

# FORTUNA CRITICA

MICHELE AFFERRI

Prima che, nel 1983, Ennio Bonea stilasse per il catalogo della grande mostra retrospettiva del pittore la sua fortuna critica<sup>1</sup>, ("se così si può dire" allora commentava), passando in rassegna articoli di stampa, recensioni più o meno brevi, note di cronaca che hanno accompagnato la sua vicenda sino alla morte, già Lucio Galante rilevò che anche dopo la sua scomparsa, le poche occasioni di ricordarlo, in particolare alcune limitate retrospettive, non sono state tradotte in veri e propri contributi critici<sup>2</sup>. Ciò che è possibile desumere sono indicazioni interpretative, certamente espressione, per lo più, delle convinzioni estetiche e degli orientamenti di gusto del tempo. Sono subito, ad esempio, notate le sue capacità e abilità tecniche, che gli meritano un generale apprezzamento; ma emerge anche presto che il suo modo libero di interpretare la tradizione non è affatto in sintonia con i valori a questa attribuiti. Le riserve espresse da Elia Franich, ad esempio, sulla sua "spregiudicatezza" tecnica in occasione della terza Biennale di Gallipoli, alle quali fa eco su "Il Tallone d'Italia" del 27 settembre 1925 Vito Raeli, che si firma "Un Capuano", bollando così il pittore: "esaltatosi oltre il giusto dopo le prime prove, sembra abbia perduto il senso della misura eccedendo nella stilizzazione bizantineggiante di una giovane" e poi "il quadro qual è esposto appare... il pezzo adatto per adescare qualche dovizioso mercante di campagna trasformatosi di punto in bianco in collezionista di false tavole quattrocentesche", rivelano in realtà l'incompatibilità, se così si può dire, ideologica con il gusto dominante, che si riconosce nell'arte "rassicurante" e rispettabile dell'Ottocento napoletano e addirittura della più antica tradizione del Seicento e del Settecento. Sulla stessa lunghezza d'onda si muovono anche Pietro Marti -promotore e organizzatore delle tre edizioni della Biennale Leccese che nel '24 gli riconosce il successo "sul gusto del pubblico, sia per la padronanza dei mezzi pittorici, sia per la profonda penetrazione psicologica dei soggetti" nel contempo affermando che egli "si compiace ancora un po' troppo degli effetti di contrasto"- e quanti, in interventi di taglio per lo più cronachistico, si lanciano in valutazioni di carattere estetico: Totò Genovesi, nella stessa occasione, pur rilevando "la ricerca paziente e sapiente dei piani", "lo studio delle giuste luci e la signorilità del disegno" aggiunge che sono le idee che "occupano e preoccupano il Geremia Re".

Non casualmente, perciò, durante la II Biennale Leccese si consuma la frattura tra il conservatore Pietro Marti ed un gruppo di giovani artisti salentini, tra i quali Re, Giurgola, De Vitis, Mazzotta, Massari, Martinez, Balzani, che, accomunati da una volontà di rinnovamento, firmano una lettera di protesta pubblicata sul "Corriere Meridionale" del 28 ottobre 1926, nella quale dichiarano di schierarsi a favore di Giovanni Guacci che, in una precedente recensione<sup>3</sup>, ha criticato le modalità selettive ed espositive adottate dal Marti per la realizzazione della II Biennale leccese.

Questa incompatibilità si manifesta in tutta la sua irruenza tra il '29 e il '31 con l'accesa polemica scoppiata su alcuni organi di stampa locali contro il futurismo, che allora rappresenta ancora la modernità e che si trascina nella stessa condanna anche il Novecento. Il paradosso è, perciò, giudicare il presunto "novecentismo" di Re nello stesso tempo motivo di merito e segno della sua modernità e motivo di condanna e di limite. Non mancano, tuttavia, alcune voci che si attengono ad una lettura non pregiudiziale. Nel '29 un anonimo recensore della mostra personale al Circolo della Stampa di Brindisi, nella quale il pittore espone opere che documentano il suo percorso a partire dal *Cieco al piano* del '19, coglie con puntualità i passaggi significativi di quel percorso, rappresentati da quel dipinto e da *Maternità* del '27 e dalle ultime opere e soprattutto la polivalenza delle sue ricerche, mettendo in luce, in particolare nei disegni, le sue abilità. Nel '31 Nicola Vacca tenta di sgombrare il campo dall'equivoco delle etichettature -Novecento o non- e punta soprattutto sui meriti artistici. È stato giustamente osservato, riguardo a quel momento, che la ricerca del nuovo viene vista con fastidio e con sospetto e considerata un sintomo della irrequietezza giovanile, perché rappresenta, in realtà, una insidia alla egemonia culturale e sociale della borghesia meridionale. Una conferma, in

questo senso, questa volta a livello regionale, può essere questo sintetico giudizio espresso in occasione della I Mostra sindacale pugliese: egli "ha smorzato la violenza -che pur era tanto simpatica- dei suoi sgargianti colori" ed "accentua ora la sua tendenza alla imprecisione del disegno che se lodevolmente lo allontana dalle aborrite ricercatezze oleografiche dell'ottocento, lo tiene anche lontano dalle imperversanti deformazioni della linea" ("Il Giornale d'Italia", 4 ottobre 1930).

Per tutti gli anni Trenta e fino allo scoppio della guerra vi è un sostanziale silenzio attorno a Geremia Re, conseguenza, probabilmente del processo di normalizzazione che investe il sistema dell'arte e dell'affermarsi nella pittura, anche a livello regionale, di una linea moderata, di cui si fa interprete Vincenzo Ciardo, che così la sintetizza, commentando la mostra sindacale regionale del '36: "Restano...inalterati negli artisti pugliesi il grande amore per la propria terra e la sanità della ispirazione, sia questa rivolta alle vite dei campi o alla grazia delle proprie donne o alle malinconie spiritualissime delle vaste pianure. Vi si riflette una nativa schiettezza, molto lontana dalle complicazioni centrali e dalle affaticanti tortuosità di certa arte non aderente alla vita".

E' col trasferimento a Parma del pittore che si registra una prima inversione di tendenza. Le due mostre del '42 e del '43, che lo vedono partecipare, sono occasioni di alcuni brevi, ma acuti interventi. La prima, la Mostra d'Arte Pro Combattenti, è una collettiva dove, presentando tre opere incentrate su soggetti femminili, impressiona positivamente i commentatori della rassegna. Quintavalle, dopo aver accostato le opere ai lavori morandiani, le definisce "il più assoluto pittorico qui esposto" ("Aurea Parma", 1943); agli altri appare: "una vera rivelazione" e "artista veramente da seguire".

La seconda è una personale a Palazzo Marchi di Parma, presentata con una breve nota da Attilio Bertolucci. Alla mostra presenta sedici dipinti e quattro disegni, opere che ripercorrono la sua carriera artistica: dal *Cieco al piano* in cui "certo ostinato gusto prospettico, certi non facili toni superano il dato ottocentesco della composizione" a quella pittura "non preoccupata della forma, che segue fantasmi cromatici ed allucinate visioni".

Con il rientro nel Salento, sembra che la sua Terra lo abbia frettolosamente dimenticato. In una lettera del maggio 1943 Antonio D'Andrea gli scrive <sup>4</sup>: "pensa che a Lecce, quando si parla di te con qualcuno che non ti ricorda, perché non della famiglia artistica, si dice: Geremia l'autore del *cieco*".

Nel dopoguerra il suo nome ricompare timidamente sulla pubblicistica locale. Un suo disegno è pubblicato su "Libera Voce" del 16-31 dicembre 1945.

Nel 1946 Franco Silvestri sullo stesso giornale lo menziona tra gli artisti partecipanti alla mostra organizzata dalla "Bottega dell'Arte". Nello stesso anno, in due articoli, Lino Paolo Suppressa avvia un primo tentativo di analisi critica, insistendo in entrambi sulla valenza espressionistica che il colore ha assunto durante il periodo parmense, e puntando sul profilo dell'artista inquieto che, tutto rivolto ad una continua ricerca, ha nella cifra cromatica il suo carattere distintivo "sia che indaghi Matisse, sia che scruti Picasso, sia che gusti Spadini, sia che cerchi Modigliani, e sia che si ritrovi nel gruppo del novecento".

Nel 1947 in un articolo pubblicato su "La Voce della Puglia" l'autore riprende in sostanza il giudizio di Quintavalle: "Quando avete scorto il casolare, l'albero, il castello, la figura... non avrete visto il pittore, che chiaramente vi dice come non abbia per la sua pittura alcun interesse il soggetto. Interessa invece il colore che nel Re è, per quanto espresso in sordina, intenso, tonale, scandito, sapientissimo, come un studio di pianoforte senza pedali".

E' il 1949, anno in cui si registra un maggiore movimento nell'ambiente leccese, che vede Re tornare pienamente alla ribalta. Gli viene commissionato un pannello decorativo destinato al ridotto del nuovo Teatro Ariston e alla fine dell'anno organizza nello stesso luogo una collettiva con Aldo Calò e Lino Paolo Suppressa, due artisti impegnati attivamente nell'opera di svecchiamento dell'arte locale.

A presentarli è Vittorio Bodini, il letterato del gruppo futurista leccese degli anni Trenta, che, anch'egli da sempre impegnato sulla via del rinnovamento, critica l'arretratezza dell'ambiente locale e definisce i quindici dipinti di Re, che ripercorrono il periodo compreso tra il 1940 e il 1947, caratterizzati da un'estrema libertà pittorica, "un elevato punto d'arrivo", ma anche punto di partenza per il suo spirito inquieto, rivolto a una continua ricerca artistica. La morte improvvisa non gli consente di proseguire questa sua ricerca. Ora l'attenzione non può che avere un approccio storico-critico, e le

occasioni non mancano. Nel 1951 Suppressa, Pagano e Bodini, nell'ambito della mostra del "Maggio di Bari", ordinano una retrospettiva che accoglie trentadue opere realizzate tra il 1940 e il 1949. Bodini, nella presentazione del catalogo, tracciandone un profilo, individua alcuni referenti formali in Armando Spadini e nell'Impressionismo francese.

Un'altra sua retrospettiva è allestita al Castello Svevo di Bari nel 1954, con una breve presentazione di Lino Paolo Suppressa, che delineando il percorso artistico di Geremia Re, si sofferma sulla sordità dell'ambiente locale nel recepire quanto di nuovo è manifesto nella sua pittura, caratterizzata da un colorismo originale cui giunge dopo aver fatto proprio il linguaggio degli impressionisti, di Bonnard e dei Fauves. La mostra è recensita da Oronzo Valentini, il quale si sofferma sul dipinto "*Figura di contadino*" del 1949, inserendolo "nell'agone del realismo, se volete, del neorealismo, con autorità di maturo e genuino e autonomo artista", inoltre elogia Re per la sua carriera sempre propensa verso quanto di nuovo si manifesta in campo artistico ed alla fine si augura che "la critica possa sostenere il diritto di Geremia Re ad un capitolo nella storia del contributo della pittura all'arte figurativa contemporanea italiana"<sup>5</sup>.

Nel 1956 Lino Paolo Suppressa ritorna sull'artista, provando a spiegare le ragioni della sua sottovalutazione critica, che ritrova nel suo carattere schivo e nell'essere vissuto in una regione periferica, che tuttavia non gli hanno impedito di raggiungere risultati eccelsi, "tanto che egli ponga il suo interesse nell'ambito del *novecentismo*, sui valori plastici della forma; o al richiamo post-impressionista; o quando, ancora, la volontà espressiva lo porta a considerare il deformismo espressionistico"<sup>6</sup>. Cominciano, dunque ad essere delineate le coordinate storiche e culturali del pittore, soprattutto le sue aperture alla cultura artistica europea e francese in particolare. Come avviene, nello stesso anno, con una retrospettiva per lo più di disegni, curata dallo stesso Suppressa; l'intento espresso è quello di mostrare "come dalla coscienza di uno studio appassionato delle forme della nuova realtà di un Braque, Picasso o Dufy si enucleano quelle condizioni di contemporanea espressività che portano il Nostro a risultati del tutto personali ed inconfondibili"<sup>7</sup>. Una conseguenza di questo intensificarsi dell'attenzione nei suoi confronti, è probabilmente la segnalazione nella sintesi storiografica di Emilio Lavagnino nel 1956, che menzionandolo brevemente come uno "fra i primi che ponevano il problema di un rinnovamento della cultura pittorica meridionale", lo "pone -però- in linea con quanti operano nell'orbita di Scipione e Mafai"<sup>8</sup>; intendendo, ad evidenza, inserirlo nel filone espressionista più che in diretta discendenza dei due esponenti della Scuola Romana.

Nel decennale della morte la "Galleria Taras", nell'ambito della "Mostra di artisti pugliesi contemporanei", gli organizza una piccola retrospettiva, con nove opere del periodo 1940-1949, che è occasione per riaffermarne la rilevanza nella storia della pittura meridionale, proprio per la sua modernità.

Nel 1963 Franco Sossi pubblica *Arte contemporanea in Puglia*, un libro in cui delinea la situazione artistica regionale attraverso un'analisi critica delle manifestazioni e dei protagonisti dell'arte, e dedica a Geremia Re uno spazio, sia pure limitato, riconoscendogli un importante ruolo, per essere "stato tra i primissimi ed i pochissimi che nel Mezzogiorno e nel dopoguerra credettero nei valori dell'arte contemporanea, nelle possibilità di rottura", e aver saputo "mettere a profitto l'insegnamento delle condizioni culturali che vanno dalla lezione francese a quella del realismo italiano del dopoguerra".

Nel 1972 Lucio Galante pubblica un saggio<sup>9</sup> che ripercorre l'intera vicenda del pittore, individuandone le diverse fasi: dall'avvio in una certa misura ancora legato al naturalismo tardo ottocentesco all'apertura verso Spadini, dalla lezione postimpressionista (appresa nel suo viaggio parigino del 1928) all'interesse verso il Novecento tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta; dalle sperimentazioni su Picasso, Matisse e Dufy alla riflessione sull'opera di Morandi, durante il periodo parmense (1940-43) e alla svolta espressionista degli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, fino al realismo (1947-49). S'avverte, tuttavia, una qualche cautela nel giudizio di merito sulla prima fase, probabilmente condizionata dalla conoscenza non ancora pienamente documentata di tutta la sua opera, cautela, che scompare, tuttavia, nei riguardi della sua opera matura. Si tratta, indubbiamente, del primo sostanzioso contributo critico sul pittore, che intendeva rispondere all'esigenza più volte

espressa dai commentatori più avvertiti, come, ad esempio, Suppressa, di una fondata ricostruzione critica.

Del 1979 è un testo di Lionello Mandorino, suo allievo, in cui quest'ultimo, ricordando alcuni "appunti lasciati su fogli a penna, o matita accompagnati da schizzi preparatori"<sup>10</sup>, descrive i momenti progettuali e preparatori che portano alla realizzazione de *Il Teatro della Vita*; opera, realizzata dopo un intenso e travagliato studio, a cui il pittore leveranese vuole affidare un valore educativo senza rinunciare alla conquistata libertà espressiva.

Nel 1981 Ilderosa Laudisa<sup>11</sup> in un lavoro dedicato alla cultura artistica contemporanea nel Salento dedica naturalmente uno spazio anche a Geremia Re, che tuttavia non aggiunge nulla rispetto alla letteratura precedente. Più interessante si rivela un contributo dell'anno successivo dedicato in modo specifico al pannello del Teatro Ariston, del quale l'autore<sup>12</sup> tenta di fornire una "lettura". Muovendosi tra analisi stilistica, un po' di semiotica e antropologia, egli propone una interpretazione che riconduce forzatamente la poetica di Re alle radici meridionali e al mito della civiltà salentina. Nonostante la problematicità dell'interpretazione, ancora una volta preoccupata di recuperare a tutti i costi la ricorrente categoria della "salentinità", l'analisi formale risulta sicuramente convincente quando individua in particolare il criterio classico della simmetria applicato dall'artista nella composizione.

Nel 1983 la grande retrospettiva, organizzata dall'Ente Provinciale per il Turismo, nelle sale del Castello di Carlo V di Lecce, è l'occasione per fare il punto sull'opera dell'artista. Il catalogo vede, oltre all'introduzione di Toti Carpentieri, i contributi critici di Lucio Galante che, anche alla luce di nuove opere, ne ricostruisce il percorso artistico; di Donato Valli che traccia il momento storico e culturale in cui egli ha vissuto; di Lino Paolo Suppressa che, da amico e pittore, delinea la figura dell'uomo e dell'artista; di Ennio Bonea che, come già richiamato in esordio, ne ricostruisce la fortuna critica; completati dagli apparati (catalogo delle opere, bibliografia e profilo biografico), curati da L. Galante. Grazie a questi contributi, la figura e la personalità dell'artista emergono con più documentata puntualità e chiarezza, tant'è che a questo testo è debitrice la biografia apparsa nel più recente lavoro dedicato alla pittura italiana del Novecento.

Gli anni Novanta si aprono con una mostra curata da Vittorio Sgarbi (*Il ritratto nella pittura italiana del '900*) ed allestita a Mesola nel ferrarese, che vede presente anche Geremia Re con il *Cieco al piano*. A parte la menzione fugace, nel saggio introduttivo, appare curiosa la definizione di "stranamente moderna" data al dipinto nella scheda sul pittore, definizione di cui non si dà spiegazione e resta ambiguo il senso. L'occasione risulta in definitiva mancata, perché tra la ricca messe di ritratti realizzati dal pittore, s'è riproposto il suo dipinto meno rappresentativo. Altrettanto ridotto al minimo è la menzione del pittore nel saggio di Maria Antonella Fusco nel volume dedicato alla Pittura del Novecento in Italia. Si comprende che in tale caso hanno prevalso le necessità editoriali, le quali sono state viziate nella scelta iniziale della distribuzione degli spazi riservati alle varie regioni, -agli avvenimenti artistici e ai protagonisti dell'arte meridionale sono riservate poco meno di cinquanta pagine- cioè con un evidente squilibrio tra il centro-nord e il sud. Ma ancora una volta, pur avendo inserito Re tra "i moderni", lo si è documentato col solito *Cieco al piano*, nonostante fosse ampiamente nota la sua biografia artistica, sì che oggi appare ancora più giusta e pertinente la menzione di Lavagnino. Una conferma al ruolo di svecchiamento artistico svolto da Geremia Re nell'ambito salentino e meridionale è nel saggio su *Le arti figurative* del terzo volume della *Storia di Lecce* edita da Laterza nel 1992. Un avvio di discussione sul movimento del "Novecento" è in un più recente saggio di Ilderosa Laudisa<sup>12</sup>. La studiosa ha inteso "verificare come e quando il Novecento giunga a Lecce, quali ne siano i protagonisti", propendendo per una tempestiva adesione di alcuni artisti salentini, tra i quali inserisce anche Geremia Re, riguardo al quale va precisato che l'adesione, se vi fu, fu tardiva, risalendo, come è noto, la sua documentata e diretta conoscenza del fenomeno al 1929, quando visita la terza mostra milanese del raggruppamento, quando cioè questo s'era ormai allargato a dismisura perdendo la sua identità originaria, e quando, tra il '30 e il '32, si trova coinvolto nella polemica antinovecentista condotta dal giornale di Farinacci "Regime Fascista".

Chiudono il percorso critico, senza particolari novità, alcuni cataloghi: *Arta. Il Gusto in mostra. Dalla collezione d'Arte della Banca Popolare Pugliese* (2003) a cura di Antonio Cassiano e Titti Pece,

in cui sono presentate del pittore tre opere degli anni Venti della collezione; *I Maestri della Regia Scuola Artistica Industriale di Lecce*, a cura di Salvatore Luperto (2005), dedicato agli artisti che hanno insegnato presso la Scuola d'Arte "G. Pellegrino" di Lecce, tra i quali vi fu appunto anche Geremia Re; infine *Artisti Salentini dell'Otto e Novecento*, a cura di A. Cassiano (2007), che fa conoscere le opere del pittore leveranese in possesso del Museo Provinciale di Lecce.

- <sup>1</sup> E. Bonea, *La "fortuna" critica di Geremia Re (indagine sulla stampa 1922-1972)*, in *Geremia Re*, catalogo della mostra (Lecce, Castello di Carlo V, 11-30 giugno), Galatina 1983, pp. 27-35.
- <sup>2</sup> L. Galante, *Geremia Re*, in "L'Albero", n. 49, Lecce 1972, pp. 129-144.
- <sup>3</sup> G. Guacci, *La II Biennale Leccese*, in "La Provincia di Lecce", a. XXXII, n. 32, 12 settembre.
- <sup>4</sup> Questa lettera ed altra corrispondenza sono conservate presso gli eredi.
- <sup>5</sup> O. Valentini, *Pittori e scultori salentini nella mostra al Castello Svevo*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", a. LXVII, n. 357, 25 dicembre 1954, p. 5.
- <sup>6</sup> L'articolo pubblicato su "Il Campo", gennaio-marzo 1956 è ristampato nel 1957 in "La Provincia di Lecce. Nuovo Annuario di Terra d'Otranto", pp. 262-264.
- <sup>7</sup> L. P. Suppressa, *Disegni di Geremia Re*, depliant della mostra (Lecce, "Sedile" 24 marzo – 7 aprile), Lecce 1956.
- <sup>8</sup> E. Lavagnino, *Arte Moderna*, Tomo II, Torino 1956, p. 1106.
- <sup>9</sup> L. Galante, *op. cit.*
- <sup>10</sup> L. Mandorino, *"La Commedia della Vita" dipinto di Geremia Re nel cinema-teatro "Ariston" di Lecce*, in "Rassegna Salentina", a. IV, n. 2, marzo-aprile 1979, Lecce 1979, pp. 53-59.
- <sup>11</sup> I. Laudisa, *Arte in Profili produttivi delle Province italiane: Lecce*, Lecce 1981, pp. 276, 279, 288, 291, 293, 303.
- <sup>12</sup> A. Capodaglio, *Lettura di un polittico di Geremia Re (1894-1950)*, in "Sallentum", a. V, n. 1, gennaio-aprile 1982, pp. 55-71.
- <sup>13</sup> I. Laudisa, *Prime considerazioni sul Novecento leccese*, in *Scritti di storia pugliese in onore di Feliciano Argentieri*