

Lucio Galante

## **GEREMIA RE**

Una retrospettiva è sempre occasione specifica di ricognizione sistematica dell'opera di un artista, e perciò momento singolare di possibili e inaspettati ritrovamenti, di imprevedibili sorprese (nuove opere, a volte veri e propri incunaboli, affiorano dal silenzio ponendo seri problemi attributivi) o più semplicemente di conferme. L'immagine che se ne aveva può venire allora sottoposta ad una più rigorosa verifica, essere messa in discussione, ma quel che più conta è che ciò va a tutto vantaggio di una migliore conoscenza del suo itinerario artistico, del suo non sempre facile svolgersi entro una realtà non riducibile alla semplice dimensione inferiore dell'artista.

Geremia Re aveva dovuto fare presto i conti con questa realtà diversa. Il desiderio paterno di farlo diventare sarto come lui non si conciliava con la sua giovanile ambizione di avviarsi agli studi artistici. Il suo fu comunque un fermo convincimento messo presto in pratica con l'iscrizione all'Istituto d'Arte di Roma nel 1912. Vennero poi i corsi regolari, i tenaci esercizi a cui si sottopone negli anni del soggiorno romano, il servizio militare e infine a studi compiuti il ritorno a casa<sup>1</sup>.

Questi anni della formazione sono particolarmente documentati da disegni che dimostrano una continuità e una progressione che resterà a mio avviso fondamentale in tutta la prima fase della sua attività. Le poche opere dipinte riferibili agli stessi anni, al di là delle difficoltà oggettive di riconoscerne l'autenticità, mostrano tali incertezze che lasciano intravedere il loro carattere di primi e ingenui tentativi. È con la progressiva padronanza del mezzo grafico che matura la sua visione pittorica, che ha in un dipinto come il Cieco al piano il più noto e primo compiuto risultato.

Un esordio deciso, sufficientemente maturo che fa riscontro ad una realtà, quella della provincia, ancora attardata su posizioni di naturalismo tardottocentesco. Come mostrano alcuni studi preparatori, la visione di G. Re punta su una traduzione dell'immagine in termini di sensibilismo pittorico e grafico e vuole qualificarsi come vera e propria introspezione del dato oggettivo. Ciò significava rifiutare proprio il carattere banalmente illustrativo che dal naturalismo ottocentesco la cultura artistica provinciale e salentina aveva ereditato e avrebbe ancora stancamente portato avanti<sup>2</sup>.

Ma la vicenda artistica ed umana di Re avrebbe avuto ben altro sviluppo che non il quieto assestamento derivante dai riconoscimenti ufficiali di un ambiente disposto ad apprezzare i dipinti come il *Cieco al piano* e come *Vecchia suonata*, e dalla certezza del lavoro di insegnante presso la Regia Scuola d'Arte di Lecce. Nel '21, anno in cui allestiva la sua prima personale a Lecce, partecipava anche alla prima Biennale romana. Dopo gli anni di formazione è l'occasione di un ritorno a Roma, ma soprattutto quella di una verifica e di un confronto di esperienze. Non è un caso che da quella data egli compia alcune opere che non sono certo un diretto sviluppo delle prime prove. Dipinti come *Donna col ventaglio* e *Figura che legge in giardino* mostrano una tale libertà pittorica e una tale ricchezza cromatica in senso decorativo che resterebbero inspiegabili senza il riferimento ad alcuni artisti presenti alla mostra romana. Vi figuravano infatti artisti come Mario Cavaglieri, Galileo Chini, Antonio Mancini, per citarne alcuni. Ma v'erano anche artisti come Giuseppe Graziosi ai cui interni rinvia un dipinto come *Dopo il lavoro*, per non parlare della presenza di quegli artisti come Ferrazzi, Carena e Soffici<sup>4</sup>, che erano considerati rivoluzionari da certa critica. In definitiva si trattava di un quadro di esperienze sufficientemente ricco, e le possibili suggestioni che ne poté trarre avrebbero costituito di lì a poco motivo di un ulteriore convincimento nella scoperta della pittura e del mondo spadiniiano. Erano gli anni in cui Spadini<sup>5</sup> era diventato un termine di riferimento obbligato e per Re l'occasione per questo incontro fu sicuramente la sua partecipazione alla terza Biennale romana nel '25<sup>6</sup>. Ad attrarlo fu sicuramente quella sua capacità di superare il dato puramente naturalistico attraverso la freschezza e la libertà nell'uso del colore, che egli doveva sentire come esempio di estrema modernità. E Geremia Re seppe cogliere questo elemento dalla lezione spadiniiana, quello cioè di affidare al colore un suo autonomo valore espressivo, farne cioè uno strumento di trascrizione sensibile e sottile del dato oggettivo e in più coglierne il suo potenziale di traduzione pulsante e vitale dell'immagine.

Nascono allora una serie di ritratti femminili dove Re sviluppa e perfeziona la tecnica del pastello, del quale in opere precedenti aveva già dato prova di particolare perizia (il più antico è il *Ritratto femminile* di coll. Pranzo). *La figura di donna* di casa Fanciano *La ragazza con arance* di coll. Pepe, *Maria* del Circolo Cittadino a Lecce e il *Ritratto della sig.ra Misraghi* (quest'ultimo porta significativamente la doppia data '25-'26) sono forse tra gli esemplari più belli di questa galleria di ritratti. Immagini tuttora vive, colte e fermate nel loro carattere ora definito da un atteggiamento di raccolta pensosità ora definito dal vivido atteggiarsi di uno sguardo deciso e altero. Nel pastello felicemente si conciliano la sua padronanza grafica e la nuova sensibilità cromatica. La forma si definisce nel sottile e graduato pulsare della luce, elemento costitutivo del colore teso ormai verso un sempre maggiore impresiosimento.

Questo dei pastelli è un momento che sembra tuttavia subito chiudersi, quasi ne avverta il possibile rischio nel senso di un progressivo prevalere dell'abilità tecnica e

del mestiere. A questo punto è già evidente un dato significativo del suo carattere. È come se una inquietezza lo colga nel momento in cui sembra aver trovato una via, un modo congeniale di esprimersi. Questa sorta di instabilità era però, nella realtà del suo mestiere, la conseguenza di una costante necessità di verifica che egli sentiva impossibile finché fosse rimasto relegato in provincia. Fu perciò felice circostanza l'opportunità di un viaggio premio a Parigi nell'estate del '28 e la possibilità di partecipare al Salon d'Automne dello stesso anno non a caso con un ritratto, quello dell'attrice France Ellys<sup>7</sup>. Sostenevo in altra sede<sup>8</sup> che l'esperienza del viaggio in Francia avrebbe fatto sentire la sua lezione nelle opere dell'immediato dopoguerra. In realtà l'assenza di documenti pittorici relativi a quella esperienza (esclusi alcuni piccoli disegni di un taccuino ora smembrato) sembrava escludere una sua eventuale attenzione a fatti figurativi che non potevano essere passati inosservati ad un artista così irrequieto e attento come Geremia Re. L'occasione del Salon d'Automne, la presenza alla Biennale veneziana dello stesso anno degli artisti della scuola di Parigi non erano avvenimenti secondari e perciò trascurabili. È vero comunque che al suo ritorno in Italia la sua attenzione sembra rivolta a quanto vi si stava verificando.

Tra le cose lasciate alla sua morte e in buona parte conservate con cura dai figli vi è un gruppo di riviste e di libri che avevano costituito la sua piccola biblioteca privata<sup>9</sup>. Niente di eccezionale in tutto ciò, se non la curiosa ma non sorprendente presenza del catalogo postillato da brevissime annotazioni, della seconda mostra del Novecento, che Re aveva ovviamente visitato. Ed ecco alcune di quelle annotazioni. I tre disegni di Marino Marini sono considerati «buoni», «tutti ottimi» quelli di Casorati e «buoni» quelli di Pio Semenghini; «disegnata bene» l'acquaforte di Morandi; «puerilissimi» gli acquerelli di Soffici e «disegnati sapientemente» i disegni e le altre incisioni di Morandi, «buoni» ancora i pezzi a puntasecca di Maccari e i disegni a penna di Ugo Bernasconi, «ingenui» quelli a matita di Rosai. Per la pittura gli sembrano «ingenui» i quadri di Licini, «freddi e slegati» quelli di Soffici, «orribile» i *Giocatori di toppa* di Rosai, e «molto brutti» i quadri di Paresce; «ottimo» un dipinto di Oppo, «buono» uno di Marussig e «buoni» quelli di Morandi e di Carrà. Per la scultura infine giudicava «cadaveri ambulanti» l'*Et ultra* di Adolfo Wildt.

Il significato di questi giudizi e complessivamente il loro valore sul piano di preferenza in qualche modo indicativamente critica vanno rapportati al momento particolare vissuto in quella circostanza dal raggruppamento novecentista: la mostra stava a dimostrare concretamente il fatto, giustamente rilevato, che «il raggruppamento del "Novecento" s'era allargato a dismisura e contraddittoriamente, fino a inghiottire il gruppo romano della "Terza Saletta", fino a comprendere gli artisti più eterogenei dal Wildt al Soffici, da Arturo Martini a Carrà e a Casorati, da Campigli a Carena...»<sup>10</sup>. Le preferenze e le singolari annotazioni di Geremia Re stanno allora ad indicare una consapevolezza che escludeva ogni possibile propensione verso quelle esperienze che nell'ambito del Novecento si sarebbero svolte nella direzione di una più diretta compromissione col regime. La sua era anche

una scelta di qualità che avrebbe trovato un riscontro nelle opere successive, che vanno dal suo ritorno da Parigi fino al '34-'35

Il fondo di naturalismo che aveva caratterizzato le prime prove a partire dal *Cieco al piano* e che si era sviluppato nella sua significativa apertura verso Spadini, qualificandosi sul piano poetico come adesione sincera ed immediata ai valori della vita sentimentalmente ed affettivamente vissuta, si contaminava ora di suggestioni che in qualche modo sembravano castigare quella sua naturale esuberanza manifestatasi già allora in un gusto pittorico luminoso e vivace. Lo testimoniano opere come i *Garofani* di casa Fanciano, la *Torre di Federico II*, o ancora *Interno di stalla* di proprietà Olivieri e *Paesaggio marino con cavaliere*, o infine *Paesaggio* di ubicazione ignota esposto alla mostra sindacale laziale del 1932 nella sala dei pugliesi. Quanto di suggestioni arcaiche e metafisiche è dato cogliere in queste opere non interviene tuttavia a contraddire quel senso di corposa e viva presenza dell'immagine, semmai ne sottolinea quasi il senso di suggestiva bellezza con quella sorta di atmosfera cupamente evocatrice. Nelle nature morte o nei fiori era ancora il suo preziosismo cromatico a sollecitare le soluzioni più suggestive.

Il momento novecentista <sup>11</sup> fu dunque per Geremia Re la risposta ad una esigenza di fondo che avrebbe contraddistinto tutta la sua ricerca successiva. C'è una testimonianza non sospetta al riguardo che si riferisce alla sua attività di insegnante presso la Regia Scuola d'Arte di Lecce, dove dal '32 doveva coprire come titolare la cattedra di figura e decorazione pittorica. Così scriveva Annio Lora sull'attività artistica della scuola: «Quello che diede un maggior sviluppo alle nuove correnti nell'ambito della scuola, fu il prof. Geremia Re... Salvo qualche eccesso di colore e di interpretazione di forma, il prof. Re era l'unico insegnante che sentiva ed applicava, forse in maniera troppo spinta, gli orientamenti moderni dell'arte decorativa, mentre nelle altre sezioni si continuava a praticare un'arte ormai sorpassata o, peggio, a scimmiettare or questa or quella nuova tendenza senza averla assimilata e sentita».<sup>12</sup> Sono vivi ancor oggi nel ricordo di un suo ex allievo ed amico sincero l'entusiasmo e la forza di quel suo insegnamento, istintivamente proteso verso una continua ricerca e sperimentazione.<sup>13</sup> Di qui quel suo senso di inappagato bisogno di documentarsi. Lino Suppressa ricorda ancora come fosse proprio Geremia Re a sollecitare la scuola all'acquisto di riviste specializzate, un buon numero delle quali è tuttora presente nella biblioteca della scuola. Tra esse vale la pena di ricordare la presenza di una rivista quale «The Studio», alcune annate della quale furono distribuite in Italia dalla Galleria Pesaro di Milano, e che fu strumento prezioso di informazione per quegli anni soprattutto per quanto riguardava l'attività artistica internazionale, per non parlare in modo più specifico della produzione nel campo della decorazione e dell'arredamento. Non va trascurato il fatto che per Geremia Re il periodo novecentista coincise anche con il processo che investì l'organizzazione artistica a partire dal '30, anno di istituzione del sindacato fascista di Belle Arti, nel quale Re assunse per la provincia di Lecce la funzione di segretario... Senza ombra di possibili

giustificazioni, va obiettivamente riconosciuto che, al di là delle implicazioni di ordine politico, il momento organizzativo fu avvertito dai più come strumento promozionale,<sup>14</sup> e nel caso particolare di Re e del suo programma, quale è dato leggere nella cronaca dell'epoca,<sup>15</sup> restava fermo il convincimento e la necessità di operare nel senso della modernità e del rinnovamento oltre che dell'aggiornamento culturale. Nel '36 nella terza mostra sindacale interprovinciale<sup>16</sup> egli presentava un ritratto in cui emergeva chiaramente una cultura tutta francese, che fa pensare a un Van Dongen o anche a un Kisling. Quel modo di interpretare la figura femminile secondo annotazioni apparentemente esterne, il trucco marcato, l'abbigliamento sofisticato con un compiacimento tutto formale è senza dubbio da ricondurre a quei modelli. Ma in Re quei dati che poi erano annotazioni realistiche si caricano di una particolare intonazione ironica, che traduceva il suo rapporto col modello in termini di libera e spigliata interpretazione del fatto figurativo.

Credo che spetti proprio a Suppressa<sup>17</sup> l'aver individuato puntualmente per l'opera di quegli anni questa apertura a certa cultura francese, che comprendeva anche Dufy e Matisse. Ed è a quest'ultimo che sembra essenzialmente ispirata una impresa decorativa che cade negli stessi anni, la decorazione della cantina della Casina di campagna del conte Zecca, oggi solo leggibile in una documentazione fotografica dell'epoca. Questa presenza di componenti francesi nell'opera di Geremia Re non era sfuggita del resto ai recensori locali. In occasione della mostra sindacale del '39 a cui partecipava con cinque opere egli era apparso ad un critico «incomprensibile per quegli atteggiamenti francesizzanti con tendenze surrealiste»<sup>18</sup>. Dunque anni di sperimentazione e di ricerca quelli che vanno dal '35 al '39, per i quali assumono un significativo valore documentario anche i disegni. E in questi che quasi freneticamente egli prova a risolvere e a fissare gli stimoli e le suggestioni più vane, che egli trae soprattutto dagli unici strumenti disponibili quali le riviste. E così che egli scopre persino Picasso di Guernica. Infatti sul numero di Dicembre del 1938 la rivista *The Studio* pubblicava la notizia, accompagnata dalle relative illustrazioni del dipinto e del disegno preparatorio della esposizione alle New Burlington Galleries di Londra del dipinto Guernica. Ed ecco allora un piccolo disegno a carboncino dove Geremia Re coglieva con estrema efficacia alcuni elementi dell'immagine picassiana e li utilizzava per questa sua scena di violenza.

Il disegno come mezzo espressivo avrebbe conservato proprio per questo una sua autonomia e si sarebbe svolto in parallelo alle ricerche pittoriche che una nuova circostanza, forse la più desiderata, avrebbe ora maggiormente intensificato<sup>20</sup>,

Il suo trasferimento all'Istituto d'Arte di Parma come insegnante di figura lo avrebbe posto in una condizione indubbiamente più favorevole in rapporto a quell'esigenza di una più diretta informazione di quanto si andava svolgendo nei centri maggiori. Scrivevo altrove che «non fu coincidenza il maturarsi proprio a Parma di una nuova visione pittorica più ricca di contenuti umani, più individuale e forse più definitiva, come se il fatto artistico, rimasto fino a quel momento come elemento esterno, legato alle sue ragioni di stile e di semplice ricerca formale si fosse fatto parte più

decisamente integrante dell'uomo Re», per il quale Parma «non era l'ambiente culturale leccese, Milano si poteva raggiungere in breve tempo e lo stesso è da dirsi per Bologna e Roma», rivelandosi sede di più proficui incontri, come quelli con Lilloni, Soldati e Mattioli. Sta di fatto che proprio a Parma la sua visione pittorica assume il carattere e il tono di una esperienza più meditata, più riflessiva, espressione veramente di una rinnovata condizione esistenziale.

È di questi anni la sua attenta lettura della pittura di Morandi, che spingeva a maturazione la convinzione del valore autonomo del mezzo espressivo. Il giudizio espresso nel '42 da Quintavalle e che vale la pena riportare coglieva con estrema precisione questo momento della pittura di Geremia Re: «Del Re, le due teorie di figurine avulse da ogni rapporto reale, giocate nel pieno annullamento descrittivo, su accostamenti e graduazioni cromatiche di un'audacia morandiana sono indubbiamente il più assoluto pittorico qui esposto, che va guardato nella sua coraggiosa, celebrata, per quanto ardua astrazione<sup>22</sup>. Questi anni parmensi sono riccamente documentati anche da una serie di disegni dedicati al paesaggio emiliano e dalla serie di dipinti con figure femminili, una testimonianza artistica che per le ragioni accennate si affiancava con piena consapevolezza a quella tendenza generale che sembrò segnare tutta l'arte italiana impegnata in quegli anni. Scriveva a tal proposito Corrado Maltese: «L'esigenza di combattere contro le richieste di irregimentazione dell'arte, che, come abbiamo visto, venivano avanzate dai gruppi al potere, imponeva un sempre più accentuato rifiuto di tutte quelle forme che sapessero di aprioristico ordine razionale e di scontata classicità. Perciò si diffuse a poco a poco nella penisola, quasi per tacita intesa, un linguaggio comune, basato sul sensibilismo pittorico, sulla noncuranza per il disegno e la «forma» ideale, sui richiami a Picasso e alla tradizione dell'espressionismo e sulle allusioni sempre più vivaci a una condizione di dolore, di angoscia e di dissoluzione. Un tal modo di vedere suscitò accenti analoghi quasi in ogni grande città italiana e perciò è opportuno non parlar più, se non relativamente e con cautela, per gli anni che vanno dopo il '39 fino al '44-'45 circa, di questa o quella scuola, di questo o quel raggruppamento»<sup>23</sup>. Gli eventi segnarono gravemente la vita artistica italiana e quella dei singoli. Di questo momento sottolineavo in altra occasione<sup>24</sup> la condizione di lacerante contraddizione interiore in cui sicuramente Geremia Re venne a trovarsi, combattuto «tra il desiderio di un rinnovato e più attivo modo di vivere la sua esperienza artistica e la sempre più precaria condizione del vivere quotidiano».

Nel '43 ritornava come sfollato a Lecce, ma con la matura e consapevole decisione di un rinnovato impegno. Le opere che egli compie tra il '43 e il '46 segnano un ulteriore sviluppo di quell'assoluto pittorico di cui aveva detto Quintavalle. Ritratti, figure in

interni, paesaggi sono ora realizzati con la fiduciosa certezza del potere espressivo del colore. Le preziosità materiche, gli impasti impossibili si concretano in immagini che esprimono ora con singolare efficacia una sorta di furore e di ansia quasi implacabile. La stessa ansia che più sorprendentemente traspare nei ritratti, dove l'analisi talvolta impietosa è sempre condotta sul filo di un dialogo con l'uomo e con la sua condizione umana, (come non pensare per questa forte carica espressiva a un Soutine o a Kokoscka). Con la fine della guerra Lecce vive un significativo momento di ripresa dell'attività artistica e culturale. È il momento in cui si fa più pressante l'esigenza di un diverso impegno. Dalle pagine di Libera Voce<sup>25</sup> Suppressa va proponendo un proprio ripensamento sulla stona artistica recente e sul nuovo ruolo dell'artista nella situazione ereditata dalla guerra<sup>26</sup>. Anche l'opera di Geremia Re segna un graduale trapasso, ora sempre più motivato da una attenta riflessione sui valori dell'uomo e della vita, a formulazioni di più diretto recupero del dato oggettivo. Ciò avveniva senza rinunzie, ma in forza della sua ricca esperienza. L'autonomia dei mezzi espressivi e la necessità di usarli liberamente erano ormai condizioni ineliminabili del suo operare, come ineliminabile era la consapevolezza che l'uomo e l'artista erano inscindibili<sup>27</sup>. Ed è ciò che ci permette di capire l'ultimo suo impegno, quello del pannello decorativo del Teatro Ariston a Lecce. «Una serie di figure - scriveva Vittorio Pagano - narra in quel pannello la tragedia, l'idillio, la gioia e la catastrofe di una vita realizzata nella cronaca, compresa nella fanciulla che piange, nel giovanotto che s'innamora, nella brigata che fa baldoria, nella sposa delusa»<sup>28</sup>, esprimendo in sintesi un lavoro oggi documentato da una serie di disegni e di appunti che ancora ci testimoniano di un procedimento ora più meditato e più costruttivo. Vittorio Pagano volle anche interpretare il silenzio con cui l'artista portò a compimento quell'impresa come presagio di morte, ma a me piace ancora ripetere che, forte di nuove certezze ideologiche e sentimentali, Geremia Re aveva veramente cominciato il «periodo dell'analisi e della contemplazione»<sup>29</sup>.

*1 Per un primo profilo critico dell'artista si rinvia ad un precedente lavoro dello scrivente (L. GALANTE, GEREMIA RE, in «L'Albero» n. 49, 1972, pp. 125-143), lavoro che ha costituito la base del presente scritto.*

*2 Un riferimento d'obbligo soprattutto nel genere della pittura di paesaggio era allora considerato Giuseppe Casciaro, al quale più o meno direttamente si rifacevano alcuni artisti attivi in quegli anni. L'alternativa era costituita tutt'al più dal neoaccademismo morelliano che ebbe quasi nome tutelare a Lecce Luigi Scorrano che andrà a dirigere l'Accademia di Belle Arti di Urbino.*

3 A. LANCELOTTI, *La prima biennale romana*, in «Almanacco Italiano», Firenze 1922, p. 182.

4 *Ibidem* p. 183.

5 Cfr. C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960, pp. 329-332, anche per la situazione della pittura a Roma in questi anni.

6 Cfr. «Fede», III, 1925, p. 78, con *Re* era presente alla mostra anche V. Ciardo.

7 Notizie di cronaca su questi avvenimenti furono fornite da alcuni giornali: «La Tribuna» 6-VIII-1928; «Il Torchio» Milano 10-IV-1928; «La Voce del Salento» 11-XI-1928 e «La Tribuna» 4-V-1929.

8 Saggio cit. p. 131.

9 *Ibidem* p. 133 nota 33, all'elenco allora indicato son da aggiungere alcuni fascicoli della rivista *Primato*.

10 C. MALTESE, *op. cit.* p. 334.

11 Di questa sua presenza all'interno del movimento del Novecento è emersa di recente una testimonianza pubblicata in R. BOSSAGLIA, *Il «Novecento Italiano» - Storia, Documenti, Iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 144. La ricostruzione che del movimento emerge dal volume, al di là del carattere non certo pacifico di tutta la vicenda, conferma la valutazione che sembra giusto dare di quegli artisti, come G. RE, che si trovarono a vivere l'esperienza del Novecento non sul piano di un coinvolgimento diretto, ma come adesione a quella generale istanza di modernità di cui fu portatore, sicuramente a livello intenzionale e programmatico. Per Geremia Re in particolare, infatti, quella esigenza di modernità si sarebbe risolta ben presto in più significative e stimolanti aperture alla cultura europea, sia pure sperimentata attraverso le uniche fonti per quell'epoca possibili, e cioè alcune riviste.

12 G. PALADINI-A. LORA, *La R. Scuola d'Arte Applicata all'industria «G. Pellegrini» di Lecce*, Firenze 1942, p. 32.

13 Mi riferisco naturalmente al pittore Lino Suppressa, che è stata fonte preziosa di notizie riguardanti la figura e la personalità di G. Re.

14 Cfr. sul rapporto tra arte e organizzazione culturale durante il fascismo C. L. RAGGHIANTI, *Presentazione a Arte Moderna in Italia 1915-1935*, Firenze 1967, Cat. pp. III-V.

15 «La Voce del Salento» 29-V-1930. I punti qualificanti, se così si può dire, del programma erano i seguenti: 1) promuovere l'incremento della cultura artistica del Salento con conferenze, mostre d'arte personali e collettive; 2) fondare una Galleria d'arte con opere di artisti regionali antichi e contemporanei; 3) ottenere l'istituzione d'un reparto per pubblicazioni d'arte nella Biblioteca provinciale; 4) vigilare sulla qualità della produzione artistico-industriale salentina; 5) far collaborare gli artisti alla commissione edilizia comunale. Tutto ciò, ovviamente e contraddittoriamente, passava attraverso quello che veniva definito il diritto inoppugnabile del sindacato di controllare tutte le manifestazioni culturali e la produzione artistica per mantenere il carattere etnico e la fisionomia originale.

16 III Mostra del Sindacato interprovinciale fascista di Belle Arti di Puglia, Bari luglio-agosto XIV, ili.

17 L. P. SUPPRESSA, *Disegni di Geremia Re*, Lecce marzo-aprile 1956; cfr. L. GALANTE, *op. cit.* p. 139 nota 42. la «*Il Messaggero*» II-V-1939.

19 La rivista, come s'è già detto, trovasi tuttora presso l'Istituto d'Arte di Lecce.

20 L'analisi dell'attività grafica meriterebbe un più ampio spazio. Che l'artista considerasse questa sua produzione come operazione autonoma sembra confermato e dal numero sufficientemente cospicuo dei disegni rimastici e dal loro stesso carattere. Numerosi di essi altro non sono che il corrispettivo grafico delle analoghe ricerche pittoriche, come quando cerca di ottenere attraverso la gradazione del segno gli stessi effetti di accordo pittorico-tonale, o anche la trascrizione di quel suo tipico ductus nervoso e tormentato che nell'immagine pitto-rica tende ad identificarsi con la densità stessa del pigmento. Altri si sviluppano come vera e propria indagine su temi, come quello sul paesaggio (in particolare quello a lui così nuovo e inedito dei dintorni di Parma). Non mancano certo quelli preparatori ai dipinti, che tuttavia, pur nel loro carattere di processo costruttivo dell'immagine e della composizione, sembrano costantemente prefigurarsi già come immagine pittorica. Ma forse i più interessanti sono quelli che si sono rivelati documento di certe sue curiosità a riprova di quel suo carattere di irrequietezza culturale, in forza della quale la sperimentazione diventa anche atto liberatorio, se la si riconduce alle condizioni sociali e culturali in cui gli toccò vivere.

21 Cfr. L. GALANTE, *op. cit.* p. 135.

22 A. O. QUINTAVALLE, *La mostra d'arte di Parma «Pro combattenti»*, in «*Aurea Parma*», XXVIII, 1943, p. 59.

23 C. MALTESE, *op. cit.* p. 392.

24 L. GALANTE, *op. cit.* p. 137.

25 Sul giornale cfr. D. VALLI, *La cultura letteraria nel Salente 1860-1950*, Lecce, 1971 e *id.* *Ritorno a Libera Voce*, in «*L'Albero*», n. 46, 1971, pp. 56-82.

26 Cfr. gli articoli apparsi sui numeri del 13-III-1945; 17-IV-1945; 1/15-1-1946. Su *Suppressa* cfr. ora L. GALANTE, *Lino Paolo Suppressa*, in «*L'Albero*», n. 60, 1979, pp. 101-118.

27 Su questa ultima fase della sua attività artistica, sul rapporto con Guttuso e la riscoperta della realtà cfr. L. GALANTE, *op. cit.* pp. 141-142.

28 V. PAGANO, *L'ultimo insomma*, in «*Artigianato Salentino*» II, 1950, n. 2.

29**b**

