

## Il mare: cosa infinita

Paolo Nifosì

In principio fu l'azzurro dentro cui una rondine si schianta sul vetro di una finestra. È il 1962. Guccione aveva scelto già i compagni di viaggio e i punti di riferimento nell'orbita della figurazione, di un certo realismo sociale, di una traiettoria espressionista, in un momento in cui dominante era la pittura astratta, in cui centrale era un dibattito intorno alla materia e al colore, tra gestualità e geometria. A distanza di diversi decenni, riferendosi a quegli anni, Guccione osserva: «Quanta fatica per la mia generazione: partivamo da una tabula rasa, abbiamo dovuto conquistare la possibilità di costruire gli oggetti lentamente», andando controcorrente, mentre il secondo Novecento europeo era orientato a decostruire tutto. Guccione, che fino a quel momento aveva dipinto idee su temi sociali, in parte impegnati, partecipando al dibattito sulla funzione e sul ruolo della pittura, si accosta al dato sensoriale: lo schianto di una rondine davanti ad un cielo azzurro ancora orientato verso il blu, con un fare baconiano, in cui il senso tragico prevale. Sarà quindi la volta dell'azzurro del cielo tra le inferriate, tra le antenne sopra i tetti di Roma, oltre la terrazza abitata, oltre i vetri di una finestra con una materia pastosa: opere che non avrebbero visto la luce senza la sua attenzione alla Pop

americana che approda alla Biennale di Venezia nel 1964. 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 una accettazione *in toto* della contemporaneità.

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 Chirico. Nelle successive opere di questi anni il limite basso della tela sarà il muro di cinta ocre della sua casa di Punta Corvo, quello alto sarà l’orizzonte o un filo di luce elettrica 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 qualche petroliera che passa. La memoria romana è ancora presente negli interni-esterni, nella compattezza del mare reso come un

muro come una parete, come erano i muri delle terrazze romane. Solo che all'aprirsi della persiana sarà il mare ad apparire, il cancello di legno del recinto, le poche piante appena piantumate nel giardino intorno alla casa, dalle piccole palme agli ibischi. È in questi anni che l'artista comincia ad usare il pastello, come studio e preparazione per gli oli, ma anche come urgenza di catturare e trasferire sul foglio l'emozione dello sguardo sul mare, sulla piccola palma o sugli ibischi fioriti. Osserverà: «disegno e colore plasmati in presa diretta».

La scelta di dipingere per più mesi in Sicilia è una scelta di autonomia, di indipendenza rispetto ai dibattiti sull'arte dei circoli romani, un seppellire definitivamente il Sessantotto, fin troppo discusso e ancora invadente nella cultura ideologica e politica italiana. La transizione tra Roma e Cava d'Aliga è data dagli aeroporti delle *Attese di partire*, dove le geometrie dell'architettura e le ombre portate saranno ancora riprese nel pavimento dello studio di Punta Corvo. Quelle *Attese di partire*, forse inconsciamente, rivelano il partire lento, ma definitivo; una scelta in solitaria per dare alla pittura un ruolo che la pittura degli anni sessanta in Italia, in Europa e anche oltreoceano, non aveva ancora avuto; il suo è un partire per nuove "Indie", fidandosi soltanto del proprio inconscio, del proprio sentire, del proprio piacere di dipingere. Gli anni Settanta saranno un vivere a metà 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, reiterati per alcuni anni con la spedizione archeologica di Mori per copiare le pitture rupestri del

deserto del Sahara. La sua partecipazione alla vita sociale è ancora romana, mentre i mesi trascorsi in Sicilia restano confinati alla casa e alla frequentazione dei pochi amici. 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.

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. La pittura dello sguardo per un verso e la pittura come materia, pittura colore, pittura luce, con introiezioni munchiane, bonnardiane, baconiane, informali: ne sono occasioni lo spruzzo sulla fiancata di una automobile, o le variazioni di foglie e fiori di un giardino o le vibrazioni di luce come pepite d'oro sulla superficie del mare. Guccione 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 centocinquanta anni di pittura da Manet a Rothko. In Sicilia la esemplificazione si fa più evidente nella scelta del mare e delle aspre col-

linee 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. *Tramonto a Punta Corvo* ha una patina di luce rosata nello sperone di punta Pisciotto; il mare è magmatico e la centrale geometria del muro e del pilastro e del cancello mette ordine. *Paesaggio di Punta Corvo* (1974-75) è termine medio tra stasi e movimento, l'immobilità è sospesa in una luce ocra, 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 munchiane.

Con *Le linee del mare* comincia una riflessione che vede come protagoniste la superficie del mare e le geometrie diagonali delle correnti marine, con la sola presenza blu del cavo di luce elettrica. 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: *L'ombra e le linee del mare* ha come confine in basso la striscia di muro in controluce, in alto una linea bianca, mentre linee di correnti ad arco e diagonali attraversano la tela; la materia è densa e grumosa 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. *Riflesso sul mare* (1979-1982) incorpora nella superficie del mare la materia fatta di spessori, di densità e la luce

specchiante di un sole abbagliante: la mutevole luce, ripresa dallo stesso punto di vista, determina variazioni. *Il cavo, il muro e le linee del mare* (1973) restituisce un azzurro meridiano, compatto, attraversato da una linea orizzontale leggermente obliqua; nel *Mare dopo il tramonto* (1973) si perdono i confini e i limiti dello spazio e la luce si attenua con componenti di grigio, di viola e di rosa; anche la notte ne è coinvolta in *Notturmo* (1977): la mancanza della solarità non annulla la struttura delle cose nella consistenza di linee geometriche e di materia spessa e vibrante.

Se gli anni Ottanta sono dedicati prevalentemente all'uso del pastello, sono anche anni in cui congeda cinquanta oli circa tra cui alcuni capolavori. La sua presenza definitiva in Sicilia, tra la casa di Punta Corvo e la casa di Quartarella è vissuta con stati d'animo controversi, tra lo sconforto per un paesaggio offeso da interventi arbitrari, e la sorpresa di una natura primaverile in alcuni olii che hanno per titolo *Agonia*, dove lo sguardo dal suo studio è impedito da una edilizia approssimativa e da pali e fili di luce elettrica e in alcuni dipinti la gioia espressa dalle cangianti fioriture della vegetazione del suo giardino col mare a distanza, dopo aver dedicato una serie di magistrali disegni a Francis Bacon, una sorta di omaggio per i tanti debiti dovuti alla sua opera, a uno dei suoi artisti di riferimento, traendo spunto da una fotografia dell'artista inglese. «Più tempo passa più la pittura diventa mezzo diretto del proprio io. Prima c'era un processo più mentale. Certo le cose si complicano di più» osserverà riferendosi a quegli anni. Il mare e il paesaggio cambiano

nei suoi pennelli. Non è una transizione rapida, ma lenta nella constatazione che il mare «è cosa infinita».

Il trasferimento definitivo a Quartarella avverrà tra il 1984 e il 1985. Sarà attiva la sua partecipazione alla vita della comunità locale di Scicli e dell'area iblea. Sarà primo presidente del Movimento Culturale Vitaliano Brancati, assessore per breve tempo nell'Amministrazione comunale della città. Parteciperà alla vita cittadina collaborando con Giornale di Scicli e pubblicando scritti politico-sociali, riguardanti in particolare il degrado del territorio. In questo tempo lungo di transizione, dalla visività costante di Punta Corvo passa al complementare ruolo della memoria del mare, osservato dalla spiaggia di Sampieri e rivisitato nel suo studio di Quartarella. Per tre anni, dall'80 all'83 lavora alla grande tela *Studio per l'ultimo mare*. Nelle sue intenzioni doveva essere l'ultima opera avente per tema il mare, ma le cose non andarono come era nelle sue intenzioni, dato che dall'83 in avanti il mare diventerà il tema sempre più centrale della sua indagine. *Studio per l'ultimo mare* è una tela di circa quattro metri di larghezza per un metro e venti di altezza, 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 esplicite. 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 le trame di un tappeto, con un costruito di fili, che nella tela diventano filamenti di azzurro e di bianco, memore di quanto in pittura il Novecento aveva elaborato dal cubismo di Picasso alle geometrie di Mondrian; memore altresì 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 evocativo. *Dopo il tramonto*, un'opera del 1987, è alquanto emblematica di questa fase: un mare d'un azzurro chiaro increspato con un'onda in basso più evidenziata; un *continuum* tra cielo e mare, in cui è annullata la linea dell'orizzonte, con lievi e cangianti variazioni di azzurri rosa e grigi e una linea bianca ad indicare la striscia di fumo lasciata da un aereo a reazione. Si avverte il senso di abbandono al proprio cuore, al proprio inconscio, a voler coinvolgere lo spettatore nel mistero del mare e del cielo con una pennellata più libera. Allo stesso modo *La fine dell'estate*, congedato nell'89, dove le increspature date dal leggero vento, sono più accentuate, la luce cambia dall'azzurro al grigio e una corrente d'acqua corre verso l'infinito, concludendosi in alto in un impasto di rosa, grigi, viola e azzurri. Animare, far vivere e far respirare il mare, renderlo carico di ansie non meglio definite, que-



sto il risultato raggiunto. Il punto di osservazione scelto è la spiaggia di Sampieri. Lo sguardo può rivolgersi al primo piano della spiaggia dalla sabbia color ocra chiaro, al bagnasciuga e alle alghe che in quel bagnasciuga si depositano, a un'onda che si rompe come una corda tesa che si spezza, all'azzurro del mare che si ferma alla linea dell'orizzonte o che a distanza confina col cielo. *Mare di luglio* (1985-1987) ricorda *Alghe nere sulla spiaggia* del 1970. Quindici anni dopo il ritmo sinuoso delle linee sarà sostituito da una densità e da una intensità partecipata in cui l'emozione trattenuta è anche malinconia, elegia solitaria. Ha sempre preferito l'incontro col mare in solitudine, lontano dal frastuono estivo; ed anche il mare sarà solo a raccontare; le navi in lontananza sono scomparse da un po'. La dissonanza di frammenti di plastica nera presenti sulla spiaggia, è una constatazione dell'ineluttabilità del degrado, che non è solo fisico ma spirituale. Più volte ha osservato che si è trovato a disagio nella condizione contemporanea. Quel nero è come una macchia sul foglio bianco, lo sporco della coscienza che comunque fa parte della vita. Il senso della fine nell'Ottanta era stato espresso da *Agonia*; alcuni anni dopo sarà espresso in alcune sue tele dalla plastica, dai detriti e, in maniera più assorbita, dalla massa nerastra delle alghe che invadono in alcune opere metà della tela.

Negli anni Novanta nelle sue opere la materia si decanta in una superficie piatta e compatta, come sempre in un processo lento che dai movimenti delle poche onde del bagnasciuga, occupato dalle alghe, continua nelle fibrillazioni, nei tremolii del mare increspato, per passare alla distesa

azzurra, rosata, grigia e violacea insieme, e al cielo che comincia sempre più a diventare protagonista. Le trame di linee verticali, orizzontali e diagonali che prima erano evidenti, pur presenti, sono celate da velature sovrapposte; si annulla la linea di demarcazione tra mare e cielo, per quanto, a suo dire, debba essere impercettibilmente avvertita, l'obiettivo essendo quello di «rendere qualcosa tra credibile e non credibile». Da un lato il dato di un'immagine vista, dall'altro quella di renderla in pittura con l'olio e trovare una risposta formale a quanto avvertito in quell'immagine come significante per le tensioni in essa presenti. «Per me il mare – osserva – è un rapporto quasi matematico tra spazio, colore e linea elementi, che devono vivere dentro una luce reale e vera». Come esempio può essere citato l'olio *Sulla spiaggia di Sampieri* congedato nel 1994, dove gli interessa rendere credibile e dare verità ad un nero in piena luce. Nell'opera, al nero, carico dei suoi significati, si arriva dall'azzurro chiarissimo, per graduali passaggi. Per quanto la dimensione delle tele si alterni tra orizzontali e verticali, la scelta del mare come soggetto porta all'orizzontale come dominante, con tutto quanto l'orizzontale comporta in termini psicologici, come quiete e serenità. 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, non quella della notte, mai dipinta, ma quella del mattino, impalpabile volto bianco impercettibilmente maculato. Non ci sarà 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 quella blu profonda della notte stellata. Le geometrie del mare sono affidate alla linea dell'orizzonte, ai percorsi delle correnti marine che oramai portano lontano in profondità, a strisce di blu orizzontali (*La linea azzurra*), che, in modo netto, appaiono nella superficie di un azzurro chiarissimo del mattino, a insolite formazioni di nubi che tagliano il cielo. Mai Guccione ha dipinto il mare in tempesta, mai tramonti infuocati o cieli forieri di piogge o di bufere.

Dagli anni Novanta fino alle ultime sue opere dipingerà l'infinito del mare e l'infinito del cielo, come spazio dell'assoluto, del nulla e del tutto. Già nel 1994 osservava: «Voglio dipingere lo spazio, non il cielo, lo spazio che sia anche cielo, spazio inteso come superficie che abbia il potere di attrarre un'attenzione e una tensione dello sguardo in una tela che può essere un centimetro o un metro e mezzo, uno spazio che non è anonimo, che è una porzione di superficie dove si giocano delle tensioni, dove si scontrano equilibri... a me interessano le superfici assolutamente piatte che piatte non sono, proprio come è lo spazio, con scontri tra azzurri e rosa, tra azzurri caldi e azzurri freddi, un gioco tra mobilità e immobilità. È come se fabbricassi chimicamente lo spazio, lo addensassi di tutti gli elementi chimici che lo spazio ha... Quando dipingo il mare mi ritornano tutti i generi dei diversi punti di vista e dei movimenti di luce. Penso che è la loro somma finale che, dopo mesi di modificazione dell'immagine finale, mi induce a credere di avere forse carpito qualcosa della realtà interna del soggetto» (mia intervista). E non è soltanto l'azzurro per quanto

dominante ad essere protagonista. La mutevolezza della luce tende allo stesso risultato di uno spazio assoluto verso cui talvolta si indirizzano le correnti marine, uno spazio che in quanto omogeneo si dilata percettivamente oltremisura, frutto di una esperienza, la sua, dovuta alla contemplazione, all'immersione psicofisica in quella realtà che nello stesso tempo è un vuoto e un pieno, un annullarsi fisico e metafisico. Il procedere è quello di una esemplificazione, di un continuo togliere riconoscibilità: pur essendo lo sguardo sul mare di Sampieri, quella battigia, quella piccola onda, quelle correnti, quella lontananza del mare, quel cielo, si pongono fuori dalla storia, sia essa di un luogo specifico come di una cultura o di una civiltà.

Le opere degli ultimi dieci anni hanno un che 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, nel buio di un'onda, nell'invasione di un nero fumo, non escludendo in sostanza il male che nel mondo permane, 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. A Franco Libero Belgiorno diceva negli anni Novanta: «Il mare è cosa infinita ed è infinita anche dal punto di vista della pittura. Difatti mi accorgo che se faccio riferimento ai primi mari che ho dipinto intorno alla fine degli anni Sessanta e a quelli che dipingo oggi, c'è un'enorme differenza. Ma non perché io sia più vecchio, o più maturo, o dipinga meglio, ma perché il

concetto di mare è cambiato. Mentre prima il mio era un rapporto fisico, più legato alla superficie, adesso per me il mare è diventato un motivo di esplorazione molto più ampio che implica anche tutti i veri significati, i veri valori che non vorrei definire di natura filosofica, sentimentale, ma di natura spaziale e coloristica» e ancora in una conversazione mi dice: «il mio sogno va verso un'idea di piattezza che contenga l'assoluto, tra mare e cielo, dove quasi il colore è abolito, lo spazio è abolito. Insomma una sorta di piattezza, che però, in qualche modo, contenga un dato di absolutezza, di una cosa che somiglia a niente e che somiglia a tutto». Il tutto e il nulla mediante l'azzurro e il grigio: l'azzurro che è aria, luce, natura; il grigio che «in quanto colore neutro, indefinibile e indefinito, mescolanza del bianco e del nero, due non colori, può essere la personificazione della pittura» (mia intervista). Ossessivamente mare – cielo. «Il mare – osserva – mi dà serenità, quiete, ed è quello che mi coinvolge di più», per dipingerlo «non come il resoconto di uno studioso quanto come il cantico di un amante» (Flavio Arensi). Negli ultimi anni lo spazio come azzurro e come luce è il tema centrale, dove si è rispecchiato nella totale dimensione fisica e psichica che coincide col voler essere pittore, con tutta la cultura storica che il mezzo, l'olio, ha espresso nei vari secoli, alla quale storia ha sempre pensato e con la quale si è voluto costantemente confrontare. Il suo silenzioso dialogo con alcuni classici amati è rivelato dai *d'après*. Il più amato, a voler far la conta del numero dei disegni e dei pastelli dedicati alle sue opere è Michelangelo, seguito da Caravaggio. Ma l'elenco è molto lungo: arti-

sti che da Masaccio arrivano a Manet, frutto anche dei suoi periodici viaggi mirati verso i più importanti musei europei. Il suo dialogo mediante i *d'après* tende a ripercorrere l'atto creativo dei classici, cercando di individuare in un'opera i nodi formali, i nuclei disegnativi, i ritmi strutturali plastici e pittorici. La concentrazione sulla pittura e sulla scultura è totale. La cosa che lo interessa e lo coinvolge di più è il trovarsi nel suo studio per concentrarsi sull'opera che ha davanti con un sottofondo di musica classica. Sono diverse le opere degli ultimi anni in cui cerca di dipingere «non ciò che la luce gli permette di vedere ma di dipingere la luce stessa, di dipingere l'impossibile» nota Agamben in un suo pensiero scritto in occasione della sua recente scomparsa. È sintomatico il rapporto tra mezzo utilizzato, l'olio, il pastello e il tema affrontato. Pur vivendo per 35 anni circa nell'altopiano modicano quel paesaggio è stato affrontato solo col pastello e non con l'olio. In quel contesto ha ambientato *Norma*, un tema che avrebbe avuto come scenario la natura della Francia, i *d'après* su alcune opere di Friedrich che sono riferiti alle coste del Baltico, gli scenari tedeschi e inglesi del *Tristano e Isotta* di Wagner; col verde e i marroni ha trattato il tema della *Malinconia delle pietre*, o il paesaggio popolato di carrubi, rendendo evanescenti e sospese quelle immagini in cui l'evocazione sostituisce la consistenza dello spazio e delle cose. Il Nord e il Sud dell'Europa, le diverse culture si saldano nelle sue opere su una traiettoria neoromantica: un obiettivo mai tentato prima nei vari ambiti culturali. Se la pittura è un mezzo col quale si ricostruisce il reale e quel processo necessita dei tempi lunghi della riflessione e arriva al cuo-



re tramite il pensiero, il pastello non ha mediazioni nella resa di un'emozione e nella percezione dello spettatore. Pittore dello sguardo l'intera sua opera è il risultato della complessa dinamica tra soggettività e oggettività, nella restituzione di tutti i sentimenti, delle tensioni dell'uomo tramite la natura e tramite la cultura, sia essa dell'arte intesa come disegno e come pittura, sia intesa nelle sue variegate forme musicali e letterarie. Dipingendo il mare, il fiore dell'ibisco, le colline iblee, il carrubo, o evocando le narrazioni degli artisti amati, delle opere letterarie e musicali, la ragione si è accompagnata alle pulsioni emotive, la passione all'estasi, la malinconia alla disperazione, alla tragedia, la serenità e lo stupore all'indignazione, «e tutto finisce per parlare dell'uomo, anche quando domina la solitudine delle minime variazioni di colore delle correnti del mare» (Salvatore Scalia).

#### Bibliografia:

Guido Giuffrè: Piero Guccione, *Le line del mare e della terra*, Carte segrete, Roma 1981.

Franco Antonio Belgiorno, in *Piero Guccione*, Control data, 1993.

Flavio Arensi, *Di che colore sono gli occhi di Piero Guccione*, in «Ore piccole», anno II, n. 6, luglio 2007.

Vittorio Sgarbi, *Sciclitudine, Modernità e sentimento della natura di Piero Guccione*, in Luciano Caprile, *Piero Guccione*, Galleria Tega, Milano 2010.

Salvatore Scalia, *La discesa agli inferi*, in «La Sicilia», 16 febbraio 1994.