

Carlo Levi

Presentazione alla mostra – Palazzo "Liceo Saracco", Acqui Terme – 1977

Confrontata con altre recenti, questa mostra di Carlo Levi può anche apparire modesta: confrontata, per esempio, con l'ampia antologia presentata nell'autunno del 1974 nelle sale del Palazzo del Te di Mantova, che era stata coordinata in ogni particolare dallo stesso pittore. Potrebbe anche sembrare una mostra realizzata con gli scarti, se si pensa che mentre ne sceglievamo con Linuccia Saba le opere negli scaffali della fondazione Carlo Levi, era ancora aperta a Firenze, nelle aule di Orsanmichele per i dipinti, nelle stanze di Palazzo Medici Riccardi per i disegni, un'altra grande parata della sua pittura. La mostra di Firenze, che secondo il piano originario doveva presentare soltanto gli aspetti più significativi della ritrattistica, dalla *Nonna con il turbante bianco* del 1921 agli *Autoritratti* del 1973 si era trasformata via facendo, per la comprensibile ghittoneria di Carlo Ludovico Ragghianti, in una nuova quasi immensa retrospettiva. Di figure soprattutto, ma in mezzo ad esse avevano trovato presenza e spazio generosi anche le nature morte, i paesaggi, le composizioni e persino alcuni di quei tronchi di carrubo e di ulivo nei quali si è venuta concentrando, negli ultimi anni di vita dell'artista, una lancinante tensione di energie che non si vogliono arrendere.

Questa mostra invece ha la misura consueta di tutte le altre mostre che qui in Acqui, nelle sale del Liceo Saracco - Casorati, Sutherland, Guttuso, Morlotti, Chighine, sono state allestite come un omaggio di questa parte del Piemonte ad alcuni protagonisti italiani e stranieri dell'arte del nostro tempo. E non è una mostra fatta di scarti; per la semplice ragione che nella pittura di Carlo Levi non ci sono scarti. Non ci possono essere scarti in una pittura così strettamente e solidamente legata alle ragioni di vita; in cui poi realtà ed immaginazione, immagine e simbolo coincidono in tale misura che è proprio questa coincidenza a premere sugli occhi e soprattutto sulla coscienza dello spettatore, traducendosi in uno stimolo, in un pungolo, in una sorta di inquietudine che può essere consumata. E che non può essere consumata se non raccogliendo, toto modo, attraverso le forme ed i colori, attraverso le figure e le loro trasparenti allusioni, il messaggio che l'artista ci rivolge. Messaggio impegnativo e compromettente, anche se le sue apparenze scivolano a volte nella dolcezza del miele e nel velluto delle viole del pensiero.

Così, se certi spiriti sofisticati e fin troppo raffinati o schifiltosi dicessero che questi dipinti e sculture e disegni di Carlo Levi sono brutte opere, perché mostrano fin troppo chiaramente di tenere in poco conto e di voler quasi mortificare, per indifferenza, i valori cosiddetti estetici, noi lasceremo dire. Quei valori, considerati in se stessi, valori di conformazione stilistica, di struttura, di risonanza, sono una mera astrazione. Sono una convenzione, un vuoto squisito, un momento distratto, indifferente ad ogni altra profonda motivazione del fare dell'artista, che nella pratica si trasforma in segni e colori e si costituisce in linguaggio che ha precise norme grammaticali e sintattiche proprio perché ha qualcosa da dire e quando ha qualcosa da dire: certe particolari cose, reali e urgenti. Cose quindi che non nascono dalla pittura, dall'esercizio dell'arte ridotta a semplice mestiere; ma cose che fanno semmai nascere la pittura, evocandone le figure e il ritmo dal campo dell'inedito, forzandole a venire in primo piano, a istituire un sistema di forme, anche quando a volte è soltanto il fenomeno disperato di un monologo.

Questa mostra è stata immaginata come un mezzo di provocazione, per lasciar venire in primo piano anche le motivazioni remote dell'arte di Carlo Levi, segnalando i luoghi ed i momenti in cui essa realizza le coincidenze maggiori fra le sue premesse morali e intellettuali e gli esiti pittorici e figurali. cioè quei momenti in cui l'arte di Carlo Levi raggiunge la sua vera identità, attraverso tale profonda identificazione delle parole con i segni e di questi con le intuizioni che muovono il pensiero dell'artista, e con la realtà che rimane il punto fermo di ogni riferimento, da poter allora realizzare un amalgama così stretto tra l'idea e la sua rappresentazione, che segni e parole mutano le cadenze, i modelli sintattici, i ritmi del fraseggio e persino la punteggiatura. Il filo narrativo della prosa di Carlo Levi, cioè la sua pagina scritta, è caratterizzato da una serie incalzante di pause, come se si volesse individuare ogni cosa nei suoi precisi contorni, per togliere ogni sbavatura, ogni errore di registro tra l'idea e la sua rappresentazione, tra la figura della realtà e il suo simbolo plastico. Così il linguaggio, anzi il discorso è strutturato alla maniera di un grande mosaico, di un grande murale realizzato con

le tessere del mosaico: "Noi non siamo cristiani, non siamo uomini, non siamo considerati come uomini, ma bestie, bestie da soma, e ancora meno che le bestie, i fruschi, i fruschillicchi, che vivono la loro libera vita diabolica o angelica, perché noi dobbiamo invece subire il mondo dei cristiani, che sono di là dall'orizzonte, e sopportarne il peso e il confronto". Oppure: "Non mi svegliarono, di primo mattino, le campanelle dei greggi, come a Grassano, perché non vi sono pastori, né pascoli, né erba; ma il rumore continuato degli zoccoli degli asini, sulle pietre della strada, ed il belare delle capre. È l'emigrazione quotidiana: i contadini si levano al buio, perché devono fare chi due, chi tre, chi quattro ore di strada per raggiungere il loro campo, verso i greti malsani dell'Agri e del Sauro, o sulle pendici dei monti lontani".

Questa struttura cadenzata e coordinata, di convergenze nella stessa immagine, di figure e di cose legate alle stesse radici della loro natura e della loro storia, enucleate, individuate nell'attimo in cui da parti diverse affluiscono verso il centro della composizione ed occupano ciascuna il posto che gli spetta, ha una sua precisa rispondenza nella pagina dipinta costruita anche questa come un mosaico, con tocche distinte l'una dall'altra, collocate l'una accanto all'altra, isolate ma non separate, come gli oggetti della figurazione, visualizzati in certe nature morte di pani frutti uccelli verdure, sono collocati l'uno accanto all'altro, uniti ma non confusi: in modo che ognuno di essi, pur partecipando a caratterizzare le forme ed i colori dell'insieme, conservi la propria individualità plastica e cromatica. All'interno, tuttavia, di una trama unitaria che ricorda il disegno e l'ordito di una stoffa, a determinare i quali contribuiscono in eguale misura e con la stessa intensità la scelta spontanea ed il calcolo.

Un misterioso miscuglio di spontaneità e di calcolo forma la sostanza stessa della vita di Carlo Levi e condiziona i suoi interventi ed i modi delle sue epifanie. Misterioso, perché affonda nei misteri appunto biologici e psichici della natura dell'uomo. Persino nella sua presenza fisica, nel suo volto, nella sua azione, certi aspetti che vorrei dire messianici, tra magia e profezia o preveggenza o sogno divinatorio - che gli davano sempre quel senso di sicurezza arcana e di distacco, come di chi sa di poter attraversare le fiamme come una salamandra, le pareti come un puro spirito, di risorgere quindi più bello e più forte di prima, si mescolavano con gli aspetti politici, che erano invece un consumarsi giorno per giorno; un morire forse giorno per giorno all'interno di tanti impegni precisi di lavoro, di tanti piani di lotta. Lotta clandestina ma sempre accettata con allegrezza, come un bel dono della sorte. Accanto a Piero Gobetti negli slanci giovanili; poi fatto adulto accanto ai Rosselli, poi ancora maturato attraverso molti dolori nel Comitato di Liberazione della Toscana con altri intellettuali infine nell'esercizio attivo della politica eletto dal popolo al Senato della Repubblica.

La sicurezza dell'orientamento nelle scelte decisive fu anche un fatto dell'istinto per Carlo Levi e per la sua generazione. egli stesso volendo indicare con esattezza i motivi per cui lui ed i suoi amici e compagni di avventura del gruppo dei sei pittori di Torino - Chessa, Galante, Menzio, Paolucci e la Boswell, pur avendo vissuto a contatto con tutte le avanguardie ed essersi nutriti di tutti i rifiuti delle avanguardie non si erano battuti senza riserve in direzione di quelle esperienze, ha scritto che Così fu perché: "di fronte ad una situazione, che poneva praticamente i problemi fondamentali della vita e dell'espressione, sentimmo la necessità dei valori nuovi da inventare come nuove scoperte dell'unità dell'uomo, fuori dalle astratte aperture della sua scissione, dalle astratte chiusure delle posizioni formalistiche.

La lotta era chiara in tutti i campi, e comportava la responsabilità e l'orgoglio di una posizione egemone e non di una rivolta. Così come non si poteva riconoscere il fascismo come una realtà propria, né combatterlo con le sue misure rovesciate, ma prefigurando in noi una forma ed una dimensione diverse: anche nel suo campo dell'arte si era spinti al senso di un poi già presente. Era forse una posizione superba per quanto riguardava i nostri mezzi e le nostre capacità, ma era la sola giusta e possibile per chi, secondo il moto di Gobetti, sentisse di non aver nulla in comune con gli schiavi".

Nell'ambito del gruppo dei Sei l'orientamento dell'azione dell'arte, e della posizione da occupare sul filo della storia dell'arte, rappresentano dunque una risposta che voleva essere anche politica, furono cioè scelte condizionate dal bisogno di coerenza assoluta nelle soluzioni che bisognava dare ai

problemi del momento. In una situazione che vedeva l'uomo nella sua drammatica realtà storica - il dolente passaggio da uno stato di guerra ad uno stato di asservimento, quasi un ritorno al fango ed alle umiliazioni della vita di trincea, alle lunghe stagioni della paura e della bestia: che vedeva, voglio dire, l'uomo coinvolto in un disperato combattimento con l'angelo invece che i giochi formali delle avanguardie.

In una situazione, bisogna aggiungere, che intendeva l'Europa, la solidarietà e la fraternità dei popoli al di sopra delle frontiere, invece che i falsi uniti novecenteschi, gli arcaismi, le mistificazioni della retorica, dell'accademia, dello stesso attivismo e vitalismo futurista, che stavano diventando artificiose espressioni di un regime.

Questo atteggiamento rispecchia, in modo particolare nella persona di Carlo Levi, l'atteggiamento morale ed intellettuale di Piero Gobetti, la cui memoria, lungo tutto l'arco della vita del nostro artista, resterà nel sottofondo dell'essere. Ed ammiccherà fraternamente, attraverso il ricordo della affettuosa solidarietà che li allacciava nei primissimi anni Venti di Torino, e dell'asse che idealmente si stendeva allora tra via XX Settembre e poi via Fabbro, gli indirizzi di Gobetti, con l'oltre Po dalla parte del Monte dei Cappuccini dove abitava Carlo Levi. Come un invito, o un richiamo alla coerenza, alla conferma degli ideali della giovinezza ed alle purissime idee amate sulle pagine di "Ordine nuovo" e di "Rivoluzione liberale". Un invito insomma a restare gobettiano, rivelando la possibilità di sopravvivere di quei caratteri che di recente Norberto Bobbio ha indicato come tipici di una concezione gobettiana della vita pubblica e privata, e che sono: una concezione eminentemente etica della politica (questo era affatto spontaneo in Carlo Levi anche per la vena profetica o messianica che era nel suo temperamento); il sentirsi a proprio agio soltanto militando nei piccoli gruppi: il considerare la libertà come un supremo valore che deve essere continuamente difeso perché è continuamente minacciato da chi detiene il potere; lo scegliere infine il movimento operaio come parte per la quale combattere. L'operaio come realtà e come simbolo. L'uomo che fatica, che tira il carretto, che porta sulle sue spalle tutto il peso del mondo. Col tempo la figura dell'operaio che a Torino significava uno che lavora al Lingotto o in un altro luogo della industria metallurgica emergente, prende la figura del contadino, del pastore, dell'emigrante. Sullo sfondo della scena la grigia periferia industriale di Torino, con i suoi fiumi le sue nevi, e le sue nebbie, i suoi casoni anonimi e sempre imperfetti, lascia il posto alle argille della Lucania, alle forre della Calabria, ai tufi della Sicilia. Figure di una realtà geografica e sociale tanto vera e sofferta da diventare emblematica, che Carlo Levi incontra direttamente quando viene mandato al confino o indirettamente, attraverso la poesia e la passione comunitaria di gente che egli può sentire subito amica anzi fraterna, intrigata anzi presa al laccio degli stessi problemi della giovinezza. E sono poi i problemi e le voci che alimentano in eguale misura le rivoluzioni e le generose utopie, l'azione ed il sogno. La poesia di Rocco Scotellaro alle contestazioni umanitarie di Danilo Dolci, che lo avvicinano al sud, lo riconducono ad Eboli, a ritrovare non risolti gli stessi problemi di vent'anni prima.

Questa mostra, ripeto, vuole soprattutto dar conto di quelle motivazioni profonde dell'arte di Carlo Levi per cui è lecito dire che egli ha le qualità ed i compiti di testimone all'interno di una storia nata molti secoli prima della sua nascita e destinata probabilmente a durare altri secoli dopo la sua morte. E Carlo Levi ha intuito con una lucidità sconcertante e struggente questa sua insolita, impegnativa posizione rispetto alla storia, quando ha ripreso il mito di Narciso e gli ha dato il corpo smagrito e stanco, il volto barbuto e malinconico della sua vecchiaia. Non è quindi una mostra che intende risolvere i problemi connessi con la sistemazione critica dell'arte di Carlo Levi: anche se questi problemi risultano ancora aperti, e se c'è chi ancora può dire che il vero maestro di Levi è Matisse e chi invece lo interpreta come un figlio naturale degli espressionisti tedeschi, isolando come se fosse una sorta di soggiorno al limbo l'esperienza da lui fatta con il gruppo dei Sei.

Colorista lirico per qualcuno; colorista drammatico anzi tragico per altri. Colorista senza dubbio perché proprio all'interno dell'esperienza fatta in gruppo con i Sei privilegiare il colore era il modo di essere moderni ed europei. Lirico e drammatico insieme, nella misura in cui i due momenti possono confluire in un unico intento narrativo, in uno stesso disegno o impegno politico.

Nell'introduzione al catalogo della mostra dei Sei di Torino, organizzata dal Museo Civico di Torino nel 1965, Argan ha detto giustamente che senza quel "gesto di simpatia per l'Europa", senza quella prima ed apparentemente disinteressata battaglia per un gusto moderno ed europeo, la lotta decisamente portata sul terreno politico da Guttuso, Mafai, Birolli, il gruppo di "Corrente" non avrebbe avuto lo stesso mordente, la stessa giustezza di motivazioni storiche, la stessa forza d'urto.

I Sei di Torino significano infatti, soprattutto, le condizioni poste dal pensiero politico e dalla cultura filosofica, quindi anche estetica, che intorno al 1925 a Torino potevano apparire rivoluzionarie. Le rispecchiano anzi tutte, anche se con molta umiltà e si si presentarono con un movimento le cui novità nascevano da semplici esigenze del gusto. Questa parola del resto ci rimanda a Lionello Venturi ed alle aperture europee delle sue lezioni all'università di Torino, che introducevano per la prima volta nell'insegnamento accademico i nomi di Delacroix, Cezanne, Monet, Picasso; ci rimanda anche alle aperture internazionali sulle scene del teatro restaurato e ramodernato da Gualino, alle sue collezioni d'arte antica e moderna nelle quali figuravano anche cinque Modigliani, agli slanci anch'essi europei e internazionali delle ricerche torinesi nel campo dell'architettura e del disegno industriale.

Europa, comunque, in quegli anni a Torino, ma in un senso che si allarga verso l'altra parte, quella viennese ed orientale, voleva dire anche Casorati, che era stato il maestro ed il modello degli artisti, giovani o sconosciuti, che avrebbero formato il gruppo dei Sei.

Dal modello casoratiano, che nelle opere tra il 1925 e il 1927 appare ancora determinante un modello guardato nel momento che Mario Soldati, nella sua tesi di laurea del 1928, considera di glaciale involuzione neoclassica, Carlo Levi si distacca attraverso un riflusso di suggestioni ricevute a Parigi nel suo viaggio del 1923. *Le due signore*, un dipinto del 1929, l'anno della prima sortita pubblica dei Sei, intona le sue preziose armonie su un ricordo vivo delle raffinate ed eleganti delicatezze della pittura di Marie Laurencin: ed è già un omaggio indiretto allo spirito di Apollinaire. Qua e là, poi nei dipinti della breve stagione dei Sei affiorano, ovviamente, i ricordi di Matisse e di Dufy, di Modigliani e Derain. Ma la stagione dei Sei, dei Sei e dintorni vien voglia di dire tanto sono varie in quegli anni anzi in quei mesi le prove della pittura di Carlo Levi, unificate tuttavia da una finissima sensibilità cromatica e dai modi squisiti con cui le loro immagini emergono dagli strati più profondi della vita intima e di una sensibilità che sembra sfogarsi in leggere nebulosità, come il cielo di Torino; la stagione dei Sei, dicevo, è stata per Carlo Levi uno splendido apprendistato. Il lungo giorno luminoso, durante il quale un medico aspirante pittore in servizio di guardia alla Maternità stabilisce di essere soltanto pittore ed a poco a poco si allontana dalle figure che rivelano d'essere delineate con uno spirito ancora giovanilmente sentimentale ed un distacco che le fa tanto diverse dagli impegni di cultura e di azione politica di quegli stessi anni, per realizzare immagini che si dilatano dalla realtà nella finzione ed una materia pittorica che dia l'illusione di pulsare proprio come la materia organica nella quale è impastata l'esistenza.

Tuttavia è nel secondo soggiorno a Parigi, quello del 1933, che la pittura di Carlo Levi risponde alle richieste della vita, con una densità ed in una misura che hanno reso sempre fin troppo facile il richiamo ai nomi di Soutine e di Pascin, e bisognerebbe allora fare il lungo elenco degli esuli, dei profughi, dei disperati, degli insofferenti, degli avidi, degli allucinati, che in quegli anni erano arrivati o erano ritornati a Parigi, incalzati dalla sfortuna, dall'intolleranza politica, dalla fame, da un desiderio ossessivo di gloria. Ne erano arrivati ancora dalla Spagna. Dopo la grande ondata dei pacassiani; dal Sud-America, dai paesi nordici, dalle ex repubbliche baltiche, da tutti i ghetti dell'Europa centrale, dei Balcani, del Medio Oriente. È in questo momento della sua storia che la pittura di Carlo Levi incorpora la vita, nel suo flusso naturale: i furori, i languori della vita e del sentimento così realistico ed incumbente del peso delle cose: una forma tonda di pane, lo snodo di un nastro di seta, il fuoco di uno sguardo, l'abbandono di una figura alla sua malinconia, quasi scivolando sull'onda della materia pittorica, delle tocche del pennello. Come accade in *Vitia* del 1903, esposto a Firenze; una figura che lo stesso pittore colloca all'inizio, come stile, di tutta la sua pittura seguente: "fino alle sue più remote, o lontane, o non apparenti derivazioni, sino ad oggi".

L'esperienza parigina è già una esperienza macerata nel dolore. La pittura diventa uno strumento per abbandonarsi ma anche per reagire alla malinconia e al dolore.

Forse anche per sfuggire il sentimento di un esilio che può non aver mai fine, è che Carlo Levi è in grado di avvertire come un'ondata di panico nell'aria.

La figura di Vitia è la figura di *Bambino Lucano*. Lo stato di confino, di isolamento, in cui un bambino lucano ha trovato la ragione immediata di comparire sulla scena della pittura è una delle forme che può assumere l'esilio; la forma di una cacciata dal mondo delle nostre abitudini consuetudini, quotidiane e dalla sfera in cui siamo nutriti da offerte, segni, incontri conosciuti. La figura di Vitia è un punto di riferimento sicuro per tante altre figure di bambini: il figlio della Parrocchia, Michelino, il figlio di Giulia la strega, tutti i ragazzi di Agliano. Figure di una infanzia esiliata, di una gente destinata all'esilio, perché vive fuori da ogni autentico presente, staccata dalla sua giusta esistenza da migliaia e migliaia di umiliazioni, di miserie, di rassegnazioni; di magia anche, di stregoneria, e quindi anche di fatalità, di stabilità. Negli anni del confino, gli anni evocati nelle pagine di "Cristo si è fermato a Eboli", Carlo Levi è preso nella stessa trappola in cui è presa la gente di Gagliano e di Grassano e di tutti i piccoli paesi sui monti della Lucania. Si trova come loro sul fondo di un pozzo asciutto, dal quale non potrà uscire con le sue sole forze. Così la pittura ha cadenze tortuose, alti spessori, irritate cordonature: la pittura come gesto e come materia. Ma anche straordinarie debolezze, struggenti abbandoni ai richiami di una possibile felicità lontana, quando raffigura le tenere argille di un paesaggio monotono, le striature rosse e violette sulle volte dei cieli all'ora dei crepuscoli, le lame del sole a picco sui calanchi e sugli alberi isolati: a straordinarie dolcezze soprattutto quando dipinge gli occhi sgranati dei ragazzi. Occhi che brillano come i fuochi accesi dei bivacchi in una infinita notte deserta.

Nei rapporti dell'artista con la crudeltà dell'esistenza e della storia, nella rappresentazione dell'impatto violento tra realtà e idea, tra l'uomo e il mondo circostante, tra la cronaca e l'universale si avverte che la tensione cresce proprio attraverso le strutture e le reazioni visibili della pittura. Scompare, intanto, e gradatamente si annulla il distacco tra ciò che appartiene all'uomo e ciò che appartiene all'artista, tra gli ideali che spetta all'artista di raffigurare, e gli ideali che spetta all'uomo di raggiungere.

Se il ciclo lucano è dominato dalla malinconia e dalla coscienza dell'esilio, che può essere un esilio di tutta la vita, il ciclo calabrese degli anni cinquanta, appare dominato da sentimenti più aspri, da una sorta di interrogazione, continua e caparbia; da una forza che è di disperazione ma è già anche pronostico di rivolta. Attorno all'immagine corale di *Lamento per Rocco Scotellaro*, immagine un poco manierata perché il pittore ne accentua l'eloquenza luttuosa con un largo gioco di grandi scialli neri, si collocano come tanti figuranti di un presepio laico, donne, uomini, bambini; contadini, e donne di fatica, giovani guardiani di porci; padroni, mediatori, servi. Anche gli occhi di questi personaggi, dei bambini soprattutto, sono spalancati, sgranati, bruciano come fuochi accesi nel deserto notturno; ma la dolcezza è una memoria volata lontano, se mai c'è stata dolcezza per loro. Le tinte hanno ristretto la loro scala ad una sola ottava di grigi, neri, gialli; carboni, ceneri e zolfi. La scena, lo sfondo, il paesaggio è scomparso dietro queste figure inquadrato in primissimo piano. Il paesaggio adesso è l'uomo; le sue rughe fitte fonde come le crepe di una terra inaridita, i suoi panni che cadono su una magrezza sempre più spenta. Il paesaggio è ormai questo grumo di materia organica; di materia viva: rughe ho detto, bocche sdentate e spalancate per asme ed enfisemi, narici e occhiaie corrose anzi divorate dalle tracoma; pelli sbiancate dalla malaria. Unico paesaggio fatto di materia organica: fragile e insieme resistente, affascinante e insieme mostruoso, ipnotico ed insieme repellente.

Uno degli aspetti fondamentali e dei più caratterizzanti dell'arte di Carlo Levi, se già visto, è la sua straordinaria capacità di coordinare con molta naturalezza gli elementi figurativi più vari. Un altro, è la continuità, o coerenza, o spontanea progressione con cui può trascinare la materia pittorica ad essere una sostanza autonoma, che riproduce e sembra addirittura generare le energie e le forme della natura.

La pressione che esercita la pittura di Carlo Levi sugli occhi e sullo spirito degli uomini non sofisticati e di grande effetto, perché nasce dalla vitalità sfrontata e al tempo stesso sublime della sua pasta pittorica. Anche su questa strada è facile avvertire un crescendo. Dalle leggere garze colorate della maschera rosa, dalle atmosfere mattinali del mare di Alassio, dalle trasparenze opaline della scorza di un melone si passa alle materie solide opache dei pani di parii, dei pesci seccati, delle carte, delle stoffe, dei giardini intesi come fenomeni della natura ridente nei dipinti degli anni Trenta; quindi ai bagliori spessi, alle nuvole di lana brillante dei cieli lucani, per finire con i monumenti di roccia, di granito, di corallo dei pani di Altamura, dei tronchi degli ulivi e dei carrubi, nei loro gonfiori sospetti, nelle loro spaccature ambigue, nelle loro oscene divaricazioni, che di nuovo, con sublime sfrontatezza, fingono allacciamenti di lotta e di amore. In una serie di osmosi e di metamorfosi, in una serie di splendide metafore, attraverso un fitto trasudare di gromme collose, di linfe dense, quasi di flussi sanguigni, esplode finalmente coi bagliori e lampi di un fuoco d'artificio il motivo dell'Eros nella pittura di Carlo Levi. Il motivo, meglio dire il mito che cova da sempre come un tizzone sotto la cenere; contenuto, domato, appena svelato, ripreso, mescolato al mito di narciso, fin quando si presenta con la maschera sontuosa della natura naturante. La natura stessa è eros, la pasta pittorica è materia dell'eros, in una concitata pantomima che esalta la gloria e il dramma di ogni abbraccio. L'abbraccio che nelle sculture e nella serie delle litografie della cartella. *Gli amanti* è ancora un tizzone sotto la cenere, ed è rivelato come una sinopia, come una veronica o una sindone. Cioè come la pelle trepidante di un evento, quasi un sisma, che scuote gli strati profondi dell'esistenza. e, l'amore appunto per cui si può vivere, lottare, partire, anche morire.

Luigi Carluccio