, Galleria Il cenacolo, Piacenza 1993.

MARCO GOLDIN, *Risonanze. Guccione, Olivieri, Ruggeri, Sarnari, Verna*, Marsilio, Venezia 1997.

MARCO GOLDIN (a cura di), *Guccione. Pastelli 1974-1996*, catalogo della mostra (Stra, Venezia), Electa, Milano 1997.

MARCO GOLDIN, *Il celeste della sera*, Skira, Milano 2003.

MARCO GOLDIN (a cura di), *La perfezione del volto*, catalogo della mostra *Giuseppe Colombo. Opere 1999-2003*, (Conegliano, 10 maggio-20 giugno 2003), Linea d'Ombra, Conegliano 2010.

MARCO GOLDIN (a cura di), *Guccione. Il Mediterraneo. Opere 1973-2010*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 novembre 2010-6 gennaio 2011), Linea d'ombra, Treviso 2010.

MARCO GOLDIN, *Piero Guccione*, Linea d'ombra, Treviso 2015.

MARIO GRASSO, *Azzurri meridiani dell'Es. Aspetti della pittura di Piero Guccione*, Baglieri Editrice, Vittoria (RG) 2011.

MANUEL GUALANDI, *L'atelier di Guccione*, Umberto Allemandi & C., Torino 2012.

PIERO GUCCIONE, *Presentazione*, in AA.VV., *Ombre e Luce del Sud*, catalogo della mostra, Galleria La Tavolozza, Palermo 1981.

PIERO GUCCIONE, *Presentazione della mostra Giuseppe Colombo oli, pastelli, disegni*, (Modica, 31 maggio-13 giugno 1999), Bregoli arte 2000.

PIERO GUCCIONE, *Salvatore Paolino: per un'elegia iblea*, in catalogo della mostra (Palazzo Mormino, Donnalucata) 1999.

PIERO GUCCIONE, *D'après. Pensieri sulla tradizione*, a cura di Adriano Bimbi e Antonio Natali, Edizioni Polistampa, Livorno 2023.

DOMENICO GUZZI, *Sonia Alvarez. Dalla metafora alla quotidianità*, in "L'Umanità", febbraio 1985.

DOMENICO GUZZI, *Il sogno di Colombo*, catalogo della mostra *Giuseppe Colombo*, Galleria Incontro d'Arte, Roma 1991.

MARTIN HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, traduzione e cura di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1985.

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Mondadori, Milano 1971.

KARL JASPERS, *Filosofia. 2 Chiarificazione dell'esistenza*, cura di Umberto Galimberti, Mursia, Milano 2017.

JUAN RAMON JIMÉNEZ, *Antologia poetica*, trad. di Paolo Raimondi, Club degli editori, Milano 1967.

WASSILY KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 1996.

OSKAR KOKOSCHKA, *La mia vita*, cura e traduzione di Carmen Benincasa, Marsilio, Venezia 1982.

LUCA LIGUORI, *Intervista a Guttuso*, in “Il Tempo”, 4 aprile 1981.

GYÖRGY LUKÁCS, *Arte e società, I*, Editori Riuniti, Roma 1972.

GYÖRGY LUKÁCS, *Estetica, I*, Einaudi, Torino 1973.

KARL LUNDE, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 176-179.

STÉPHAN MALLARMÉ, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano 1980.

DARIO MICACCHI, *Finché la “mano canti”*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 20-27.

DARIO MICACCHI, *Le Cancellazioni di Sarnari. I frammenti dell'arte perduta*, in “L'Unità”, 10 maggio 1992.

EUGENIO MONTALE, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 2001.

ALBERTO MORAVIA, *Introduzione a «Senso» di C. Boito*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 97-99.

DUILIO MOROSINI, *Guccione: pittura come elegia*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, “Galleria”, XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 166-168.

PAOLO NIFOSÌ, *Nel pianeta della penombra*, in “Il Giornale di Scicli”, ottobre 1988.

PAOLO NIFOSÌ, *Il Gruppo di Scicli*, Galleria Marieschi, Monza 1999.

PAOLO NIFOSÌ, *Sette artisti nel Gruppo di Scicli per il Senato*, mostra nei Musei di San Salvatore in lauro, Roma, 9 marzo-9 aprile 2004.

PAOLO NIFOSÌ – GIORGIO SPARACINO (a cura di), *Piero Guccione*, Centro Studi Rossitto Ragusa, Ragusa 2010.

PAOLO NIFOSÌ – VITTORIO SGARBI (a cura di), *Guccione. Opere 1963-2008*, Skira, Milano 2011.

FERNANDO PESSOA, *Fiat lux*, in Id., *Il violinista pazzo*, a cura di Anima Di Munno, Passigli Editori, Firenze-Antella 2004.

PLATONE, *Teeteto*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, pp. 191-260.

PLATONE, *Fedro*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, pp. 535 - 594.

MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, La Prigioniera*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, tradizione di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1991.

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Dipingere l'ombra*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 213-215.

EMILIO RADIUS, *Automobili di Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 174-175.

JEAN-PAUL SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Marinotti Edizioni, Milano 2005.

ALBERTO SAVINIO, *In vista del mare*, in "Corriere d'informazione", 16-17 giugno 1947, in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, introduzione di Leonardo Sciascia, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani, Milano 1989, pp. 539-542.

ALBERTO SAVINIO, *Senza mare davanti l'intelligenza non cammina*, "Corriere della sera", 26 agosto 1949, in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, introduzione di Leonardo Sciascia, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani, Milano 1989, pp. 1026-1030.

LEONARDO SCIASCIA, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Sellerio, Palermo 1985.

LEONARDO SCIASCIA, *Dipinti per Il Gattopardo*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 224-226.

GIUSEPPE SERVELLO, *È come un tempio della natura*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 180-181.

EMANUELE SEVERINO, *La filosofia antica*, Rizzoli, Milano 1984.

VITTORIO SGARBI, *Sassi sull'arte contemporanea*, Biblioteca Comunale Rizzoli, Milano 1993.

VITTORIO SGARBI (a cura di), con la collaborazione di Maurizio Sciaccaluga, *Arte italiana 1968-2007. Pittura*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 13 luglio-11 novembre 2007), Skira, Milano 2007.

VITTORIO SGARBI, *Il Novecento. Da Lucio Fontana a Piero Guccione*, Prefazione di Angelo Guglielmi e Italo Zannier, La Nave di Teseo, Milano 2019.

ENZO SICILIANO, *Piero Guccione*, Il Gabbiano Edizioni d'Arte, Roma 1971.

ENZO SICILIANO – SUSAN SONTAG, *Guccione*, Fabbri, Milano 1989.

ENZO SICILIANO, *Guccione: la pittura della vita*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 116-121.

CORRADO SOFIA, *I cieli di Scicli*, in "Kalos. Arte in Sicilia. Rivista bimestrale di cultura", anno 6, nr. 5, settembre-ottobre 1994, p. 20-23.

SUSAN SONTAG, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 90-92.

LAVINIA SPALANCA (a cura), *Ladri di luce. Leonardo Sciascia e Piero Guccione tra bellezza e verità*, Olschki, Firenze 2023.

ROBERTO TASSI, *Introduzione a Guccione: "Elogio dell'ombra"*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 72-78.

ROBERTO TASSI, *Soffia un vento colorato*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 209-212.

ROBERTO TASSI, *Aspetti di una ricerca*, in catalogo della mostra personale di Franco Sarnari, (Comune di Scicli, Palazzo Mormino, Donnalucata 1993).

GIOVANNI TESTORI, *Dopo il vento d'Occidente*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 204-206.

PALMIRO TOGLIATTI, *Lettera a Vittorini*, in "Rinascita", nr. 10, ottobre 1946.

ANTONELLO TROMBADORI, *Prefigurazione e memoria nel lirismo di Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, in "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 13-16.

DUCCIO TROMBADORI, *Presentazione*, catalogo della mostra, Galleria Cefaly, Catania 1985.

LORENZA TRUCCHI, *Franco Sarnari*, Nuove Edizioni Vallecchi, Firenze 1982.

LORENZA TRUCCHI, *Piero Guccione*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 79-80.

LORENZA TRUCCHI, *Il segno dell'ombra*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 199-201.

MARCO VALSECCHI, *Guccione al "Gabbiano"*, in Antonio Motta (a cura di), *Piero Guccione*, "Galleria", XXX, gennaio-aprile 1990, 1, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 169-170.

ANGELA VETTESE, *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998.

ELIO VITTORINI, *Suonare il piffero della rivoluzione*, "Il Politecnico", nr. 35, 1947.

ELIO VITTORINI, *Gli anni del Politecnico Lettere 1941-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1977.

ADAM ZAGAJEWSKI, *Poesie*, a cura di Krystyna Jaworska, Adelphi, Milano 2012.

SITOGRAFIA

ANTEPRIMA ART NIGHT: PIERO GUCCIONE
<https://www.youtube.com/watch?v=XqW9fQ0qA> ultima consultazione
22.9.2024.

ARCHIVIO BIENNALE DI VENEZIA <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> ultima consultazione 13.9.2024

ARCHIVIO GUCCIONE <https://www.archiviopieroguccione.com/> ultima consultazione 14.9.2024.

LAURA BELLUCCI, *Storia di amicizia e di poesia: in memoria di Piero Guccione* <https://www.arte.it/notizie/roma/storie-di-amicizia-e-di-poesia-in-memoria-di-piero-guccione-17255> ultima consultazione 23.9.2024.

GIULIA BIANCO, *L'eredità del pittore Piero Guccione vive nel lavoro di due artisti di Catania* <https://www.artribune.com/arte-visive/arte-contemporanea/2024/06/eredita-guccione-artisti-puglisi-zuccaro-catania/> Ultima consultazione 22.9.2024.

GESUALDO BUFALINO, *L'ultima lettera all'amico Piero Guccione. L'estasi dello sguardo*, <https://www.ragusanews.com/2010/05/07/cultura/1995-l-ultima-lettera-di-bufalino-a-guccione-l-estasi-dello-sguardo/15492> ultima consultazione 29.8.2024.

MANUEL GUALANDI, *Se Guccione non guarda più il mare*, in "De Pictura", n. 30, 30 novembre 2020, Quodlibet, Macerata, pp. 101-109, www.depictura.info ultima consultazione 8.9.2024.

PIERO GUCCIONE, GLI ANNI A ROMA
<https://www.youtube.com/watch?v=XpxLtExL3aU> ultima consultazione 20.9.2024.

PIERO GUCCIONE AL PAC DI FERRARA
<https://www.youtube.com/watch?v=oqtAyOgyInc> ultima consultazione 22.9.2024.

PIERO GUCCIONE. "DOLORE E MERAVIGLIA" | Servizio TG5 | 12.12.2023
https://www.youtube.com/watch?v=BkeQ_oTErLE ultima consultazione 22.9.2024.

PIERO GUCCIONE. OPERE 1960-1979
<https://www.youtube.com/watch?v=Kw-DluWBHgU> ultima consultazione 23.9.2024.

PIERO GUCCIONE. TRA RIGORE ED INCANTO | 15 opere grafiche 1964 2007
<https://www.youtube.com/watch?v=JEb9nMy4wwM> ultima consultazione 23.9.2024.

PIERO GUCCIONE. VERSO L'INFINITO. Trailer
<https://www.youtube.com/watch?v=qcWwn0vEG-c> ultima consultazione 23.9.2024.

PIERO GUCCIONE. DOLORE E MERAVIGLIA <https://www.vrsicilia.it/piero-guccione-dolore-e-meraviglia/> ultima consultazione 25.9.2024.

PIERO GUCCIONE. VERSO L'INFINITO. Un estratto del documentario sul pittore siciliano <https://www.artribune.com/television/2018/12/video-piero-guccione-verso-linfinito-estratto/> ultima consultazione 21.9.2024.

DESIRÉE MAIDA, *Muore a 89 anni Franco Sarnari, tra i pittori del Gruppo di Scicli*, www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/11/muore-franco-sarnari-gruppo-scicli/ ultima consultazione 28.9.2024.

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, www.ec-aiss.it/biblioteca/pdf/15_corrain_semiotiche_pittura/corrain_semiotiche_pittura_cap5.pdf ultima consultazione 4.9.2024.

JOSHUA NICOLOSI, *Se la periferia illumina il mondo: a Scicli il gruppo di artisti che sfidò i mali del '900*, www.sicilianpost.it/se-la-periferia-illumina-il-mondo-a-scicli-il-gruppo-di-artisti-che-sfido-i-mali-del-900/ ultima consultazione 6.9.2024.

GIUSEPPE NIFOSÌ, *Il mare di Guccione*, www.artesvelata.it ultima consultazione 27.9.2024.

NUNZIO MASSIMO NIFOSÌ, *Piero Guccione. Verso l'infinito*, 2012, (Intervista video) <https://www.youtube.com/watch?v=9N3SwJIG8ws> ultima consultazione 8.9.2024.

PAOLO NIFOSÌ, *Il mare: cosa infinita*, in "De Pictura", n. 30, 30 novembre 2020, Quodlibet, Macerata, pp. 111-126, www.depictura.info ultima consultazione 8.9.2024.

ALESSANDRA QUATTORDIO, *La pittura e il mare. Piero Guccione a Mendrisio*, www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/04/mostra-pittura-piero-guccione-mendrisio/ ultima consultazione 8.8.2024.

REDAZIONE FINESTRE SULL'ARTE, *Addio a Franco Sarnari, artista del Gruppo Scicli e tra i maggiori dell'area iblea degli ultimi 40 anni*, <https://www.finestresullarte.info/attualita/addio-a-franco-sarnari> ultima consultazione 28.9.2024.

REDAZIONE ILSICILIA.IT, *Ragusa, lutto nel mondo dell'arte: morta Sonia Alvarez, cofondatrice del Gruppo di Scicli*, www.ilsicilia.it/ragusa-lutto-nel-mondo-dellarte-morta-sonia-alvarez-cofondatrice-del-gruppo-scicli/ ultima consultazione 27.9.2024.

REDAZIONE SICILYMAG, *Il Gruppo di Scicli piange Sonia Alvarez, compagna di Piero Guccione*, www.sicilymag.it/tag/sonia-alvarez ultima consultazione 27.9.2024.

MASSIMILIANO SABBION, *Giuseppe Puglisi. E il naufragar m'è dolce in questo mare... Il cielo in una stanza: quando il mare incontra la volta celeste*, www.maxiart.it/giuseppe-puglisi-e-il-naufragar-me-dolce-in-questo-mareil-cielo-in-una-stanza-quando-il-mare-incontra-la-volta-celeste/ ultima consultazione 6.9.2024.

MASSIMILIANO SABBION, *Pietro Zuccaro. Barlumi di materia*, www.maxiart.it/piero-zuccaro-barlumi-di-materia/ ultima consultazione 6.9.2024.

VIDEO REGIONE 14, *Scicli. È morto il pittore Franco Sarnari, aveva 89 anni*, https://www.youtube.com/watch?v=x_d_2g8GCmM ultima consultazione 28.9.2024.

WIKIRADIO – RADIO3, *Piero Guccione*, <https://www.raiplaysound.it/audio/2023/05/Wikiradio-del-05052023-79ab55af-9420-4898-91a8-30a2deee9e5b.html> ultima consultazione 29.9.2024.

