



Gianbecchina: Autoritratto (1973).

La storia di Gianbecchina, così profondamente legata alla terra siciliana e alle vicende della sua gente, comincia con una emigrazione: i genitori partono per l'America nel 1912 e lasciano a Sambuca Zabut — il paese nativo nella vallata del Belice — il bambino di soli tre anni, affidato a uno zio che curerà la sua prima istruzione e tenderà di avviarlo alla professione di perito agronomo, l'unica allora possibile in un centro agricolo dell'interno. Ma la pittura esercitava già su di lui un fascino determinante, da quando una pittrice dilettante gli aveva mostrato, a otto anni, la prima tavolozza e i primi tubetti. Passava intere giornate e contemplare i decoratori di soffitti che lavoravano in paese; finché uno di questi, Gaetano Gripi, non lo assunse come garzone: fu il suo primo maestro, gli insegnò a mescolare i colori, ad eseguire gli ornati, a dipingere falsi stucchi e riquadri con fiori ed uccelli.

Poi cominciò a lavorare in proprio, a sperimentare l'affresco su pareti di case e di chiese. Ma si accorse che l'istinto e la buona volontà non bastano a fare il pittore: coi primi risparmi partì per Palermo, seguendo l'esempio di altri due sambucesi, i pittori Antonio Guarino e Alfonso Amorelli.

Si sistemò in una stanza della vecchia via Alloro e si iscrisse alla Scuola libera del nudo nell'Accademia di Belle Arti, che gli consentiva di apprendere la tecnica fondamentale del disegno e della pittura. Teneva quella cattedra Archimede Campini, scultore di profonda sensibilità e cultura che dopo una breve fortuna a Parigi era venuto in Sicilia chiudendosi in un triste pessimismo che però non gli impediva di scoprire ed aiutare il talento dove c'era. Fu lui a spronare agli studi per la maturità artistica il giovane, che lavorò da solo e fu l'unico nel '33 a conseguire il diploma fra trenta candidati.

Di questo periodo restano rarissime opere tra le quali un *Concertino in terza* del 1930 con nudi trattati a pennellate dense ma sciolte, e nello sfondo un'aspra scogliera: decisamente antiaccademico e antinovocento.

Ventenne, con lo spirito d'avventura dei siciliani più intraprendenti, partì per Roma senza una lira e si iscrisse a quella Accademia di Belle Arti frequentandola dal '34 al '35 sotto la guida di Umberto Coromaldi. Fu lì che conobbe Pippo Rizzo il quale, apprezzando le sue qualità e vedendo le ristrettezze in cui viveva, lo indusse a correre ad una borsa di studio messa in palio dall'Accademia di Palermo: la vinse e poté continuare senza preoccupazioni.

Era l'epoca del sodalizio tra Guttuso, Barbera, Lia Pasqualino Noto e Nino Franchina; frequentava anche lui le riunioni che si tenevano nello studio di corso Pisani e poi in casa del Pasqualino, con Topazio Allata, Arturo Massolo, artisti, musicisti, giornalisti, un cenacolo anticonformista, aperto al nuovo. Con Guttuso specialmente, che vedeva spesso a Bagheria, condivideva le idee antifasciste, il bisogno di evasione verso orizzonti più larghi.

Nella primavera ed estate del '37 affittò, insieme al giovane studioso d'arte Beppe Sala, una casetta di pescatori a Cefalù e visse per sei mesi tra mare e campagna dipingendo all'aperto, soprattutto acquerel-

li. Il ricordo di questo soggiorno è rimasto in un libro dell'amico, «Sodalizio a Cefalù», illustrato da Gianbecchina. Ma quando Guttuso lasciò definitivamente la Sicilia, ripartì anche lui per Roma e fu suo ospite, insieme a Pizzinato, nello studio di piazza Melozzo da Forlì.

Proseguì presto per Milano dove divise con gli scultori Tarantino, Maggio e Pierluca e la modella pittrice Bettina un seminterrato in via Guercino 8: conobbe allora Beniamino Joppolo — punto di riferimento di tutti gli «emigrati» siciliani — e con lui Quasimodo, Migneco, Raffaelino De Grada, Birolli, Badodi, l'ambiente cioè che presto doveva dar vita a «Corrente».

Furono anni di privazioni e di fame, molti quadri dipinti e pochissimi venduti, qualche lavoro saltuario d'illustrazione e d'affresco. Se avesse potuto resistere a Milano un altro destino avrebbe avuto non la sua pittura ma certo la sua vita. Con l'incalzare degli eventi bellici Gianbecchina è costretto a tornare in Sicilia. Nel '41 ottiene al Liceo artistico di Palermo l'insegnamento che determina la sua permanenza nell'isola.

Ma già la sua pittura, per un certo verso, si era messa su un binario parallelo a «Corrente»: le sue nature morte appaiono dipinte con una distensione, una fluidità, una libertà che esulano dai canoni accademici e dal quattrocentismo di maniera allora raccomandato; nei paesaggi niente Sironi e niente Carrà, Van Gogh e Cézanne semmai, ma in chiave siciliana, sempre più solidi e organizzati. Via via dagli acquerelli fluidi e canori, dai paesaggi concepiti come distese, come superfici, come piazzamento di elementi in funzione pittorica, si passa col procedere degli anni quaranta e con la permanenza in Sicilia ai paesi autentici, spesso così aderenti a una realtà aspra ed ingrata da sovrapporre il piacere della «bella pittura».

Questo rimarrà nei vari sviluppi della sua arte, il carattere di Gianbecchina, interpretazione della terra e della sua vita, non come semplice fatto contemplativo o mero atto estetico, ma come profonda conoscenza e perciò atto d'amore: così il giovane già destinato alla carriera di agronomo portava nella sua carriera di artista non la natura idilliaca dell'arcade ma la passione del piantatore di vigne, del potatore di ulivi, del cavatore di pietre, del costruttore di casali. Sono di quest'epoca, ad esempio, *La trazzera* e numerose incisioni ispirate alla vita dei campi.

Gianbecchina insomma dalle analogie con «Corrente» per suo conto muoveva il passo verso un cosciente realismo. E ciò serve a dimostrare quanta importanza abbia avuto l'ambiente siciliano nella nascita del realismo italiano.

Sono pure di questo periodo i disegni per un libro di poesie dell'amico Sandro Paternostro, «Ridi Milena», edito da Flacovio.

Significativo un dipinto del '43, *Incendio nell'aia*, che rievoca un episodio di vita contadina nel dramma della guerra: tutto si fa movimento, come d'improvviso, il divampare del fuoco piovuto dagli aerei americani, il piegarsi della fumata grigia all'alito del vento, l'accorrere dei contadini, il percuotere delle vesti in fiamme.

Da quell'epoca le campagne appaiono sempre più popolate di uomini, contadini

Gianbecchina, una vita per la pittura

di Franco Grasso

rudi e semplici, fatti della stessa terra e della stessa roccia, simili l'uno all'altro e allo stesso pittore, curvi al lavoro o nella lunga marcia quotidiana sulla trazzera, coi muli e coi carri, tori e capre, donne col capo avvolto nello scialle nero; e i braccianti al mattino in attesa di lavoro, e le folle in piazza ad ascoltare il comizio o a commentare la morte del capolega ucciso dalla mafia.

La collaborazione alla rivista «Chiarezza» e al quotidiano «La voce della Sicilia» documenta con numerosi disegni la partecipazione attiva dell'artista alle lotte per la terra e per il riscatto del popolo siciliano da secolari oppressioni.

Poco più tardi vediamo comparire più frequente nella sua produzione il nudo femminile, mai accademico ma con un rinnovato senso della forma, della bellezza, e nature morte con frutta rigogliose e colori splendidi. Il pittore ha sposato una giovane donna di Sambuca, Maria, bionda e gentile che con amore e intelligenza sorreggerà costantemente la fatica dell'artista.

Intanto si succedono, sino alla metà degli anni cinquanta, le commesse per affreschi ed opere di restauro in numerose chiese dell'isola danneggiate dagli eventi bellici.

Il ritorno alla pittura di cavalletto è segnato da ricerche inquiete: l'artista vuole giovarsi delle esperienze compiute nell'affresco in stesure più larghe e sintetiche (ad esempio, la *Campagna del '58*), in immaginature più calcolate. I personaggi avanzano in primo piano, severi, tagliati con l'accetta. *L'uomo che scopre un nido*, rude e trepido insieme, è tra le cose più belle di questo periodo: la vita contadina, con ciò che ha di forte e di poetico insieme, è sempre l'ispiratrice.

Gianbecchina, verso il '54, si è costruito, in gran parte con le proprie mani, un ritiro ad Adragna, un'altura sopra Sambuca dove giunge la vista e l'alito del Mediterraneo. Sono vicini i luoghi di Empedocle, il porto che serba il suo nome, il mito creato dal poeta filosofo degli elementi in eterna lotta e in eterno amore, purificati e trasformati dal fuoco.

Allo stesso modo al pittore mare, cielo e terra cominciano ad apparire come colore puro, materia dall'apparenza fluida o resistente, cangiante nel tempo. Il paesaggio va perdendo le sue definizioni operate dall'uomo e la natura ritorna alle sue forme primordiali: rocce non più baciate dal sole ma ardenti in esso, argille resistenti al fuoco ed alberi da esso carbonizzati, mari ove si stempera la fiamma e cieli che abbracciano il cosmo.

Siamo così al periodo astratto che dura dal '60 al '65. Mai astratto geometrico, materico semmai: una discesa nelle viscere della terra per scoprirne le strutture nascoste, le cristallizzazioni delle vene, le cariche dirompenti, le forze compromesse, il dilagare delle acque.

Poi lentamente questo tumulto della natura e dell'artista si va placando, le superfici si ricompongono, la crosta si rasoda, i paesini nella grande distesa si concentrano, come raccolti per proteggersi dal pericolo che si trasmette attraverso i burroni e i crepacci, profonde ferite della terra. La *Chiesa rossa* del '66 è una delle opere che meglio caratterizzano questo ritorno al figurativo.

Ma ecco, nel '67, una serie di nuovi personaggi apparire su questo mondo trasformato, gli amanti: prima sui fondi materici, poi tra gli scogli ed il mare, amplesso drammatico di antiche divinità, e infine giovani coppie tra gli alberi, tra le spighe, nei canneti. Una felicità mai provata, una esaltazione della gioventù senza complessi di colpa, dell'amore come atto della natura nel suo germogliare e fiorire: non ricordo stanco del passato ma comprensione del presente, di un costume inteso nella sua spontaneità e freschezza.

Il terremoto del '68 interrompe questo inno gioioso alla vita: si sconvolgono le strutture compatte, si spaccano le superfici, riaffiorano gli strati profondi delle arenarie e dei tufi, crollano paesi e casati, fuggono gli scampati al disastro con le masserizie strappate dalle macerie, si attendano tra gli alberi, comincia l'interminabile dramma delle popolazioni del Belice, le baracche gelide nell'inverno, soffocanti in estate, lo sconforto, l'emigrazione. In decine di disegni e dipinti l'artista esprime la desolazione e l'abbandono, alza la sua protesta contro chi non vuole risolvere i problemi della zona su cui si abbatte invece la speculazione e cresce il pericolo di una irreparabile disgregazione morale e sociale. E perciò le figure dei contadini del Belice ancora tenacemente attaccati alla terra tornano nei dipinti di Gianbecchina con la loro volontà di resistere, unica speranza di rinascita.

Tre anni dopo che la terra ha tremato, all'altro capo dell'isola l'Etna ribolle e vomita fiumi di lava. Il pittore accorre allo spettacolo grandioso e terrificante, contempla nella notte l'avanzare del magma, le fiammate abbaglianti dei boschi, le case sommerse e fuse nell'immenso bruciare. Sembra che la natura in movimento ritorni al caos primordiale, sprigiona dal suo utero fremente quelle forze sopite che la fantasia dell'artista nel periodo astratto aveva immaginato ed evocato. E questa volta di fronte alla realtà, che rinnova con potenza inaudita il mito di Empedocle, il pennello torna a intridersi nella materia accesa, utilizza gli smalti e gli ossidi usciti dal cratere squarciato, la lacca rossa, gialla, arancione, le gemme degli azzurri cupi e dei viola, i grigi delle alte fumate che improvvisamente s'illuminano al lampo di ridestati bagliori, mentre l'onda travolgente del magma che scende dalla tremenda montagna riempie conche e vallate, supera gioghi, inghiotte ville e giardini nel suo inarrestabile moto.

Forse nella serie di questi quadri dell'Etna, Gianbecchina ha toccato il livello più suggestivo del suo colorismo e della sua dinamica realista.

Ma intanto la visione del mare di lava che torna a indurirsi alle falde del Mongibello, lava pietrificata, labirinto di solchi e burrati, ha reso l'artista più attento alla complessa plastica della crosta terrestre, alla geologia delle montagne sotto la coltre splendida della vegetazione, alle rocce che si corruvano e accavallano, ai pendii dilavati dalle acque e bruciati dal fuoco: una stratigrafia pittorica scavata nel corpo della terra.

La stessa opera di scavo nei volti degli uomini induriti dalla fatica, nelle rughe solcate dalle intemperie: personaggi so-

(continua a pag. 8)

