

GALLERIA HELIOART
via sabotino, 14
roma

CARLO LEVI

novembre/dicembre 1974



Nel 1970, in un saggio di presentazione del pittore alla mostra degli "Incontri Silani", il critico Mario De Micheli scriveva: "La pittura di Carlo Levi costituisce una sorta di scandalo nella vicenda dell'arte contemporanea italiana: è una pittura che non si sa bene come definire e collocare, che non rientra nei canoni del gusto, nella logica delle tendenze, nel gioco dei gruppi. È una pittura cioè, che sfugge a quegli schemi critici di comodo, lucidi e tranquillizzanti, dove di solito sono ammessi soltanto gli artisti "neutrali", o dove, se per caso se ne incontra qualcuno di natura diversa, è segno che è stato accuratamente esorcizzato, in altre parole svisato in ogni suo possibile significato eversivo".

Tuttavia, ciò che sarebbe oltremodo difficile, è proprio una neutralizzazione o appiattimento del giudizio critico, su un'arte che, in Levi pittore come anche romanziere e saggista, reca i segni di un profondo individualismo, che si esprime con originalità di modi stilistici: anche se questi sono da ricondurre a una lettura in chiave complessa e alternativa di una larga fetta della cultura europea del Novecento.

La formazione culturale e pittorica di Carlo Levi prende corpo, nella Torino degli anni Venti, in una temperie spirituale che, promotore il giovane Gobetti, si iniziava ad un'esperienza culturale e politica di livello europeo, prendendo come obiettivo polemico tutto quel che di provincialismo fascista si attagliava alla cultura italiana, cioè i falsi miti "novecenteschi", i populismi totalitari, gli arcaismi pittorici italoti,



l'exasperato vitalismo futurista asservito alle prepotenze politiche. Levi faceva allora parte del famoso "Gruppo dei Sei" (al quale il Museo di Torino nel '65 dedicò un'ampia retrospettiva), ma ben presto si staccò dagli altri artisti del gruppo, orientandosi verso la ricerca di un linguaggio pittorico che, oltre la dolce e sommessa evocazione dei modi impressionisti e matisiani, si evolvesse verso un'assimilazione della componente espressionista, a lui assai più congeniale, soprattutto nei toni accesi e lingueggianti dell'esperienza di un Kokoschka o, in minor misura, di un Soutine.

Con opere come "Ritratto di Alberto Moravia", "L'eroe cinese", "Il fratello", "Figura rettorica" e "Il signore", tutte dal '30 al '32, Levi acquista di colpo una impronta di scoperta indagine individuale alla sua pittura, peraltro anticipando, nel clima di inquietudine e protesta che la sorreggeva, le posizioni più avanzate dell'espressionismo di "Corrente", e porgendo gli strumenti allo stesso Guttuso.

Attraverso gli anni e l'esperienza del confino politico in Lucania per antifascismo (1935-36) Levi matura quella convergenza tra sacralità dell'immagine artistica e meditazione antropologico-politica del mondo, che da allora in avanti sarà soprattutto per l'artista il mondo contadino, ricchissimo per lui di verità e di poetica potenza umana. Il primo quadro dipinto al confino è "Testa di vitello scuoiata", allegoria della innocenza sopraffatta. Segue la mitologia della vicenda del Sud, in vasti cicli di



opere, specialmente negli anni Cinquanta e Sessanta.

Passando attraverso la pietà e la "simpatia per la gente meridionale atavicamente martoriata, Levi scopre e approfondisce le componenti del suo discorso poetico, quale noi oggi lo conosciamo, e che sono — come ben individuava nel '62 Italo Calvino — "cultura e amore". "Nel nostro mondo nervoso e masochista e dispersivo — continua Calvino — Carlo Levi si trova più che mai solo a dire che olimpicità e partecipazione possono darsi in una, a imporre il suo amoroso ruotare di sfere estetico-storico-morali."

È proprio il forte impianto culturale, non privo di richiami a una visione del mondo religiosamente unitaria, che permette a Carlo Levi di costruire una lucida affermazione teorica dell'empito umano e degli stessi modi stilistici della sua pittura. Il saggio "Paura della Pittura" scritto nel luglio del '42, ma pubblicato nel '46, dopo "sette anni di stragi e di guai", nel volume "Paura della libertà", insieme a uno scandaglio acuto delle ragioni del proprio operare, istituisce un paragone differenziale tra le condizioni di una ideale rinascenza di cui Levi si sente l'annunciatore, e quelle in cui è maturata la pittura contemporanea, "che ha inizio con la molteplicità cézanniana, che splende di disperata energia con Picasso, e che si spegne, caduta la sua Capitale, con il realizzarsi nei fatti dei suoi vaticinii".

È vero, la pittura moderna è stata, dagli anni delle sue accese rivoluzioni, nel pri-



mo decennio del secolo, "lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo" e quest'argomento semmai può tornare a riprova della drammatica sincerità e pericolosità delle posizioni più estreme dell'avanguardia, che oggi giungono a negare la liceità storica del fatto artistico. Tuttavia mai, prima di quello scritto leviano del '42, erano state analizzate con così scoperta sincerità e rutilante esperienza d'immagini, le condizioni psicologiche individuali e di massa, lo stato di latente rinuncia alla libertà e all'armonia dell'uomo con il mondo, che sono alla base della moderna alienazione.

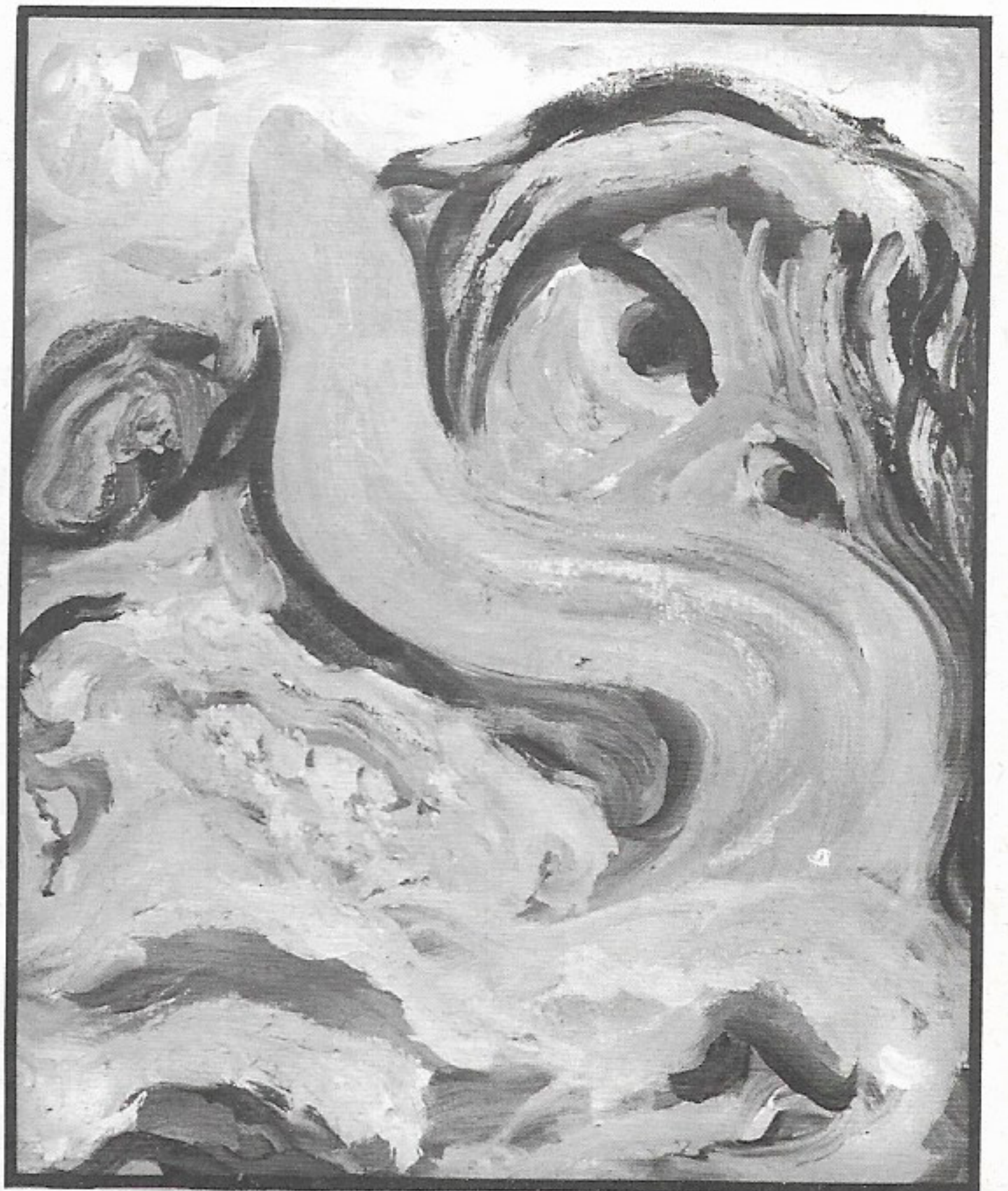
Così Levi rappresenta, nel senso scenico e dinamico della parola, gli effetti della disastrosa crisi dell'individuo nella massa, che ha condotto all'esperienza della pittura alienante e astratta, vuota di "ismi", di pervicace abilità tecnica, ma lontana sempre più dall'uomo. "Coro diverso di grida, lamenti, di voci oscure e di violenza; paese straniero abitato di mostri, di immagini di spavento e di mistero; tempo senza felicità e senza speranza, pieno di difese; viscere sanguinose di un mondo ignoto spalancate a un sole nemico; e tutto ciò non fuori, non lontano, ma nello specchio stesso dell'anima, contemplazione di un Narciso angosciato delle acque della nascita — o pittura del nostro secolo, anticipatrice dei tempi, finita coi tempi maturi, chi pensa su di te potrà forse usare il discorso matematico o il panegirico appassionato o l'epigramma o il funebre elogio, o non piuttosto limitarsi a riguardarti...? ...l'occhio



cadrà ai limiti dell'umano, nei luoghi della più spenta miseria e del più gigantesco orgoglio — più giù, nelle tenebre elementari della paura di esistere”.

Più in là, verso la conclusione del saggio, Levi afferma che “il domani”, in pittura, “non si prepara con i pennelli, ma nel cuore degli uomini”. Cioè attraverso l'uomo, restituito, mediante la consapevolezza senza più paura, di quella alienazione, all'armonia percettiva, ideologica e poetica, morale e infine estetica, così come aveva intuito il genio di Léger. Solo il “consenso dell'uomo e delle cose”, in una società profondamente modificata nelle sue stesse strutture alienanti, potrà permettere in pittura la rinascita di un linguaggio non più soltanto simbolico (indice di un tentativo di difesa e di liberazione magica) ma pienamente comunicante, attraverso il segno fatto di nuovo “amore delle idee e delle cose”.

La profonda filosofia della storia che, insieme alla forza di meditazioni antropologico-politiche, domina il libro “Paura della libertà” di cui il saggio sulla pittura fa parte, riflette in fondo una finalità personale dell'artista-scrittore, cioè una totale identificazione, nella teoria e nelle opere, di Storia e autobiografia. Nascono infatti, da questo obiettivo realizzato prima di tutto nella consapevolezza matura e serena della sua coscienza, le opere pittoriche più belle e intense, dopo quelle degli anni trenta: i paesaggi antropomorfi di Alassio, che furono esposti per la prima volta in una galleria romana nel 1968. In quell'occasione i



quadri erano accompagnati da uno scritto e da alcune poesie di Carlo Levi.

I paesaggi di Levi sono da allora, come egli ha scritto, "parte di un lungo racconto, o romanzo, o poesia, vegetale: la materia, il contenuto, di un grande quadro del Giardino, prima, durante e dopo il tempo della separazione e dell'origine. Sono anche dei ritratti, di una campagna di Alassio, di alberi che hanno un nome, delle loro vicende, dei frutti e delle miriadi di frondi. Sono anche il ritratto dell'infanzia, presente tuttavia molti secoli dopo, e la storia del Padre; e gli antichi gesti, diventati veri come occhi che guardano. E moltissime altre cose, che non saranno dette perchè sono implicite, con il loro mistero, che è il loro essere individuale".

C'è veramente, in quadri come questi, attraverso una forma fluente dei tronchi e dei rami degli alberi, espressa in accese tonalità emozionali che ne danno una sorta di visione allucinata, la realizzazione di quell'unità o equilibrio tra irrazionalismo e coscienza razionale, tra ragione e senso, che è negli obiettivi dell'artista. La suggestiva ambiguità metamorfica che umanizza — quasi avessero braccia e volti — gli elementi che compongono il paesaggio, comunica dall'immagine un sentimento di umanamente vissuto. È la fusione in assoluta unità, "amorosamente umana", della molteplicità del reale e insieme, per così dire, un continuo superamento del contingente, per esprimere una realtà che sia "vera", cioè umanamente percepita e con strumenti umani.

"Non esiste distinzione fra l'uomo e l'animale — dice Carlo Levi — fra l'uomo e la pianta; e il sole, la pioggia, la foresta, la generazione e la morte, il mondo intero che ci circonda sono tutt'uno con la persona che vive come un albero, si radica al suolo, fiorisce, dà frutto e, a suo tempo, avvizzisce..." Molti dei suoi quadri infatti, siano di paesaggio o di rappresentazione umana, sono per così dire legati dal filo di un interno racconto ideale, che può anche essere soltanto "il mutarsi del tempo nello stesso oggetto".

Di quest'impercettibile mutare del tempo nella sua continuità, di questa contemplazione attenta dei fatti della natura, vissuti come episodi umani, è una splendida traccia negli appunti poetici che una volta avevano accompagnato l'esperienza del dipingere alberi. Ascoltiamo il poeta Levi: "Ri-



torno a questi tronchi/ contorti, rovesciati/ dal vento, pieni di antiche/ ferite,/ con la pelle grigia dei mostri/ arcaici, dove vivono funghi/ e insetti, erbe e licheni/ e gli uccelli dei nidi,/ e gli squarci del legno/ rossi di sangue vegetale/ simulano altre forme/ costellate di occhi.../ giungono a quel che vide/ primo, altre volte, al regno/ arboreo, prenatale,/ in un mondo che dorme/ dietro i suoi verdi occhi."

Sandra Giannattasio