

a cura di MARIA MARCELLA RIZZO  
**STORIA DI LECCE**  
DALL'UNITÀ AL SECONDO DOPOGUERRA  
EDITORI LATERZA

a cura di **MARIA MARCELLA RIZZO**  
**STORIA DI LECCE**  
DALL'UNITÀ AL SECONDO DOPOGUERRA  
**EDITORI LATERZA**



In tre volumi, la più aggiornata e ampia ricostruzione storica di Lecce e del suo territorio.

In questo volume, il ruolo dell'antica capitale di Terra d'Otranto è esaminato, per il periodo fra Otto e Novecento, in una serie di saggi tematici che indagano l'esercizio del potere politico, amministrativo, economico, il ruolo della Chiesa, il sistema assistenziale, l'istruzione, la vita culturale, le trasformazioni urbane.

RE ENNIO  
VIA IMP. ADRIANO 10  
73100 LECCE  
TEL. 0832-307919

In sovraccoperta: Lino Paolo Suppressa,  
Piazza S. Oronzo, part., 1956.

dell'artista individuandone la periodizzazione e i nessi con gli ambienti e i committenti.

Al di là di brevi note, quasi sempre di carattere cronachistico, apparse sulla stampa dell'epoca, non esiste niente invece su Eugenio Macagnani, il cui nome va più facilmente cercato nelle trattazioni sull'Altare della Patria: ultimo è AA.VV., *Il Vittoriano-Materiale per una mostra, Itinerari d'Arte e Cultura/luoghi*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, Roma 1986.

Per i pittori un'ampia lettura critica, quasi monografica, sono: A. Cassiano, *Giuseppe Casciaro*, in AA.VV., *Momenti e figure di Storia pugliese. Studi in onore di M. Viterbo*, a cura di M. Lanera e M. Paone, vol. II, Galatina 1981, pp. 331-43; L. Galante, *Stanislao Sidoti un'appendice su Antonio Casetti, critico d'arte*, in «L'Albero», n. 53, 1975, pp. 107-23; A. Cassiano, *Luigi Scorrano*, in *Arte e Immagine tra Ottocento e Novecento, Pesaro e provincia*, catalogo della mostra, Urbino 1980, pp. 126-128. Un utile riferimento per referenze bibliografiche e fotografiche sono C. Farese Sperken, *Le collezioni dell'800 e primo '900*, Fasano 1977, e A. Cassiano, *Lecce la Provincia gli Artisti*, Galatina 1986.

Notizie biografiche si ricavano da A. Foscari, *Il Manoscritto n. 329 della Biblioteca provinciale*, s.d. Sulla presenza di Altamura nel Salento cfr. C. Farese Sperken, *Francesco Saverio Altamura a Castrignano dei Greci: un aspetto della pittura religiosa del tardo Ottocento*, in «Bollettino d'Arte», LXVII, 1982, n. 15, pp. 115-26.

Sulla cartapesta, la più recente indagine organica, che comprende tutta la precedente bibliografia, è quella di C. Ragusa, *Per uno studio dei cartapestai leccesi*, in «Ricerche e Studi in Terra d'Otranto», a cura di P.A. Vetrugno, n. 5, Galatina 1991, pp. 109-71.

Sulla ceramica Paladini cfr. I. Petrucci Laudisa, *La ceramica salentina tra industria e artigianato alla fine del XIX secolo e la ditta Paladini*, in AA.VV., *La ceramica in Puglia*, Atti del Convegno di Ricerca storica, Latiano 14-15 maggio 1983, Brindisi s.d., pp. 169-91.

Sul fotografo Pietro Barbieri, cfr. il catalogo della mostra antologica promossa dal Comune di Lecce di AA.VV., *Pietro e Augusto Barbieri 1878-1905*, Galatina 1983, anche qui soprattutto il saggio della Laudisa che indaga tecniche, circostanze storiche e materiali con ricchezza di documenti, offrendo un puntuale spaccato sulla storia della fotografia, rispetto alla semplice riproposta di immagini dell'album di foto curato da G. Acquaviva e D. Palazzoli, *La Provincia di Terra d'Otranto*, Milano 1991, priva di qualsiasi apparato.

Sul ruolo importantissimo che ebbe la Provincia nel promuovere, con borse di studio, la formazione degli artisti, è dettagliato F. Cezzi, *Profilo storico dell'Amministrazione Provinciale di Terra d'Otranto*, in corso di stampa.

Sul rapporto tra piazze, giardini, monumenti e verde pubblico, A. Mantovano, *Il verde pubblico a Lecce (1800-1945)*, in «Arte dei giardini», 1992, n. 2, pp. 17-38.

Sulla diffusione dell'eclettismo, sugli artefici e le botteghe cfr. V. Cazzato-A. Mantovano, *Paradisi dell'Eclettismo, ville e villeggiature nel Salento*, Cavallino di Lecce 1992.

## LE ARTI FIGURATIVE: DAL PRIMO DOPOGUERRA ALLA FINE DEGLI ANNI CINQUANTA

di Lucio Galante

### 1. L'avvento del fascismo e le Biennali leccesi

Nel 1921 Geremia Re allestiva a Lecce la sua prima mostra personale e l'anno successivo entrava come insegnante nella Regia Scuola d'Arte applicata all'industria G. Pellegrino. Due avvenimenti probabilmente non in stretta relazione tra di loro, ma che segnano l'inizio del rapporto della vicenda artistica del pittore, rientrato dalla guerra e dal tirocinio formativo a Roma, con la città. E la città a lui, nato nella provincia, sembrava voler prestare la dovuta attenzione se un organo di stampa, il «Corriere meridionale», tra i più considerati e stimati del capoluogo, dava notizia, nel numero del 16 novembre 1922, dell'avvenuta sua nomina a insegnante. Un annuncio, questo, non proprio di routine se, tolti gli elogi e le lodi probabilmente di circostanza, era accompagnato da un breve ma sintomatico commento sulla situazione. L'autore dell'articolo lamentava, infatti, che l'artista avrebbe meritato ben altro riconoscimento «se non attraversassimo malauguratamente un periodo di così lacrimevole crisi per la produzione artistica e per la pittura poi in modo affatto speciale».

Non v'è dubbio che la diagnosi fosse effettivamente rispondente alla realtà del momento: alla crisi del primo dopoguerra non era rimasta estranea né poteva rimanere estranea anche Lecce. Gli anni della guerra, infatti, aveva-

no determinato un generale silenzio dell'attività artistica, fino a far dimenticare anche due fatti di non poco conto che alla vigilia della guerra s'erano in qualche modo posti all'attenzione del pubblico attraverso gli organi di stampa dell'epoca, in particolare il contributo di Domenico (Mimi) Frassaniti, che tempestivamente aveva fatto conoscere certa produzione letteraria futurista, e l'esperienza artistica di Antonio Serrano (figg. 56, 57), anch'egli fattosi conoscere attraverso alcuni interventi critici sulla stampa. Due episodi che, pur nella loro singolarità rispetto a una realtà culturalmente attardata, dimostrano che le aspirazioni al rinnovamento, la consapevolezza che esse potessero concretizzarsi attraverso un rapporto diverso con i centri più vivi e attivi, si svilupparono proprio grazie all'azione e alla presenza in loco di fermenti innovativi. Che si parlasse anche in questa estrema periferia con piena cognizione di causa dei movimenti che avevano segnato la svolta in senso moderno non può quindi sorprendere, anzi questa condizione di partenza favorirà negli artisti più sensibili e aperti una disponibilità maggiore ad avvertire i processi in atto, un'attenzione maggiore al dibattito culturale che li accompagnava.

Nonostante che di un artista come Antonio Serrano non si sia potuto ancora fare una puntuale ricostruzione critica, leggendo i pochi documenti resi noti si ha, comunque, chiara l'immagine di una personalità dotata di una estrema sensibilità, di una vivacità culturale impensabile per l'epoca e di una profondità di impegno non comune, soprattutto se rapportate agli orientamenti culturali degli artisti allora operanti e considerati tra i più noti e affermati, quali potevano essere i Luigi Scorrano, i Giovanni Stano, gli Antonio Bortone o gli Eugenio Maccagnani. Sorprendente in questo senso è quanto si legge in alcune note del suo diario nelle quali confessava, senza infingimenti letterari, il suo entusiasmo per lo scritto di Roberto Longhi su Boccioni (potrebbe annoverarsi tra le prime testimonianze della fortuna della critica longhiana), e rivelava, soprattutto, l'au-

tenticità di una vocazione artistica, quale traspare proprio nel suo sforzo di tradurre attraverso le parole l'immagine pittorica (nelle note del diario la realtà che descrive si presenta quasi esclusivamente nelle sue forme colorate)<sup>1</sup>.

Così Vittorio Bodini avrebbe ricordato la scoperta dell'opera di Serrano:

Trovammo a Lecce in casa d'una sorella un vero tesoro di disegni e appunti futuristi e cubisti attraverso i quali potevamo farci un'idea della sua seria intelligenza e della portata delle sue curiosità, ma tenute sul filo di un rigore che fu una strana e grata scoperta, poiché ci correggeva l'idea che del futurismo c'eravamo fatta attraverso quelle manifestazioni eccessive e grottesche di cui si gloriava<sup>2</sup>.

Probabilmente con ottica ben diversa dovè avvenire la celebrazione di Antonio Serrano, in occasione della prima Biennale leccese d'arte pura e applicata nel 1924, una sezione della quale fu riservata a una retrospettiva degli ultimi pittori morti, Serrano con 40 disegni a matita, 3 a carboncino, 4 acquarelli e 8 oli, S. Sidoti con 4 pastelli e 6 oli, L. Scorrano con un solo dipinto. Come si vede la presenza di Serrano era quella più consistente, anche rispetto al primo recupero fatto in occasione della II Esposizione

<sup>1</sup> Dal *Diario secondo*: «21 giugno (1914), ore 16 e 40 [...] aspetto qualcosa di buono: l'opuscolo del Longhi su Boccioni scultore [...]; 22 giugno, 8 e 27 [...] m'arriva Longhi: spiritualità e letizia conquistata con niente, 23 giugno, ore 6 e 50 [...] letto Longhi ieri stesso; a prima lettura lo prendo quasi intero; potrebbe anche essere della soddisfazione, perché non troppi potrebbero dire lo stesso, anche con una preparazione maggiore: se ciò importasse, questa soddisfazione. Onde fattasi chiara e sempre più urgente la necessità di 'vivere' un'arte più tesa e sempre meno aneddotica; necessità di romperla con 'Una Madre' e con altre forme venute dopo che più che alogiche in apparenza, in realtà ne seguono lo sviluppo assai a piano e lentamente. Quando anch'io so che in realtà non posso essere un 'ingenuo' in arte e che, d'altra parte, Segantini, per dirne uno, non è stato gran cosa; nulla se non anello di unione fra vecchio e nuovo (se esistesse vecchio e nuovo), e se non in rapporto a tempo e a uomini: ciò che invece di esaltare limita e annulla...». Per tutti gli altri passi tratti dal diario cfr. L. Giannone, *Futurismo sommerso*, in «L'Immaginazione», III, nn. 25-27, gennaio-marzo 1986.

<sup>2</sup> V. Bodini, *I futuristi a Lecce*, in «Il Critone», gennaio-febbraio 1959, nn. 1-2.

d'Arte di Gallipoli dell'anno precedente, dove figurava con undici dipinti, tutti però, a leggere i titoli, non certo avanguardisti, nonostante che nel relativo catalogo fosse espressamente detto: «fu un pittore d'avanguardia»<sup>3</sup>.

E tuttavia nella recensione di P. Marti non v'è traccia di una sia pure fugace segnalazione, anzi nel riferirsi ai «nostri ultimi grandi morti» additati ai giovani come esempio «di resistenza alle insidie della fuggibile moda ed ai perversamenti dell'imitazione esotica», si limitava a citare Toma, Valente, Scorrano e Sidoti, omettendo proprio Serrano<sup>4</sup>. Il fatto è che i criteri e i principi ispiratori della mostra riflettevano innanzitutto le convinzioni del suo principale promotore e lo stato della ricerca artistica del momento a Lecce non poteva certo favorire una riscoperta del valore di quella singolare esperienza. Se si aggiunge che il processo di fascistizzazione in atto non era senza difficoltà e contrasti, il clima generale non doveva essere dei più idonei.

Delle difficoltà e dei contrasti v'è segno proprio negli scritti e nei commenti che accompagnarono quel primo impegnativo avvenimento artistico, a cominciare dalla presentazione alla mostra, pubblicata, a firma Ellenio, sulla rivista «Fede», ch'era diretta dallo stesso Marti, al quale è da riferire quello pseudonimo<sup>5</sup>. I passi più significativi, al riguardo, sono quelli nei quali, fatti i dovuti riconoscimenti a P. Marti, ai maestri e giovani suoi collaboratori, alle organizzazioni e istituzioni, Comitato delle feste patronali, Camera di Commercio, Amministrazione comunale, Associazione della Stampa che, «sia pure con mezzi limitati» avevano reso «meno aspra la via delle esigenze finanziarie», si dice esplicitamente che Marti aveva assunto l'impegno

<sup>3</sup> *Amatori d'Arte-Gallipoli - II Esposizione d'Arte - Agosto MCMXXIII*, Gallipoli 1923.

<sup>4</sup> P. Marti, *Prima mostra salentina d'arte pura e d'arte applicata in Lecce*, in «Fede», II, 1924, nn. 18-19.

<sup>5</sup> Ellenio, *Prima mostra salentina d'arte pura e d'arte applicata in Lecce*, ivi, 1924, nn. 16-17.

sapendo che gli era necessario suscitare volontà intorpidite, che l'ambiente mancava di ogni preparazione tecnica ed economica, che la iniziativa aveva di fronte la diffidenza di quasi tutti gli uomini rappresentativi, e che la mostra doveva tenersi, per mancanza di locali adatti, in una stagione impropria, dopo la Pugliese di Roma e contemporaneamente alla Meridionale di Bari, al cui successo avevano posto mano e terra e cielo;

e più avanti si fa notare «con profonda amarezza» che «la nostra borghesia — meno qualche nobile eccezione — non sente il bisogno morale e spirituale di portare la parola e l'atto del suo consenso e del suo incoraggiamento», borghesia giudicata, più avanti ancora, incapace di rendersi garante dell'avvenire, nel momento in cui è possibile registrare «una magnifica gara di attività artistiche ed industriali anche fra le varie regioni del Mezzogiorno».

Il riferimento polemico alle due mostre contemporanee trova spiegazione nel fatto che quella di Roma, voluta dall'Ente Apulia e dall'Associazione pugliese di Roma si prospettò a livello ufficiale con un Comitato d'onore di grande risonanza, annoverando le più importanti personalità politiche pugliesi, in particolare A. Salandra, N. Melodia, G. Caradonna, il ministro della Pubblica Istruzione e i presidenti dei Consigli provinciali, delle Camere di Commercio, gli artisti pugliesi più in vista come Giuseppe Casciaro, F. Cifariello, E. Maccagnani, Luigi Scorrano, oltre a funzionari come F. Hemanin, nonché altri senatori e onorevoli pugliesi.

L'ordinatore della mostra fu A. Petrucci, che nella propria nota al catalogo già sosteneva l'idea di un'identità artistica regionale, riconoscibile in particolare nel genere del paesaggio, mentre la presentazione in catalogo fu affidata a Filippo Surico, uno del Comitato organizzatore, il quale sostenne anch'egli l'immagine di una Puglia ricca di tradizioni artistiche e culturali, che poteva annoverare tra i suoi figli uomini illustri a partire dall'età romana, con l'obiettivo dichiarato di valorizzarla e assegnarle il posto che le

spettava. Degli artisti leccesi presenti alla mostra figuravano però solo Gigi Balzani, Michele Palumbo, Raffaele Giurgola, Eugenio Maccagnani ed Ennio Marzano, ai quali si aggiungevano come salentini Giulio Pagliano, Giuseppe Casciaro, Vincenzo Ciardo, Luigi Guacci, Nadina Laviano, Gaetano Martinez e Antonio Mazzotta<sup>6</sup>.

Appare evidente che difficoltà all'azione promozionale di P. Marti non mancarono, e mentre tutta una serie di iniziative anche nel campo culturale e artistico sembravano legittimare l'immagine di un regime orientato a promuovere un generale risveglio e un effettivo rinnovamento, per cui l'iniziativa della mostra poteva essere presentata come una di quelle, di fatto si ribadiva che la realtà sociale e politica era ben lungi dall'aver assunto un tale orientamento, avendo la mostra affermato due cose:

1. Che la tradizione d'arte nella nostra provincia si mantiene sempre viva e si afferma in una fioritura non interrotta di energie; 2. che il nostro scetticismo abituale finisce col piegarsi, quando una volontà tenace ed operosa risolve il sentimento della dignità e della responsabilità civile, di fronte al simultaneo risveglio delle altre regioni, le quali debbono solo alla forza dei popoli il grado di sviluppo, a cui sono pervenuti».

Proprio questi due punti sintetizzavano bene la posizione di P. Marti, che aveva sempre sorretto il proprio impegno sull'idea che la cultura dovesse servire al risveglio delle coscienze non solo degli intellettuali ma anche del popolo e che aveva riconosciuto nella forza della tradizione il connotato più specifico di quella cultura, cioè della cultura della «regione salentina». Da questo punto di vista, e per quanto attiene le sue convinzioni estetiche, la sua posizione emergeva con più chiarezza nei giudizi sui singoli artisti, confermando un orientamento che s'era già manifestato

<sup>6</sup> *I Mostra di Artisti Pugliesi in Roma - Maggio-Giugno 1924*, Catalogo, Roma 1924.

nella sua recensione dell'anno precedente alla citata II Esposizione d'arte di Gallipoli. Infatti, pur dichiarando che le sue impressioni sarebbero state libere da servilismo o da preconcetti, perché considerava «biasimevole consuetudine di quasi tutto il nostro pubblicismo specie nel campo della critica estetica [...] quella di abbandonarsi alla lode incondizionata, senza serena e cosciente valutazione delle singole capacità», operava poi una selezione che rispondeva a convinzioni estetiche ed ideologiche legate a un persistente idealismo romantico e all'affermazione dei valori della tradizione, che egli riconosceva specifici della «regione» salentina, non a caso invitava i giovani ad ispirarsi all'esempio dei grandi di quella regione quali il Verrio, lo Strafella, il Coppola, e poi il Tiso, il Riccio, il Bianchi, il Carella e il Toma e tra i viventi lo Scorrano e il Casciaro, mettendo nel mucchio valori ed esperienze culturalmente diverse, considerando evidentemente la loro comune origine salentina, condizione sufficiente per costituire e rappresentare una tradizione culturale<sup>7</sup>.

La recensione alla mostra del '24 fu un'entusiastica esaltazione della salentinità degli artisti leccesi, della loro «fisionomia d'ambiente originario» che riconosceva nel loro rifuggire «dagli atteggiamenti più o meno spasmodici delle scuole ultramontane», nel loro disdegnare «i virtuosismi quasi meccanici, con cui si tenta di circoscrivere la tecnica in formule determinate», e nel loro domandare «alla sincerità della visione e del metodo il segreto della virtù rappresentativa»:

«Può variare la tecnica, può prevalere l'influsso di questo o quel caposcuola — aggiungeva — ma in fondo al classicismo, al romanticismo, al verismo od all'impressionismo c'è sempre un comune e permanente senso estetico, che è fatto di ansia per conseguire il completo equilibrio fra il pensiero e la forma, e tende alla sincera ed intensa espressione dell'idea.

<sup>7</sup> P. Marti, *Gallipoli e la II Mostra d'arte*, in «Fede», I, 1923, nn. 1-2.

Dunque una scelta di gusto netta e precisa quella del Marti, che comunque non trovava un pieno riscontro nel gusto di quel pubblico, non numeroso, che aveva mostrato interesse all'iniziativa, come si può ricavare dal resoconto, che la rivista «Fede» pubblicò, degli acquisti fatti durante la mostra. Vengono acquistati quadri di quasi tutti gli artisti e i compratori, tra i quali anche cittadini in vista, quali il comm. Raffaello Garzia o i conti Zecca, non rivelano in definitiva particolari preferenze. Anche se a titolo puramente indicativo, si può dire che, non essendoci una precisa consapevolezza dei valori, v'era una generica corrispondenza al quadro delle esperienze artistiche prospettato dalla mostra.

In parte diversi gli interventi di altri due commentatori, nei quali, anche se non proprio attenti ai valori, si individuano orientamenti e convinzioni estetiche culturalmente motivate, ancorché probabilmente frutto di una informazione non approfondita. Le non brevi note sulla mostra che Totò Genovesi pubblicò in un opuscolo<sup>8</sup>, si possono affiancare agevolmente alla posizione del Marti, pur nella diversità di qualche giudizio sui singoli artisti, soprattutto nell'orientamento di fondo che lo porta a non far distinzione tra Vincenzo Ciardo e Michele Palumbo, due artisti che in quel momento dimostravano che si poteva guardare in modo diverso alla tradizione artistica napoletana, o tra Michele Palumbo e Geremia Re, e, nonostante la dichiarazione di voler severamente ammonire gli autori delle opere brutte, lo induce a considerare brutte soprattutto quelle di chi si preoccupava «senza sentimento» di cercare «tecniche nuove e visioni azzardate per uscire dal normale e dalla comune osservazione naturale» additando come esempio il pittore Grandi, la cui arte «non sa né di divisionismo né [...] di futurismo». A parte ciò, il Genovesi

X <sup>8</sup> T. Genovesi, *Note ed Appunti sulla I Mostra d'arte Salentina in Lecce*, Lecce 1924. Il Genovesi aveva pubblicato una prima recensione alla mostra sul numero del 18 settembre 1924 del «Corriere meridionale».

non trascurava di menzionare la sala dei tre artisti morti, Scorrano, Sidoti e Serrano — e quest'ultimo era noto, come s'è visto, anche per la sua esperienza avanguardista, probabilmente documentata in mostra dai non pochi disegni —, per i quali arriva a parlare di grandiosità e di una qualità pittorica che «dopo morti li fa più vivi di prima», e di sottolineare il ruolo dei fratelli Peluso nella sezione dell'artigianato. Tuttavia va rilevato che accomunando i tre artisti senza alcuna distinzione, l'elogio ha tutto l'aspetto di un atto di circostanza, confermando i limiti di un approccio critico poco robusto e sostanzialmente generico.

Più sostenuto, anche nel linguaggio, il tono della recensione apparsa in prima pagina sul «Tallone d'Italia», a firma di uno pseudonimo, Un capuano, nel quale è quasi sicuramente da riconoscere Vito Raeli, che significativamente titolava il lungo articolo *L'orientamento artistico delle nuove generazioni salentine*<sup>9</sup>. L'avvio della recensione era di natura polemica, e suona conferma di quel clima non pacifico cui si è già accennato; il bersaglio, in modo più scoperto e diretto, era costituito dai professionisti e dai politici, cioè dalla classe dirigente, colpevole d'essere preoccupata più «degli affari litigiosi ed economici» che «dell'obbligo di concorrere col proprio esempio all'educazione del popolo, così poco sensibile al bello da non accorgersi del brutto, anzi del bruttissimo e persino dell'antigienico, di cui si circonda nella casa, non rispondente a nessuna delle esigenze dell'abitazione civile».

Il prosieguo vedeva poi un passaggio che suona esplicito circa il grado di consapevolezza politica dell'impegno operativo e critico degli intellettuali, tra cui lo stesso Raeli,

<sup>9</sup> Sul numero del 14 settembre 1924. Vito Raeli fu assiduo collaboratore del giornale, e la definizione capuano allude alla sua origine di Tricase, un paese del capo, come si indicava la parte meridionale della penisola salentina. Il suo riconoscimento poggia soprattutto sul livello culturale del personaggio, quale traspare dai numerosi interventi, ma in particolare attestato dal noto suo impegno in campo musicale; cfr. V. Raeli, *Maestri compositori pugliesi e altri scritti di musicologia*, a cura di F. Accogli, Miggiano 1990, anche per le notizie biografiche.

che a vario titolo erano impegnati nel campo artistico. Il merito che egli riconosceva a Pietro Marti non era solo quello di aver realizzato un'impresa che si rivelava in grado di far conoscere lo stato della ricerca artistica della provincia, ma soprattutto di aver dimostrato negli intellettuali come lui «la forza di rompere il cerchio della solitudine in cui si vorrebbe costringerli ad invecchiare». L'intelligenza del recensore si rivelava anche nelle osservazioni sui contenuti della mostra, come quella riguardante la sezione dell'arte applicata.

Constatata l'assenza di una produzione che potesse definirsi come tipica della Terra d'Otranto, esprimeva un'acuta riserva nei confronti di quella produzione artigianale, in particolare quella d'uso come il mobile, nella quale ci si ostinava, a suo dire, a ricorrere a vecchi stili (aggrovigliamenti, incrostazioni e sovrapposizioni di rabeschi, di intarsi a basso o ad alto rilievo), considerata perciò in ritardo rispetto a un rinnovamento in atto già da qualche decennio e caratterizzato da forme più lineari e razionalisticamente più funzionali. Seguiva, poi, una veloce rassegna degli espositori, con brevi e sintetici apprezzamenti un po' per tutti, compresi Sidoti e Serrano, ma con la consapevolezza di una distinzione, per gli artisti viventi, tra chi poteva considerarsi già maturo e chi invece aveva ancora bisogno di migliorare.

La conclusione è quella che rivela il suo orientamento critico, dichiarandosi infatti per temperamento e per educazione contrario al virtuosismo sia cerebrale sia tecnico e sostenendo il valore del sentimento, robustamente inteso, e dell'equilibrio, quale è dato vedere nella «gloriosa tradizione», per cui potevano essere accettabili spunti di impressionismo e di simbolismo ma non un abbandono completo ad essi.

Nei contenuti della recensione si può, dunque, riconoscere senza difficoltà quanto è stato osservato a proposito della linea del giornale, che nella fase di fascistizzazione

della stampa locale si distinse per «l'estrema serietà del tentativo di farsi interprete delle esigenze reali della gente salentina» pur barcamenandosi tra meridionalismo, liberalismo e filofascismo (Bambi). Infatti proprio dalle colonne di tale giornale era stata rilanciata, ad opera dello storico Giuseppe Gabrieli, l'immagine di Lecce Atene delle Puglie, quando creata la nuova provincia di Taranto era apparso chiaro il pericolo di un'ulteriore periferizzazione ed emarginazione della città rispetto allo sviluppo economico, commerciale e industriale delle altre due aree limitrofe, legando così tutte le sue potenzialità di sviluppo alle tradizioni e alle forze culturali presenti<sup>10</sup>.

Nel quadro tracciato dal Gabrieli, che vedeva soprattutto nelle istituzioni scolastiche ed educative le strutture potenzialmente utili a uno sviluppo della città, è stato visto uno strumento prezioso per comprendere la dimensione della Lecce del tempo, vedendo appunto nell'esaltazione letteraria, storica e artistica la solita attestazione del carattere intellettuale e distaccato del ceto borghese salentino e leccese in particolare. In realtà questa era la posizione degli uomini di cultura, mai completamente propensi a considerare la propria funzione sociale come direttamente coinvolta nei concreti problemi economici e sociali.

La contraddizione non risolta sarà, da questo momento in poi, quella tra l'esigenza di un rinnovamento e di uno sviluppo delle potenzialità culturali e il processo di normalizzazione che la politica del regime riuscirà a imporre anche in una città come Lecce. Gli artisti vivranno anch'essi questa contraddizione, risolvendosi variamente a intendere l'esigenza di rinnovamento ora come fedeltà a una tradizione considerata «gloriosa», ora come sincera ricerca di mantenersi al passo con i movimenti nazionali. Le situazioni e gli eventi che gli artisti si trovarono a vivere non furono certo fattori estranei alle loro scelte. Basti pensare

<sup>10</sup> Nel numero del 14 ottobre 1923.

all'intensa attività espositiva sia nelle forme collettive sia delle personali, non solo nella città ma anche nella provincia e in altri centri della regione, per non parlare di alcuni appuntamenti promossi dalle associazioni dei pugliesi presenti nelle grandi città, come Roma e Torino, che furono attentamente seguiti dai vari addetti ai lavori e che videro la presenza degli stessi artisti.

A Gallipoli furono organizzate ben tre Biennali, dal '21 al '25, delle quali la seconda e la terza ebbero un certo rilievo. L'ultima, poi, non solo ebbe l'alto patronato di S. E. Benito Mussolini, ma fu anche aperta agli artisti dell'intera regione pugliese. È difficile perciò credere che le scelte degli artisti restassero del tutto al di fuori del nuovo clima creato dal fascismo, che utilizzò ogni circostanza per battere la grancassa della propaganda. Se si legge l'introduzione del curatore della mostra al catalogo, si può vedere come si stesse ormai delineando un intreccio tra posizioni critiche, scelte espressive degli artisti e orientamenti di gusto del pubblico. Introducendo il commento ai singoli artisti così testualmente Elia Franich si esprimeva:

I pittori pugliesi, eccezion fatta per alcuni giovani animosi, si sono adagiati nella lirica relativamente facile e poco controllabile del paesaggio, evitando il tormento e la gloria della figura. Tolti il Massari e il Pogonalia, che si presentano con raffigurazioni umane di forte e ardito concetto, gli altri espositori o seguono a distanza più o meno grande le orme del Casciari — il solo Ciardo collocandosi al piano classico del Maestro — o si smarriscono in ricerche personali di effetto non sempre felice, o, pur avendo conseguito la propria perfezione e conservata sufficiente originalità, non escono dal genere consueto, né danno impulso riformatore. Non avremo mai una scuola pugliese, un'arte tutta nostra caratteristica, se non affronteremo coraggiosamente l'anima della gente pugliese, nei suoi atteggiamenti tradizionali e nella sua evoluzione incalzante e vasta. Non ricerche di colore e di forma ipnotizzate sulla piatta scena campestre o nelle ripetute marine, ma lotta e vittoria su l'intimo spirito della razza, attra-

verso i suoi tipi più caratteristici e il suo fervore di vita più profondo<sup>11</sup>.

In realtà il quadro dell'arte pugliese era ben riconoscibile nella diagnosi del Franich, gli orientamenti dei salentini e dei leccesi in particolare non si discostavano da quelli delle altre province pugliesi, ciò che va rilevato è che in questo quadro era possibile già vedere quali artisti si muovessero in una direzione diversa, anche se agli occhi del commentatore questa diversità non veniva letta nella sua valenza culturale, nel senso cioè di una modernità diversa da quella auspicata, seppure pertinentemente colta nelle specificità linguistico-espressive. Ad esempio, definiva tre «macchie di sicuro effetto e tecnica spregiudicata» la *Leggente in giardino* o *La lettura* (fig. 60) ora al Museo Provinciale di Lecce, *Donna col ventaglio* ora al Circolo Cittadino di Lecce e *Figurina* di Geremia Re e diceva Michele Massari imporsi «per profondità e vigore di concetto e per tecnica personalissima, ardita e dominata».

Proprio i dipinti presentati alla Biennale di Gallipoli costituivano la prova della modernità e della ricchezza delle suggestioni culturali che attraverso la partecipazione alle Biennali romane del 1921 e del 1925 Geremia Re aveva saputo trarre, iniziando di lì a poco una sua riflessione sulla pittura di Spadini, divenuto in quegli anni punto di riferimento per molti artisti. La lezione che ne trasse fu il superamento del dato naturalistico attraverso la libertà nell'uso del colore, la cui freschezza e autonomia espressiva lo rendevano strumento di trascrizione sensibile e sottile e ad un tempo vitale dell'immagine.

Anche per Massari il giudizio del Franich sulle opere presentate a Gallipoli rispondeva difatti ai primi significativi raggiungimenti della sua pittura. I riferimenti culturali di queste opere rappresentavano una novità nel quadro del-

X <sup>11</sup> III Biennale D'Arte Moderna in Gallipoli - MCMXXV, a cura di Elia Franich, Gallipoli 1925.

le esperienze artistiche di allora. Se poteva essere naturale, data la sua formazione napoletana l'attenzione a Mancini (fig. 65), era sicuramente più attuale quel suo rifarsi al Seicento, sollecitato probabilmente dalla ripresa degli studi storico-artistici su quel secolo e dall'eco ancora viva della polemica sulla mania del Seicento condotta sulla rivista «Valori plastici».

Una conferma di questo quadro potrebbe essere la recensione, firmata anch'essa Un capuano, sulla prima pagina del «Tallone d'Italia», nella quale attraverso un'analisi puntuale e abbastanza acuta l'attenzione era rivolta quasi esclusivamente ai due artisti di maggiore risalto stilistico, Geremia Re e Vincenzo Ciardo, dell'uno esaltando le virtuosità coloristiche, giudicate però nel caso di uno dei due quadri esposti un espediente mercantile, dell'altro celebrando senza riserve il virtuosismo coloristico perché più equilibrato, temperato dal magistero del disegno, e soprattutto perché mezzo di resa del sentimento della natura, non di una generica natura, ma di quella del paesaggio salentino.

Il confronto tra i due artisti può essere assunto come segno oltremodo indicativo di un diverso modo di rapportarsi ad una realtà non facile quale fu quella della città in quegli anni di normalizzazione ormai avviata. Ciardo si era stabilito da tempo a Napoli, legando a questa città la sua formazione culturale e artistica, limitandosi a ritornare periodicamente nella sua terra d'origine, anche se costantemente presente in tutte le iniziative artistiche leccesi; Re, invece, dopo la sua formazione romana, come già detto, aveva scelto di restare a Leverano, lavorando come insegnante a Lecce. Da entrambi il rapporto con altri centri era considerato vitale e continuerà ad essere tale. Ciò si rifletteva, poi, nelle loro opere, che mostreranno subito un diverso senso di marcia. Certamente la pittura di Ciardo di quegli anni appariva più vicina al gusto della borghesia e degli intellettuali leccesi, mentre G. Re aveva subito mo-

strato di tenersi a dovuta distanza dalla tradizione del naturalismo tardo-ottocentesco, puntando verso una visione più intimista e introspettiva (fig. 58). Alla univocità della ricerca del primo faceva riscontro, già allora, la irrequietezza del secondo, pronto e aperto a più stimoli.

Nasceva probabilmente dalla pluralità degli interessi di Re la perplessità dei commentatori del tempo, mentre oggi appare chiaro che i contatti dell'artista con l'ambiente artistico romano furono determinanti per gli sviluppi del suo stile di quegli anni. Furono questi contatti che stimolarono in lui un maggiore convincimento del valore espressivo del colore, esaltando quella che era apparsa subito quasi una naturale vocazione, che si sarebbe espressa in particolare in alcuni splendidi ritratti a pastello, esempio di un modo non superficiale di sentire il rapporto con la realtà e con la vita. Si veda con quale capacità introspettiva riesce a rendere in termini di puro colore e di luce immagini femminili come *Ritratto* di una collezione privata a Lecce (fig. 59), *Ragazza con le arance* della collezione Pepe, e il *Ritratto della sig.ra Misrachi*.

Diversa la scelta di Ciardo, che nell'ambiente, pur esso non aperto a stimoli culturali nuovi, aveva comunque intelligentemente recuperato quanto di meglio aveva offerto l'Ottocento napoletano, in particolare il paesismo posillipiano e il verismo di De Nittis, finendo coll'apparire agli occhi dei contemporanei leccesi come l'artista più coerentemente legato ai valori della tradizione, tanto più che nel genere del paesaggio, come s'è visto, un altro artista, Giuseppe Casciaro, ormai da tempo rappresentava un solido modello, sorretto tra l'altro da indiscussa fama, anche per alcuni giovani artisti leccesi, restando unica alternativa a tutto ciò il neo-accademismo morelliano di Luigi Scorrano.

Non si può dire, dunque, che mancassero orientamenti e sollecitazioni ad aperture e confronti con contesti culturali esterni alla città. E ciò nel momento di maggiore impegno delle forze artistiche ivi operanti e di intellettuali

come il Marti nella realizzazione di iniziative rivolte a smuovere l'ambiente sociale cittadino. Alla prima Biennale leccese, seguirono infatti nel '26 e nel '28 altre due edizioni, che, se lette alla luce dei commenti della stampa e degli scritti di presentazione, ci rivelano la complessità delle opzioni e dei moventi socio-culturali di quanti vi furono coinvolti in un momento in cui il processo di normalizzazione, a cui si è accennato, doveva farsi più stringente.

X Il 12 settembre del '26 veniva pubblicata sulla «Provincia di Lecce» una dura recensione alla II Biennale, firmata da Giovanni Guacci, che definiva l'esposizione una mostra di disordine, di confusione e di incompetenza e riservava gli unici giudizi positivi ad artisti come Temistocle De Vitis, Michele Massari e Geremia Re, chiedendosi, in conclusione, se fosse decoroso fare tanto chiasso per una mostra, nella quale pur essendoci circa 500 opere, degni di nota fossero solo quattro o cinque artisti.

X Il 23 dello stesso mese sul «Corriere meridionale», in prima pagina, veniva invece pubblicata un'entusiastica recensione che sosteneva la bontà e la riuscita della mostra, il suo carattere di rassegna che era stata in grado di raccogliere tutte le forze dei salentini ovunque operanti, nonché degli artisti pugliesi e di altre regioni. Lo stesso giornale nell'edizione del 30 settembre pubblicava il quadro completo dei partecipanti e delle altre sezioni della mostra, che comprendeva una sala retrospettiva con opere di Toma, L. Scorrano, Lao Sidoti, Valente e Paolo Stasi e una sala con dipinti di salentini del Seicento e bizantini, spingendo, questa volta il recupero della tradizione oltre il limite del secolo appena passato. Se si tien conto che nel maggio-giugno dello stesso anno l'Accademia Meridionale di Belle Arti, Lettere e Archeologia aveva organizzato a Lecce una Mostra regionale d'arte<sup>12</sup>, riservata agli artisti soci, le cui

<sup>12</sup> Accademia Meridionale di Belle Arti, Lettere e Archeologia, *Mostra regionale d'arte*, Lecce, maggio-giugno 1926, Catalogo.

referenze ufficiali nel comitato d'onore vantavano il ministro della Pubblica Istruzione, il sottosegretario alle Comunicazioni, e tutte le maggiori autorità regionali, provinciali e comunali, nonché i responsabili di alcune istituzioni culturali, l'Università di Napoli, la Soprintendenza ai monumenti, la Regia Galleria delle Stampe, quest'ultima rappresentata dall'allora direttore Federico Hermanin che fece la presentazione al catalogo, si comprende quale clima di competizione dovè crearsi nella città tra la primavera e l'autunno di quell'anno<sup>13</sup>.

A guardare le presenze degli artisti nelle due mostre, si può constatare che la prima s'era mossa con l'intento di mantenere un carattere più ampiamente ma anche più selettivamente rappresentativo della cultura artistica meridionale — nune tutelare era stato Giuseppe Casciaro che aveva presieduto la giuria di accettazione —, le presenze, infatti, si dividevano grosso modo tra la Puglia e Napoli; la seconda denunciava il proprio limite proprio nel tentativo di dimostrare un intento analogo allargando senza un'accorta selezione la partecipazione. Certamente la Biennale dovè apparire come un brutto doppione della Mostra regionale. La citata recensione del Guacci ebbe un seguito polemico, che indusse a una presa di posizione un gruppo di artisti, dei quali il «Corriere meridionale» pubblicò una lettera nell'edizione del 28 ottobre. In essa gli artisti, tra i quali Re, Balzani, De Vitis, Massari, Martinez e pochi altri, prendevano le distanze da P. Marti, e si schieravano a favore del Guacci, del quale si ribadiva l'alta moralità e la capacità, in quanto giovane come la maggior parte di loro, di sentire e comprendere da vicino e più fedelmente i bisogni della loro anima.

<sup>13</sup> L'Accademia Meridionale di Belle Arti, Lettere e Archeologia si costituì a Lecce nel febbraio del 1925; il promotore e primo presidente fu Eugenio Selvaggi, allora direttore del Museo Provinciale di Lecce. Una delle sue prime iniziative in campo artistico fu la mostra personale di Vincenzo Ciardo nel maggio dello stesso anno.

A dichiarare le difficoltà incontrate nella realizzazione della mostra, era stato lo stesso Marti nel discorso inaugurale, che fu pubblicato per intero sul «Tallone d'Italia» del 29 agosto e che iniziava con queste testuali parole: «Dopo una vigilia lunga e faticosa — attraversata fino agli ultimi giorni da ombre di astiosità, di resistenze e perfino di abbandoni fraterni — ...»; un discorso che fu occasione per ribadire le proprie convinzioni estetiche e la propria idea di una cultura artistica salentina. Sosteneva, infatti, che due scopi chiari e definiti lo avevano determinato nell'impresa: «quello di mostrare che in questa terra è sempre vivo e vibrante il tradizionale senso della virtù rappresentativa; e l'altro di affermare innanzi al resto della penisola, che l'arte nostra, nella sincerità istintiva della ideazione e della tecnica, ha saputo resistere ad ogni influsso di tendenze ultramontane, conservando quasi un culto per le lontane e inviolabili sorgenti della bellezza». Collocando all'origine della tradizione meridionale e salentina il rinnovamento artistico prodottosi a Napoli nel corso dell'Ottocento, con la «rappresentazione del vero ideale e reale», aggiungeva, infine, in una visione allargata a tutta l'arte dell'Ottocento, che merito del verismo e dell'impressionismo era stato quello di «restaurare le violate leggi della libera osservazione e di creare un'arte corrispondente alle diversità delle Nazioni, delle contrade, dell'individuo».

## 2. La normalizzazione del regime e la ventata futurista

La Biennale leccese del 1928 fu occasione per Pietro Marti per illustrare nella cerimonia inaugurale gli scopi e gli svolgimenti di tali mostre<sup>14</sup>. Il discorso fu tutto impron-

<sup>14</sup> Il discorso fu stampato nel *Catalogo Illustrato della III Biennale Leccese, Lecce 1928*, che conteneva anche un manifesto, a firma del direttore, del sindacato degli artisti salentini e il testo del discorso del prefetto di Lecce, G.M. Formica.

tato alla retorica del regime, alla cui politica di rinnovamento veniva attribuita la ripresa delle iniziative artistiche, ma a ben guardare tale retorica appare fin troppo ostentata per essere sincera, e le considerazioni prospettate sembrano più quelle di un consuntivo che non quelle di un programma futuro.

È come se egli avvertisse che un cambiamento stesse lì lì per avvenire o addirittura fosse già in atto, ora che era ormai avviata l'irreggimentazione anche degli artisti nell'organizzazione sindacale, tra le cui maglie sarebbero passate da quel momento in poi tutte le attività espositive collettive (quella biennale sarebbe stata, infatti, l'ultima). Il bilancio in negativo, quale traspare dal discorso di Marti, risulta più esplicito se si guarda al complesso in sostanza povero delle presenze, mentre ad alzare il tono della manifestazione sono ancora una volta artisti come V. Ciardo e G. Re, oltre a qualcuno del nutrito gruppo dei giovani scultori.

Il processo di assestamento non fu avvertito come una limitazione alle proprie potenzialità, anche se gli artisti continuarono a sostenere l'esigenza di una ripresa e di una rinascita dell'attività artistica e soprattutto di rinnovamento, di cui v'è eco nella stampa locale. Un evento puntualmente registrato fu il viaggio che Geremia Re, come altri artisti italiani contemporanei, fece nel 1928 a Parigi, considerato importante per l'artista quasi in barba ai ripetuti richiami alla continuità della tradizione e dei rifiuti di ogni forma di sperimentalismo tanto più se di provenienza straniera. È vero, però, che la partecipazione dell'artista al Salon d'Automne divenne soprattutto motivo di orgoglio campanilistico. I contatti che l'artista ebbe con una realtà culturale che si sapeva ricca di stimoli, non furono presi in considerazione; solo un po' più tardi si riconobbe che la sua adesione al Novecento, che seguì giusto al suo viaggio parigino, lo rese «la voce di un rinnovamento che è bene persista per seppellire definitivamente il secolo andato», ma

questo avveniva appunto nel momento in cui si registrava una ripresa del dibattito sull'arte moderna.

La funzione di battistrada che Geremia Re di fatto svolse risponde a quello che concretamente l'artista finì col rappresentare nell'ambiente artistico leccese. La sua adesione, oggi documentata, al Novecento, sia pure quando questo «s'era ormai allargato a dismisura e contraddittoriamente», dové essere vissuta come adesione a quella generale istanza di modernità di cui il movimento fu portatore, tanto è vero che poi le sue scelte artistiche avverranno alla luce di una consapevolezza critica che lo avrebbe tenuto lontano da quelle esperienze che nell'ambito del Novecento si sarebbero poi svolte nella direzione di una più diretta compromissione col regime. Basta leggere le sue annotazioni manoscritte al catalogo della seconda mostra del Novecento che egli aveva visitato durante il viaggio di ritorno da Parigi: vi spiccano ad esempio i giudizi positivi su Casorati, Morandi, Carrà<sup>15</sup>.

È stato sottolineato che «la transizione al fascismo avvenne per inerzia fatale e per fenomeni di vistoso trasformismo; la mancanza di coscienza di classe, la evanescente presenza dei partiti basata, piuttosto che sul dibattito delle idee, sulla difesa degli interessi acquisiti, l'approssimazione organizzativa sia nelle associazioni combattentistiche che nei gruppi di diversa ispirazione ideologica, avevano determinato una sorta di passaggio indolore dall'era giolittiana a quella fascista» e che anzi «in questo evolversi disinvolto del trasformismo locale trovava modo di esercitarsi e di raffinarsi la tradizionale predisposizione barocca e bizantina dell'intellettuale salentino, sia per escogitare alibi sempre più acuti della propria incoerenza, sia per ironizzare sulla propria e sull'altrui condizione» per cui la «letteratura divenne salotto, la filosofia mormorazione, l'arte

<sup>15</sup> Il catalogo faceva parte della sua piccola biblioteca conservata dagli eredi.

moda...»<sup>16</sup>. In tale clima sono gli artisti a tenere desto il dibattito culturale e ad offrire spunti per discussioni e polemiche. È in essi che si fa sentire più forte il contrasto tra l'esigenza di vedere riconosciuto il proprio impegno di rinnovamento e la generale indifferenza della borghesia leccese. Un contrasto tutto interno, in realtà, al sistema ideologico messo in piedi dal regime.

Infatti proprio negli artisti è possibile avvertire la non risolta contraddizione interna al problema del rinnovamento, che verrà sentito o come scelta totale e radicale o come continuità rispetto alla vantata tradizione. In questo senso giocò un ruolo decisivo l'idea che della città s'era sempre più andata consolidando anche nella mentalità comune, quella cioè di una città dotata di un proprio prestigio culturale derivantegli da una ricca tradizione artistica; non è un caso, infatti, che si arrivasse a sostenere che sarebbero stati indispensabili al futuro culturale di Lecce e della Puglia istituzioni come una scuola di pittura scultura e architettura e una scuola musicale. Se ne fece sostenitore Vito Raeli dalle colonne del «Tallone d'Italia»<sup>17</sup>.

Va vista in rapporto a questa mentalità anche l'attività dell'associazione Brigata degli Amici dei Monumenti, sorta sotto l'egida di Sebastiano Apostolico Orsini, impegnata, pur nella veste di una aristocratica mondanità, a richiamare l'attenzione sui monumenti della città, e arrivando persino a porsi il problema della utilizzazione del castello di

<sup>16</sup> D. Valli, *Il momento storico-culturale*, in *Geremia Re*, Catalogo della mostra, Lecce 1983.

<sup>17</sup> Una prima volta in un articolo, firmato con lo pseudonimo Un capuano, nel numero del 26 agosto 1923, nel quale così s'era espresso: «...ci addolora rivedere la colta e gentile Lecce, l'Atene della Puglia, pressoché addormentata, ma dal cui sonno, confidiamo, sapranno destarla i suoi figli più degni restituendola alla sua nobile missione di città intellettuale, col dotarla essi stessi e con i propri mezzi di istituti delle belle arti figurative e dei suoni prima che le maggiori città sorelle l'avanzino anche in tal campo»; ed una seconda volta nel numero del 7 dicembre 1924, in un articolo dal significativo titolo *Per l'avvenire della cultura e dell'arte pugliese*. Il Liceo Musicale Salentino Tito Schipa verrà istituito nel 1933 e inaugurato nel novembre dello stesso anno.

Carlo V, che verrà visto come la sede più idonea a diventare «Museo e tempio di cultura e dell'Arte».

Quanto, dunque, quell'idea influì anche sulle posizioni degli artisti, è possibile verificarlo nella polemica che accompagnò il tentativo di costituire a Lecce un gruppo futurista<sup>18</sup>. Le argomentazioni che i protagonisti di tale dibattito portarono avanti valgono più come testimonianze sintomatiche degli effettivi orientamenti di gusto e in una certa misura ideologici che per la loro fondatezza teorica. La polemica, inoltre, se letta in rapporto agli schieramenti ufficiali, rappresentativi degli organi di stampa che la ospitarono, «Vecchio e nuovo», «La Voce del Salento» e «Il Corriere del Salento», assunse anche in quest'area periferica le caratteristiche che essa ebbe a livello nazionale, rivelò cioè le contraddizioni della politica culturale del fascismo, in quegli anni ormai affermato e avviato ad essere post-rivoluzionario, mentre il Futurismo continuava ad essere intenzionalmente rivoluzionario<sup>19</sup>. «Vecchio e nuovo», come è stato puntualmente rilevato<sup>20</sup>, verso la fine della prima serie (1930-31) si accostò al verbo futurista pubblicando il manifesto dell'Aeropittura e con la seconda serie (1932) si fece portavoce di una precisa linea, «essere nazionalista in politica e avanguardista in arte, vale a dire fascista e futurista». «La Voce del Salento», diretta da Pietro Marti, che aveva dato il via alla polemica ospitando gli interventi dei sostenitori delle opposte tendenze, assunse ufficialmente con un fondo del suo direttore una posizione

<sup>18</sup> Per i contenuti della polemica cfr. A.L. Giannone, *Breve storia del Futurismo nel Salento*, in «Sallentum», II, 1979, nn. 1-2.

<sup>19</sup> Sintomatico, in questo senso, l'orientamento di «Vecchio e nuovo», che oltre agli articoli e ai manifesti futuristi ospitò alcune recensioni come quella di De Simone-Paladini su Geremia Re, nella quale si dichiarava di preferire il momento del *Cieco al piano* a quello novecentista, o quella di E. Alvino su Delle Site, per giudicare le opere del quale si scomodava Hegel, affermando che «l'arte è opera superiore ove scompaiono tutte le opposizioni e le contraddizioni del finito e dove la libertà si sviluppa senza ostacoli e senza fine».

<sup>20</sup> D. Valli, *La cultura letteraria nel Salento (1860-1950)*, Lecce 1971, pp. 32-37.

conservatrice, schierandosi in nome delle conquiste «del disegno, dell'anatomia, della prospettiva, del colore, dell'espressione... nel campo opposto al Futurismo e al Novecento, suo rampollo primogenito». «Il Corriere del Salento», organo della Federazione fascista della provincia, sia pure intervenuto in ritardo nel dibattito, si schierò anch'esso non solo contro il Futurismo, ma anche contro il Novecento, considerato né più né meno che una forma mascherata di Futurismo.

A livello di esperienze artistiche si registravano, come in tanti altri centri italiani, grosso modo tre orientamenti, in certo senso corrispettivi alle posizioni critico-estetiche presenti nella polemica. Da un lato quella che rivendicava il valore della tradizione si riconosceva negli artisti che avevano continuato a fare una pittura stancamente illustrativa e basata su una accademica rappresentazione realistica. Dall'altro le due che sostenevano la necessità di un rinnovamento e di uno svecchiamento, riconoscibili nel gruppo che considerava il Futurismo la forma più avanzata e nel gruppo che ruotava attorno a Geremia Re. L'esigenza di modernità sostenuta da questi ultimi spiega il fatto che il gruppo futurista leccese facesse appello anche ad essi per sostenere la propria battaglia. Tra i firmatari nel '32 della lettera a Marinetti vi furono, infatti, Geremia Re e Antonio D'Andrea.

Quello che si può osservare è che la provincia era ben al corrente del dibattito contemporaneo sull'arte, anzi vi si inseriva contribuendo all'affermarsi di quelle idee sulle quali la propaganda e l'organizzazione fascista avrebbero poi trovato il maggior consenso. Il rifiuto polemico del Futurismo e del Novecento, considerato suo diretto rampollo, quale si legge negli interventi della parte più conservatrice, avrebbe aperto la via all'affermarsi di una linea culturale e artistica il cui valore moderato si ritrova nelle scelte della maggior parte degli artisti salentini e pugliesi, con la sola eccezione di quei pochi che avevano inteso che

una effettiva crescita culturale era possibile attraverso la ricerca di nuove aperture e nuove sperimentazioni.

In riferimento al dibattito sull'arte contemporanea e in riferimento agli orientamenti artistici in campo, esemplare è un lungo articolo del pittore-decoratore Realino Sambati, pubblicato sulla «Voce del Salento», lo stesso giornale, diretto da Pietro Marti, che avrebbe ospitato subito dopo la polemica sul Futurismo, dal titolo *In tema di Novecentismo*<sup>21</sup>.

La polemica che l'artista fece nei confronti del Novecento prese spunto dalla sala organizzata da W. George alla XVII Biennale di Venezia, prova dell'attenzione degli artisti verso gli avvenimenti artistici contemporanei più importanti; ma quello che più conta, essa si espresse nei termini di una condanna senza appello, considerando il movimento un insieme di «tanti orrori privi di concezione di forma, di prospettiva e di colore che cozzano completamente con quanto costituisce l'essenza dell'arte, che secoli di storia, di ricerche, di tecniche hanno portato a noi», di «opere che insultano il vero ideale e reale (concetto che lo allinea alle posizioni di Marti), che vogliono essere segno di innovazione, mentre rappresentano decadenza, se non degenerazione morale e materiale».

Riconosceva il Sambati che gli artisti e gli studiosi avevano avvertito «il bisogno di nuove espressioni a seguito dei recenti rivolgimenti e ordinamenti politici e sociali, con nuovi costumi e nuovi modi di intendere la vita», ma l'arte novecentista non rispecchiava «la nostra epoca se non in modo barbaro ed insidioso». E vale la pena concludere con il riferimento che egli faceva ad alcuni artisti presenti alla Biennale, soprattutto perché confrontabili col giudizio su citato che ne aveva dato Geremia Re. Egli diceva che artisti come Modigliani, Casorati, Carrà, Sironi, Campigli ecc. «hanno perduto la testa o vogliono farcela perdere» e

X<sup>21</sup> Nel numero del 6 novembre 1930.

che occorreva «scongiurare il pericolo delle nuove e assurde tendenze importate d'oltre frontiera. Poiché anche nell'arte si vuole insidiare la nostra Patria...».

C'erano dunque tutti gli ingredienti di quelle che saranno le posizioni più oltranziste di alcuni uomini del regime, penso all'attacco di Farinacci contro l'arte moderna e i novecentisti sul «Regime fascista», anche se più in generale rifletteva una posizione assai diffusa. L'accusa di esterofilia, implicita in quella di xenofobia di Sambati, era stata avanzata già nel '26 nei confronti del Novecento e poi ripresa proprio in occasione di quella Biennale.

Nel caso della realtà leccese e salentina tale accusa si collegava alla posizione espressa in anni meno sospetti da Marti, che nel rivendicare il valore della tradizione, aveva avvertito i giovani artisti di guardarsi dalle insidie della «fuggevole moda» e dei «pervertimenti dell'imitazione esotica», e comunque accomunabile a quella, che s'era già fatta strada, di Ardengo Soffici, che la riaffermerà nel '30 allorché sosterrà che «una modernità o attualità non può partire che dal riferimento ai valori del nostro passato, dal rispetto della nostra tradizione che deve essere continuata»<sup>22</sup>.

Non va escluso, comunque, che le posizioni di Sambati in materia d'arte nascondessero motivazioni d'ordine politico. Una conferma in questo senso potrebbe essere un articolo, anch'esso pubblicato sulla «Voce del Salento»<sup>23</sup>, di Gregorio Carruggio che a proposito dell'infittirsi delle mostre personali organizzate dal Circolo del Littorio, ne sosteneva l'inutilità, ritenendo che non sarebbe stato il proliferare di mostre a far sorgere opere di piena concezione, dotate cioè delle qualità reali e ideali: fantasia e cultura; ribadendo i valori della grande tradizione — lo stesso Carruggio intervenendo nella polemica sul Futurismo avrebbe

<sup>22</sup> Cit. in F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.

<sup>23</sup> Nel numero del 31 maggio 1931.

preso una posizione contraria in nome di tali valori — lamentava che tutto quello che era stato prodotto era stato imitazione della natura, «mai un soggetto più vasto» e gli esempi del passato che tornava ad additare erano Tiso, Ribera, Coppola, Toma ecc. È nota la posizione di iniziale opposizione del Carruggio rispetto al regime<sup>24</sup>; questo rende significativo il suo caso, perché rivela il modo in cui certa intellettualità leccese poté essere capace di assumere posizioni politiche che definiremmo progressiste, ma restare conservatrice dal punto di vista culturale.

In sostanza le contraddizioni interne al problema del rinnovamento erano poi quelle interne alla situazione generale delle arti nella fase di piena affermazione del regime, rispetto alle quali, le singole scelte degli artisti finirono col riflettere gli sviluppi dell'arte italiana a partire da quel momento in poi. È stato già dimostrato come il sistema fosse stato capace di imbrigliare entro i meccanismi del consenso le istanze più disparate, proprio quando si fecero più decise le polemiche all'interno del gruppo del Novecento e tra questo e quanti vi si opposero per ragioni non certo d'ordine culturale<sup>25</sup>.

Non è da escludere, dunque, che anche a Lecce la polemica sul Novecento e poi sul Futurismo celasse di fatto una opposizione al peso che alcuni artisti assunsero nell'organizzazione sindacale. Nel '30 la funzione di segretario provinciale fu assunta da Geremia Re, che risultava essere notoriamente un esponente del Novecento, anche se, come è stato rilevato, a quella data il movimento era diventato un insieme di associati non riducibili a una corrente stilistica. Infatti nella pittura di G. Re tale adesione non va al di là di un parziale risentimento di certo arcaismo e di suggestioni metafisiche, restando in sostanza coerentemente legato a una visione che affidava alle sottigliezze e alle pre-

<sup>24</sup> E. Bambi, *Stampa e società nel Salento fascista*, Manduria 1980, pp. 139 sgg.

<sup>25</sup> Cfr. R. Bossaglia, *Il «Novecento Italiano» - Storia Documenti Iconografia*, Milano 1979.

ziosità cromatiche il potere di evocare e restituire l'immagine della realtà, a conferma di quella vocazione presto rivelatasi come introspettiva e intimista.

Per quanto riguarda il gruppo futurista, a rappresentarlo dal punto di vista artistico fu il solo Mino Delle Site, che nel '33 organizzò una mostra personale, entusiasticamente recensita sulla «Voce del Salento», ma che si era ormai trasferito a Roma dove aveva aderito al gruppo firmatario del manifesto dell'aeropittura (fig. 64), anche se aveva fatto già sentire la sua partecipazione al gruppo leccese con un suo articolo apparso su «Vecchio e nuovo», giornale fondato da Ernesto Alvino, nel quale polemizzava proprio contro il Novecento, riflettendo in sostanza nelle motivazioni le posizioni più ricorrenti che avevano contraddistinto a livello nazionale la polemica su quel movimento.

Chi, insieme a Geremia Re, aveva dato e continuava a dare prova che occorreva tener presente anche la realtà di alcuni centri europei, era Temistocle De Vitis, che dopo aver frequentato il Liceo artistico a Roma avendo per maestri lo scultore Lippi e i pittori Cambellotti e Costantini, e completato la sua formazione prima all'Accademia di Belle Arti di Venezia con V. Guidi e poi all'Accademia di Brera col pittore A. Carpi, aveva nel '30 allestito una personale al Circolo del Littorio e nell'anno successivo era stato a Parigi dove aveva esposto al Salon des Independents e alle Tuileries e nel '32 aveva tenuto una seconda mostra personale al Circolo del Littorio a Lecce presentando il frutto della sua esperienza parigina (figg. 62, 63).

Le mostre di De Vitis e di Delle Site saranno gli ultimi eventi di particolare rilievo nel panorama artistico cittadino, perché proprio con l'organizzazione sindacale la città subirà un'ulteriore emarginazione, considerato che le manifestazioni di maggior rilievo si concentreranno definitivamente a Bari, ormai appieno capoluogo regionale. Dal '30 erano state avviate le mostre sindacali regionali, che proseguiranno senza interruzioni sino al '43. Era ormai in

atto un processo di regionalizzazione che vede affermato il ruolo egemone del capoluogo, nelle cui mani è anche la gestione regionale del sindacato. È nel corso degli anni Trenta che si afferma pienamente quella linea culturale «moderata» a cui s'è accennato. Sono testimonianze significative la recensione di Michele Biancale alla IV Sindacale<sup>26</sup>, nella quale viene ribadito, in contrapposizione al tentativo di identificare in una formula tutta l'arte italiana, il valore di un'arte regionale, la cui validità culturale era affidata al recupero di alcuni dati immutabili, come la tradizione, la natura del luogo, l'indole del popolo, senza disdegnare la ricerca di modi nuovi — ha certamente un suo significato il fatto che anche nelle Sindacali pugliesi siano ordinate retrospettive di artisti pugliesi dell'Ottocento, come Toma, De Nittis, Altamura e Netti — e un intervento nel '36 di Vincenzo Ciardo che così precisava i contenuti poetici della pittura pugliese:

Restano inalterati negli artisti pugliesi il grande amore per la propria terra e la sanità dell'ispirazione, sia questa rivolta alla vita 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 cerebrali e dalle affaticanti tortuosità di certa arte non aderente alla vita.

E nell'indicare schematicamente il quadro delle forze artistiche operanti nella regione, così aggiungeva:

Su di un gruppo di giovani sono specialmente riposte le speranze dell'arte pugliese, che per merito del sindacalismo artistico è ormai uscita dal suo torpore. Alcuni pittori come Pasquale Morino, De Robertis, Vacca, Caputi, Re sono già noti per le buone prove date in esposizioni importanti e si possono considerare la pattuglia di punta della corrente moderna della pittura pugliese. Altri come Conte, Silos, Speranza, Russo, Pinto, tutti giovanissimi, vanno formandosi con promettente buona volontà, sia pure

<sup>26</sup> «Il Popolo di Roma», 5 giugno 1937.

attraverso inevitabili sbandamenti ed altri ancora, come Casotti, Lucrezio, Schingo, Ar ecc. mantengono decorosamente le loro posizioni di artisti garbati e onesti<sup>27</sup>.

Va da sé che la lettura di V. Ciardo rispondeva più propriamente alla sua pittura (fig. 61), ma il metro di giudizio risultava abbastanza imparziale, facendo le dovute distinzioni tra i diversi valori in campo. E ciò nonostante che proprio alla Sindacale del '36 Geremia Re presentasse un *Ritratto femminile* i cui riferimenti culturali erano chiaramente francesi, Matisse, Van Dongen o anche Kisling.

Come si vede con le Sindacali era venuta meno l'idea di una «regione salentina»; esse furono occasione di più ampia circolazione della cultura artistica italiana contemporanea — si pensi alla esposizione dei Premi Roma alla V Sindacale, tra i quali, cito solo a titolo di esempio, v'erano Carrà, Guidi, Sironi, De Pisis, Morandi, Pirandello, Mafai, Casorati, Martini ecc. — rispetto alla quale, tuttavia, buona parte degli artisti pugliesi finirono per convincersi dell'idea di una tradizione pugliese legata soprattutto al genere del paesaggio, mentre erano ancora artisti come Geremia Re a costituire singolare eccezione: la sua pittura alla Sindacale del '39 risultò a un commentatore sintomaticamente «incomprensibile per quegli atteggiamenti francesizzanti con tendenze surrealiste»<sup>28</sup>.

In questa veste anche a Lecce l'artista finiva col rappresentare la punta più avanzata rispetto a una generale chiusura. A sostenere tale chiusura furono probabilmente anche alcune iniziative culturali. La rivista «Rinascenza salentina», sorta nel 1933 ad opera di Nicola Vacca, intese ancora una volta l'idea di una rinascita come riscoperta del proprio passato, restringendosi a una esaltazione della storia patria e ad una ricerca erudita, che per quanto rispet-

<sup>27</sup> V. Ciardo, *La Terza Mostra sindacale in Puglia*, in «Rassegna dell'Istruzione artistica», luglio-agosto 1936, pp. 244-45.

<sup>28</sup> «Il Messaggero», 11 maggio 1939.

tabile e meritoria, risentirà di una impostazione provincialistica, denunciando antiche aspirazioni autonomistiche quando si farà promotrice dell'istituzione di una Soprintendenza a Lecce o quando auspicherà la restituzione da parte del Museo di Taranto di reperti archeologici provenienti dalla zona di Lecce. In questo senso non è difficile credere che la rivista fu il tentativo di annegare nelle glorie del passato il disagio del presente<sup>29</sup>.

Anche la Mostra retrospettiva degli artisti salentini del 1939, ordinata da Mario D'Orsi, che curò l'introduzione critica al catalogo, va collocata nella stessa ottica di rivalutazione di una tradizione storico-culturale, anche se il respiro critico in questa circostanza era sicuramente più ampio rispetto agli studi di «Rinascenza salentina»; infatti il profilo storico era tracciato tenendo conto della storia di tutto il Mezzogiorno, pur non mancando il tentativo di circoscrivere «una tradizione generosa, che non è mai venuta meno e che affida sicuramente per l'avvenire»<sup>30</sup>.

È difficile dire quanto tale chiusura poté influire sulle scelte di alcuni artisti. Certo è che Mino Delle Site, come già detto, si era trasferito a Roma nel '33, Temistocle De Vitis lascerà definitivamente Lecce per Parigi nel 1936, e Geremia Re, dopo essere stato nominato nel '39 accademico effettivo della Regia Accademia di Belle Arti di Parma, non pensò due volte a trasferirsi in quella città nel '40, quando gli fu proposto di ricoprire nell'Istituto d'Arte la cattedra di Figura.

### 3. Dalla guerra agli anni della ricostruzione

Per avere un primo accenno di ripresa bisognerà attendere gli anni della guerra, quando una nuova iniziativa edi-

<sup>29</sup> F. Martina, *Il Fascino di Medusa*, Fasano 1987.

<sup>30</sup> *Mostra Retrospettiva degli Artisti Salentini*, Catalogo generale a cura di M. D'Orsi-E. Scarfoglio-Ferrara, Lecce 1939.

toriale riuscì a coagulare attorno a sé un gruppo di giovani studiosi che si sforzarono di saldare «per quanto fu in loro — la periferia al resto della nazione»<sup>31</sup>.

La pubblicazione del giornale «Vedetta mediterranea» (1941-1943) vide, infatti, pur nello spazio, in realtà limitato, riservato ai fatti artistici, l'esordio del giovane Lino Suppressa con alcuni disegni e brevi ma interessanti scritti, tra i quali spicca quello su *Giovanni Fattori e la Rotonda Palmieri*, nel quale non senza intelligenza l'artista leggeva l'attualità e la modernità di Fattori nel tonalismo di artisti contemporanei come Morandi. La collaborazione a «Vedetta mediterranea» doveva rivelarsi di una certa importanza per Suppressa per la frequentazione di persone che ora sembravano prospettarsi i problemi culturali in un'ottica non provinciale; tra l'altro il giornale tramite Oreste Macrì e i fiorentini che vi collaborarono aveva stabilito un contatto col gruppo di «Corrente».

Nel caso di Suppressa questa prima esperienza si riallacciava alla lezione di Geremia Re, che era stato suo maestro all'Istituto d'Arte di Lecce e il cui insegnamento era stato già allora rivolto ad allargare alla pittura europea contemporanea i propri interessi. Il vecchio problema del rinnovamento sembrava assumere ora un chiaro indirizzo di marcia: il rapporto con quanto di più vivo era stato proposto a livello nazionale ed europeo. La conseguenza di questa apertura si riscontra nel cambiamento che si registra nei disegni di Suppressa pubblicati sul giornale (fig. 68).

Quelli apparsi sugli ultimi numeri rivelano una sensibile caratterizzazione in senso espressionista, allineandosi così a un orientamento che contraddistinse la cultura figurativa italiana contemporanea, orientamento, come è stato osservato, maturato «quasi per tacita intesa»<sup>32</sup>, come risposta al tentativo ora più scoperto di irreggimentare l'arte. In que-

<sup>31</sup> D. Valli, *op. cit.*, p. 40.

<sup>32</sup> C. Maltese, *Storia dell'arte italiana 1785-1943*, Torino 1960.

sto senso, per Suppressa, non poco dovè influire l'atteggiamento di Vittorio Bodini nel modo di intendere il suo rapporto con il regime proprio attraverso l'esperienza di «Vedetta mediterranea», che come si sa fu organo dei fasci di combattimento<sup>33</sup>.

Le circostanze per una svolta più decisiva in questo senso si verificarono però poco tempo dopo, in piena campagna di liberazione. Geremia Re era tornato come sfollato da Parma nel '43 e nello stesso anno iniziava la pubblicazione il giornale «Libera Voce», che nei pochi anni di vita (1943-1947) riservò sempre più spazio ai fatti artistici. A collaborare furono in buona parte gli intellettuali e gli artisti che già avevano collaborato a «Vedetta mediterranea», che ora coerentemente impegnati a dilatare gli orizzonti culturali della provincia, davano anche prova sul piano critico di una piena padronanza e consapevolezza metodologica. Vi collaborò anche Suppressa affrontando temi e problemi del dibattito artistico-culturale di quegli anni, con una non comune capacità di saper guardare al momento alla luce dei mutamenti che s'erano verificati nel corso della storia artistica più recente.

La personale che allestì nel '45 fu<sup>34</sup>, in questo senso, rivelatrice, sorretta come fu dalla consapevolezza delle scelte espressive compiute; nella sua nota introduttiva al piccolo catalogo, avvertiva, infatti, che chi avesse chiesto «alla pittura niente altro che rigore illusivo e borsa retorica di schemi aritmetici» non avrebbe potuto intendere facilmente il nuovo linguaggio; e il suo linguaggio di allora si ispirava ormai al ventaglio delle più moderne esperienze italiane ed europee, le sole che avevano affermato il diritto alla libertà inventiva, un valore or ora riscoperto e ritenuto indispensabile per costruire un dialogo più profondo con la realtà.

<sup>33</sup> F. Grassi, *Introduzione a V. Bodini, op. cit.*

<sup>34</sup> *Disegni e dipinti di Lino P. Suppressa, Lecce 1945.*

L'importanza storica dell'esperienza culturale di Suppressa nella vita della città, come è stato già rilevato, sta proprio nei suoi contenuti e in particolare nell'attualità di tali contenuti. A caratterizzare il suo impegno artistico e critico furono una indubbia tensione ideologica, lo sforzo costantemente teso a riallacciare la ricerca artistica a quella che veniva considerata la più proficua tradizione moderna e alla grande arte contemporanea, il bisogno di segnare più netto il distacco dalle esperienze artistiche del ventennio, in particolare del Novecento, e ad aprirsi ad ambiti europei. Nei suoi contributi al giornale, prendendo coscienza, quasi storicizzandoli, da un lato delle vicende dell'arte italiana durante il fascismo e dall'altro dei problemi che si stavano allora ponendo agli artisti, quale quello di una diversa collocazione e funzione nella società contemporanea, egli avvertì che

a salvare gli artisti della passata generazione, i Carrà, i Morandi, i De Pisis e così via, erano stati i valori della coscienza e della fede nel proprio mondo ideale, sì che la loro lezione poté essere pari a quella dei compagni politici, pur se non scelsero, come il compagno Picasso del *Bombardamento di Guernica*, soggetti scottanti da manifestare apertamente, col rischio di stroncare sul nascere la pianta della libertà.

Sostenne che una pittura che volesse comunicare non potesse prescindere da «qualcosa che ci ricordi più precipuamente la nostra qualità umana», e che egli indicava nel «dramma», ripropostosi in modo urgente alla coscienza dei più giovani pittori che avevano consumato tutte le esperienze, nella convinzione che spettasse ad essi recuperare «una forma di esprimersi non più regionale ma occidentale, di quell'uropeismo, per intenderci, già enunciato da Courbet, Manet, Picasso e via dicendo»; si chiese

se la pittura anziché un più o meno astratto discorso non abbia a parlare con più decisione di fatti [...] in modo che l'umanità si chiarisca con esattezza nell'opera d'arte [...] se non fosse più va-

lido, perciò, l'esempio di Guttuso, di Sassu, magari di Usellini, esempi di una pittura che pur non trascurando niente della libertà conquistata si preoccupi di un contenuto che faccia sentire più tangibile l'afflato umano nella sua estrinsecazione<sup>35</sup>.

Suppressa, dunque, entrò nel vivo di un dibattito che avrebbe caratterizzato le vicende dell'arte italiana per un decennio, tra il '45 e il '55 circa, considerato cruciale, e lo fece avendo chiaro il quadro della situazione locale e nazionale. Nel '45 doveva, infatti, polemizzare con chi dalle colonne del giornale «Epoca liberale» parlava ancora di «pittura degenerata e materialista degli ultimi decenni», contrapponendovi ironicamente «il pessimo impegno che i pittori di oggi assumono con una pittura che rispecchia e denuncia questo tempo di miseria, di luridume, di disfacimento morale, di sfruttamento». E solo due anni dopo, recensendo la mostra di un artista che aveva esordito negli anni Venti, Amerigo Buscicchio, e che godeva di notevole apprezzamento da certo pubblico leccese, prospettava il quadro delle forze allora in campo, da un lato gli artisti, appunto come Buscicchio, il cui mondo era giustamente ricollegato alla tradizione ottocentesca, dall'altro «quelli a cui piace tutto complicare ed ermetizzare [...] quelli che al posto del cuore avrebbero cubi, squadre, angoli, ghirigori: poco cervello e nientissimo sentimento».

È facile immaginare che in questo secondo gruppo includesse se stesso e artisti come Geremia Re e Aldo Calò. Quest'ultimo, che aveva iniziato come intagliatore e arredatore, nel '37 era entrato come insegnante di discipline tecniche nell'Istituto d'Arte di Lecce. Dopo una parentesi di insegnamento a Sulmona, e aver seguito i corsi presso il Magistero di Firenze, nel '40-'41 era tornato a insegnare presso l'Istituto d'Arte di Lecce, dove sarebbe rimasto fino

<sup>35</sup> Gli interventi di Suppressa apparvero nei numeri del 13 marzo, 17 aprile, 5 giugno, 12-19 giugno, 14-21 settembre, 5-20 novembre 1945; 1-15 gennaio, 16-31 marzo, 16-31 ottobre, 1-15 novembre, 16-31 dicembre 1946; 17 gennaio, 31 gennaio, 7 febbraio, 21 febbraio 1947.

al '54, con la sola parentesi della guerra. Nel '45 aveva anch'egli allestito la sua prima mostra personale rinforzando il sodalizio con Geremia Re, Suppressa e Antonio d'Andrea, oltre che con gli intellettuali più attivi e attenti alle vicende artistiche, Vittorio Pagano, Vittorio Bodini, Luciano De Rosa, Oreste Macrì.

Anche per Calò questi del primo dopoguerra sono anni di scelte decisive; partendo infatti da un'attenta riflessione sull'opera di Martini, che significò essenzialmente la scelta di interpretare in chiave più liberamente espressiva il dato naturale, egli si avviò a superare il concetto di imitazione che nella statuaria si riconosceva nella sua funzione meramente rappresentativa. Ecco allora il passaggio dalle sue prime figure, nelle quali i gesti semplici e corsivi ricevono vita dai trasalimenti della luce sulle superfici scabre del legno, a quelle nelle quali l'approfondimento dei problemi della forma doveva indirizzarlo verso la lezione di Marini prima e di Moore poi (fig. 74).

Quanto di sperimentale si avverte nelle opere di Suppressa negli stessi anni va letto alla luce del rinnovato clima culturale, che ha recuperato, come già detto, un vecchio punto di riferimento, Geremia Re. La pittura di quest'ultimo aveva già subito una accelerazione in senso qualitativo che lo collocava a livello europeo. Si tratta di una maturazione in cui si condensa pienamente la sua cultura figurativa, arricchitasi durante il soggiorno parmense, e ora felicemente rivolta a esprimere la sua riflessione sui valori dell'uomo e della vita.

Nascono da questa rinnovata temperie poetica, quasi a conferma di quella sua originaria sensibilità ritrattistica, i suoi ritratti più intensi (fig. 71), tutti condotti sul filo di un dialogo profondo con l'uomo e con la sua condizione umana, e tutta una serie di immagini, per lo più figure femminili (fig. 67) ma anche nature morte e paesaggi, nelle quali il suo furore espressivo raggiunge forse i toni più acuti. Se le opere del periodo parmense erano apparse a un attento

critico del tempo (A.C. Quintavalle) «un assoluto pittorico», le opere leccesi di questi anni sembrano dare un diverso spessore poetico a tale libertà pittorica, perché il colore, nonostante preziosismi e raffinatezze, non si fa mai pretesto per un facile gioco di seduzione, semmai dichiara in tale libertà quali potenzialità espressive potesse offrire.

#### 4. Il Premio «Lecce» e la stagione del realismo

Il quadro della ricerca artistica a Lecce in questi anni di ripresa si presenta, tuttavia, vario nei suoi contorni. Come s'è visto, non mancano sostenitori di vecchie tendenze, il che in qualche modo si riflette anche nelle iniziative artistiche. La costituzione nel '46 di un Circolo artistico, promosso da Cesare Massa, da Antonio d'Andrea e da Enzo Perrone, non ebbe lo stesso intento della Mostra d'Arte salentina che nello stesso anno l'Associazione della stampa organizzò presso il Sedile, una sezione della quale riproponeva, anche se in forma ridotta, una documentazione «storica» in realtà contraddittoriamente rappresentativa nei valori (v'erano opere di Coppola, Casciaro, Maccagnani, Scorrano, Sidoti, Stano, Tiso).

Più rappresentativa del quadro delle forze allora operanti fu poco dopo la prima e unica edizione del Premio Lecce, nel cui catalogo figurò una presentazione di Luciano De Rosa, la quale pur nella sua brevità si rivela assai illuminante circa il livello di consapevolezza con cui si guardava alla realtà socio-culturale del momento, confrontando il contesto provinciale con quello nazionale e internazionale<sup>36</sup>.

La diagnosi prospettata era tanto più puntuale proprio perché il terreno dell'arte era giustamente e acutamente considerato «l'equivoco più vistoso» della provincia, perché cioè su quel terreno era possibile cogliere il riflesso di

X <sup>36</sup> Premio Lecce, Catalogo, Lecce 1948.

una contraddizione irrisolta d'ordine sociale. Il problema, allora, non era tanto quello del ritardo culturale della provincia, quanto quello che si continuasse a vedere quale grande pericolo l'insidia portata ai «tradizionali valori», che vi fossero artisti decisi a uscire dal cerchio, a congiurare per spezzare l'equivoco, sì che il quadro che la mostra presentava era ancora una volta quello che vedeva artisti per i quali gli ultimi anni erano stati dedicati «a una generale revisione delle posizioni lasciate all'inizio della guerra e a un rapido e travagliato inserimento nel movimento artistico europeo» e artisti per i quali gli stessi anni erano trascorsi solo sul calendario.

Va sottolineato che tale quadro veniva indicato tenendo d'occhio non casualmente la Biennale veneziana di quell'anno, e tenendo presente la discussione in atto sull'astrattismo, movimento che aveva già visto nello stesso anno, prima della stessa Biennale, considerata per il padiglione italiano la prima Biennale astrattista, le mostre, nel marzo, Arte d'oggi alla Galleria di Firenze a Firenze, nel marzo-aprile, Arte astratta in Italia alla Galleria di Roma a Roma, nel marzo-maggio, la presenza del Gruppo Forma alla V Quadriennale romana, sempre nel marzo l'uscita del *Manifesto dello Spazialismo*, e la pubblicazione di un saggio di G. C. Argan su *l'Arte astratta* nel fascicolo VI della rivista «Ulisse».

L'attualità dei riferimenti presenti nello scritto di De Rosa, che aveva collaborato a «Libera Voce», non può certo sorprendere, così come è fin troppo semplice dire che sul versante del rinnovamento egli vedeva tra gli artisti presenti alla mostra i soli Suppressa e Calò; per quest'ultimo, tra l'altro, proprio la Biennale del '48 sarebbe stata la prima occasione di incontro con l'opera di Moore, segnandone una vera e propria svolta già visibile in alcune opere del '49 e poi più pienamente in quelle del '50.

È difficile dire se sia stata una risposta al Premio Lecce, certo è che l'anno successivo Geremia Re, Lino Paolo Sup-

pressa e Aldo Calò si presentavano insieme in una mostra nel ridotto del nuovissimo teatro Ariston e a presentarli fu Vittorio Bodini, che riproporrà ancora una volta il tema del rapporto con la città<sup>37</sup>. Su questo tema, tuttavia, il tono non è più polemico, sembra più conciliante, è come se l'autore fosse preoccupato di giustificare le inevitabili incomprendimenti del pubblico nei confronti di un linguaggio che non ha trovato condizioni oggettive favorevoli per affermarsi, con in più lo sforzo di dar conto delle ricerche dei tre artisti, ricollegandole, nella interpretazione del loro contenuto poetico, proprio a quella terra così poco propensa a riconoscerne pienamente il valore nella qualità espressiva del loro linguaggio. Dall'ottica dei protagonisti la situazione non poteva non apparire che nei termini di una difficoltà di dialogo, eppure la realtà era cambiata, perché nonostante tutto la città riusciva a esprimere forze capaci di porsi a un livello di reale rinnovamento, di cogliere i mutamenti e i processi di trasformazione in atto nella società italiana di quegli anni e di porsi in sintonia con gli avvenimenti artistici più importanti del tempo.

La mostra dei tre artisti sanciva la piena apertura alle problematiche contemporanee. Geremia Re, infatti, stava iniziando una sua rimediazione sulla realtà, il cui impegno maggiore doveva restare il pannello decorativo per il ridotto del teatro Ariston, un'opera dove

una serie di figure — come scrisse Vittorio Pagano — narrava 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; e il disegno marcato, preciso e il colore, fissato in un'allucinante opacità, coi toni scarlatti che volgevano allo spasimo il marrone e il bleu, il giallo e il nero, il rosa e il bianco, eludevano

<sup>37</sup> Re, *Suppressa*, Calò, Ridotto del Teatro Ariston-Lecce 18 dicembre 1949-6 gennaio 1950, Lecce 1949.

in un meditando grottesco l'impressionismo vibratile e corposo, sensuale e allusivo...

Questa impresa con il dipinto *Il Contadino* (fig. 66) sarà, però, l'ultimo suo lavoro, perché la morte lo coglierà improvvisamente all'inizio del 1950.

Suppressa si avvierà a vivere la sua personale stagione del «realismo», e Calò, ormai inserito nel contesto nazionale, avrebbe stabilito più stretti rapporti con le correnti più avanzate della ricerca artistica europea; nel '50 godrà di una borsa di studio in Francia, nel '52 soggiognerà a Perry Green presso Moore, occasioni di approfondimento della lezione di quegli scultori, come Brancusi, Arp e Moore, che avevano segnato un mutamento radicale nella concezione della forma, liberandola non soltanto dai vincoli della figuratività naturalistica, ma anche e soprattutto da quelli delle norme tecniche e del repertorio strumentale.

Negli stessi anni fecero gruppo con i tre artisti su indicati anche quelli che già negli anni Trenta avevano sostenuto le ragioni di un impegno diverso, primo fra tutti Michele Massari che, anche se in posizione appartata, porta proprio allora a maturazione una sua visione intimistica e contemplativa della realtà, con esiti pittorici di estrema raffinatezza e qualità poetica, tutta imperniata su un rapporto di autentico amore per la natura (fig. 70); Antonio D'Andrea, che nel settore dell'artigianato artistico aveva già da tempo avviato il proprio impegno di rinnovamento.

Formatosi, infatti, nell'Istituto d'Arte di Lecce, una di quelle scuole sorte agli inizi del secolo per la formazione di maestranze da impiegare nell'industria, aveva maturato, dopo un perfezionamento a Roma, la convinzione, che fu propria di quelle scuole, di salvaguardare una cultura e una esperienza estetica legate storicamente all'artigianato. In questo senso egli si farà sostenitore della continuità della tradizione artigianale locale, vagheggiando persino il ripristino della bottega «medievale» — proprio la sua bottega a Lecce diventerà in quegli anni punto di incontro di amici

intellettuali e artisti, luogo di intense e animate discussioni — convinto che la sopravvivenza e l'affermazione del prodotto artigianale fosse legata alla sua qualificazione manuale, e, conseguentemente, recuperando i modelli del passato, sia pure di un passato particolare, quale poteva essere quello bizantino o quello romanico-gotico o ancora quello quattrocentesco (fig. 69).

Tuttavia egli non poté ignorare — ed è qui la sua modernità — che nel campo dell'artigianato artistico la storia recente aveva offerto una delle stagioni più intense, quella dell'Art-Nouveau, la cui produzione agirà come filtro nei suoi recuperi storici, ma sarà anche campo di confronto soprattutto in quella parte della sua produzione in cui si imponesse più direttamente il rapporto tra ornato e struttura.

Infine Nino Della Notte, che pur avendo ormai alle spalle una non breve attività, solo ora, nel mutato clima culturale, inizia un vero e proprio processo di revisione del suo linguaggio nei termini di ricerca complessiva di una identità poetica. Frutto di tale revisione fu la più consapevole apertura in senso europeo e moderno. A registrare tale passaggio, che riguarderà artisti e letterati, furono non pochi, e per quanto riguarda Della Notte, soprattutto Vittorio Pagano che fu il suo più assiduo e attento osservatore. Il valore di tale passaggio, anche per Della Notte non stava naturalmente nel fatto che rispondeva a una generica e gratuita esigenza di modernità, bensì nel fatto che esso costituiva un necessario momento di verifica in relazione a una poetica che s'era venuta identificando e che si sarebbe sempre più identificata con precise scelte tematiche.

Non è un caso che il primo momento altamente significativo della sua ricerca artistica cada negli anni dopo il '50, dopo cioè la sua esperienza del viaggio a Parigi di quell'anno. Opere come *Attesa*, *Anfitrite*, *Donna con orcio* (fig. 75), e il noto *Donne di Puglia*, che gli valse il premio alla II edizione del Maggio di Bari, esprimono tutte la più medi-

tata ricerca formale dell'artista, ora rivolto a indagare i valori simbolici delle forme stesse, che sembrano tendere all'assoluto estetico quando il rigore formale si decanta nella pura stilizzazione del segno, ma trovano il loro vero riscontro nella concretezza dei motivi, desunti dalla storia e dalla natura del Salento. Questo sarà il suo naturale territorio poetico, affidato a un linguaggio che, attingendo al filone *fauve* ed espressionista, troverà nel colore deciso e intenso e nel segno sensibile e dinamico la sue peculiari valenze espressive. Valga come esempio il tema più volte affrontato della donna salentina, «simbolo di tangibile realtà» come l'ha definita O. Macrì, che si esprime nella rituale gestualità che il segno sempre netto e deciso, senza orpelli o inutili divagazioni, invera.

Nonostante la morte di Geremia Re, i primi anni Cinquanta vedono, dunque, tutti gli artisti ora indicati, impegnati a sostenere le ragioni di una scelta della quale al momento, come era sembrato a Vittorio Bodini in occasione della mostra di Re, Suppressa e Calò al teatro Ariston, l'ambiente cittadino non parve intendere l'effettiva portata. Eppure non mancarono, in quei primi anni Cinquanta, iniziative che potevano fungere da catalizzatori nei confronti di una più attenta considerazione dei fatti artistici contemporanei. Tra il '52 e il '56 l'Amministrazione provinciale di Lecce aveva promosso le Celebrazioni salentine, nell'ambito delle quali la città ospitò tre importanti retrospettive, quella del pittore leccese del Settecento Oronzo Tiso (1952), e quelle di Gioacchino Toma (1954) e di Giuseppe Casciaro (1955).

Fatta eccezione per la mostra di O. Tiso, le mostre di Toma e di Casciaro ebbero come responsabili scientifici studiosi di primo piano, in linea con l'impegno dell'Amministrazione di mantenere alto il tono delle manifestazioni, avendo coinvolto per tutti gli altri appuntamenti culturali previsti dal programma delle Celebrazioni (convegni, conferenze, premi letterari e giornalistici) alcuni dei nomi più

illustri della cultura italiana letteraria, pedagogica e giuridica, nella convinzione che in tal modo, superando il vecchio provincialismo, si sarebbe riusciti a richiamare l'attenzione sulla città. Politicamente si riprendeva la vecchia carta della proposta «culturale» per rilanciare l'unica e ultima via per un possibile sviluppo di Lecce e della provincia, ora che erano rimaste fuori «dal nuovo circuito industriale, Ferrandina-Taranto-Brindisi-Bari, disegnato dall'applicazione della legge istitutiva nell'agosto '50 della Cassa per il Mezzogiorno»<sup>38</sup>.

La proposta delle tre mostre storiche rispondeva, evidentemente, alla scelta dei valori sicuri della cosiddetta tradizione artistica salentina, e ciò nonostante che tutti e tre gli artisti non configurassero un'identità culturale salentina. Certamente l'esclusione della contemporaneità e lo sguardo rivolto al passato, fatta eccezione per i premi letterari, non trasformò l'iniziativa in occasione di rilancio dell'attività artistica e gli artisti e gli intellettuali più vivaci e attenti alla contemporaneità assunsero una posizione polemica.

Una polemica documentata da uno scritto, pubblicato, però, postumo<sup>39</sup>, di Vittorio Bodini, che evidentemente s'era assunto in prima persona l'impegno di sostenerla, a seguito del mancato coinvolgimento nelle manifestazioni di quegli artisti e quegli intellettuali. Quello scritto dal sintomatico titolo *Lecce alla ricerca della cultura*, risalente per i riferimenti a fatti di quel momento quasi sicuramente al tempo del secondo ciclo delle Celebrazioni e per la sua forma destinato a un giornale, si presenta come una dura requisitoria nei confronti delle manifestazioni e della classe politica che le aveva promosse, colpevole di non aver fatto appello alle forze culturali salentine residenti e non, e di non aver accolto le proposte del gruppo di intellettuali e

<sup>38</sup> O. Confessore, *Le origini e l'istituzione dell'Università degli Studi di Lecce*, Galatina 1990.

<sup>39</sup> V. Bodini, *op. cit.*

artisti, comprendente lo stesso Bodini, Luciano De Rosa, Vittorio Pagano, Cesare Massa, Aldo Calò, Antonio d'Andrea e Lino Suppressa, riguardanti la ricostituzione del Museo Civico, inopinatamente smantellato durante il ventennio, e la pubblicazione di una monografia sul barocco, da affidare però a uno studioso di chiara e indiscussa fama, possibilmente adeguatamente premiata, in modo da sollecitare la partecipazione di studiosi della qualità di un Cecchi, di un Venturi o di un Longhi.

Le due proposte, rivolte come sono al passato, sembrano in realtà non divergere dall'orientamento delle iniziative culturali delle Celebrazioni, ma assumono un significato diverso se lette alla luce dell'orientamento politico e culturale di Vittorio Bodini, probabilmente condiviso dagli altri, che in quel momento sembrava orientato a guardare in modo diverso alla cultura provinciale e al ruolo della provincia, convinto che l'Italia reale fosse quella delle sue province, molto più vere, come egli diceva, dei cosiddetti centri «più avulsi da un entroterra spirituale»<sup>40</sup>, donde la conseguente necessità di ricostituire il patrimonio storico-artistico di Lecce, quale che fosse la rappresentatività storica delle opere e degli artisti raccolti nel Museo Civico, e l'opportunità di una seria e scientifica conoscenza della tradizione artistica più vantata, il Barocco. Ciò evidentemente non contraddiceva col proprio impegno artistico e culturale proiettato nel presente.

Un segno, sia pure labile, che la loro contrapposizione alle manifestazioni nasceva da motivazioni d'ordine ideoculturale diverse rispetto a quelle di quanti altri, intellettuali e non, le sostennero si legge in una breve nota di redazione, pubblicata su «Studi salentini», rivista nata come espressione diretta del Centro studi salentini inaugurato nel 1954, relativa all'annuncio dell'avvenuta pubblicazione del catalogo della mostra di Giuseppe Casciaro, nella

<sup>40</sup> Cfr. l'editoriale in «L'Esperienza poetica», gennaio-giugno 1955, n. 5-6.

quale nota si diceva che da quella pubblicazione usciva sintetizzato «il dramma dei pittori di stampo classico (o romantico) mentre sorgevano le nuove mode e sorgevano le fortune, forse un giorno diremo smodate, d'un Picasso, d'un Chagall, d'un Kandinsky. Ma noi continuiamo a guardare le tele, i colori a pastello, le buone tempere d'un Mancini, d'un Gemito, d'un Casciaro».

Ma si può aggiungere che a tenere il discorso per l'inaugurazione della mostra di Casciaro fu Vincenzo Ciardo, un discorso che conteneva passaggi che poterono fomentare tali prese di posizione, soprattutto là dove si accennava alla «potente carica disgregatrice» delle esperienze avanguardiste, e si vedeva il dramma attuale dell'arte come una delle tante facce di quello dell'epoca, che vedeva l'uomo «oltrepassare pericolosamente certi limiti» in ogni campo, compreso quello dell'arte.

Che una diversa consapevolezza accompagnasse l'impegno culturale del citato gruppo di intellettuali e artisti leccesi in quegli anni, lo si ricava anche dal mutato quadro di riferimento entro il quale essi di fatto si mossero a partire, come s'è visto, dal Premio Lecce. Il quadro di riferimento era quello delle iniziative artistiche che si susseguirono con notevole frequenza nel corso degli anni Cinquanta, penso per quelle organizzate nella regione alle tre edizioni del Premio Taranto nel '49, '50, '51, e alle dieci edizioni del Maggio di Bari a partire dal '51, tutte rassegne nazionali d'arte contemporanea che furono accompagnate da commenti e polemiche sulla stampa locale e nazionale. Il confronto con la situazione della ricerca artistica nazionale prospettata in quelle rassegne fece allora apparire più netto il ritardo della regione e della città.

A lamentarsi di questo ritardo furono Bodini<sup>41</sup> e lo stesso organizzatore del Premio Taranto, Antonio Rizzo<sup>42</sup>, ma

<sup>41</sup> V. Bodini, *Lettera pugliese*, in *Panorama dell'arte italiana*, 1951, pp. 169-71.

<sup>42</sup> A. Rizzo, *Lettera dalla Puglia*, in «La Fiera letteraria», VI, 25 marzo 1951, n. 12.

ciò poi contrastava con quanto riuscirono a fare artisti come Suppressa o come Nino Della Notte, dimostrando di essere pienamente inseriti nel contesto della ricerca artistica contemporanea e con una originalità d'espressione che risultava chiara alla luce di quel confronto.

Il «realismo» che Suppressa sviluppò nel corso degli anni Cinquanta ha una sua particolare fisionomia, che solo in parte lo ricollega al movimento generale; alla base v'era certamente una certa coscienza politica, ma questa, dopo l'esperienza di «Libera Voce», s'era tradotta in impegno «morale», cioè in esigenza di «presenza viva nel divenire storico». Per questo il Salento e la città diventano i temi privilegiati della sua pittura, ma trasformati in contenuto poetico attraverso una forma espressiva che nulla concede all'aneddoto o alla pura illustrazione; eventi, luoghi, gesti diventano simboli di una condizione esistenziale, dell'immutabile ripetersi della vita (figg. 72, 73).

Allo stesso modo, negli stessi anni anche Nino Della Notte rivolse, come s'è detto, il suo sguardo sulla città e sul paesaggio salentino, e con la capacità di saper tradurre la riconquistata autonomia dei mezzi espressivi in immagini che esprimevano pienamente il suo rapporto profondo con la realtà.

Il valore delle ricerche di Suppressa e Della Notte è testimoniato anche dal rapporto che con essi mantennero gli intellettuali che si fecero promotori di iniziative culturali. Penso, in particolare all'esperienza della rivista «Il Campo» che vide partecipe Suppressa, e con disegni che accompagnarono una buona parte dei fascicoli della rivista e con alcuni articoli sugli artisti più rappresentativi della storia artistica contemporanea a Lecce, Geremia Re, Vincenzo Ciardo, Aldo Calò, e soprattutto penso al giornale «Il Critone», che ebbe un inserto letterario diretto da Vittorio Pagano, nel quale furono ospitati di tanto in tanto interventi di critica d'arte di notevole interesse e brevi ma puntuali note di commento ad alcune mostre, oltre che alcune immagini di artisti contemporanei.

Al riguardo vanno segnalati per la loro importanza i due interventi di Parronchi su Matisse e sulla XXVIII Biennale di Venezia, quelli di Bigongiari su Rosai, Pollock, Soutine, De Stael, uno di Bilenchi ancora su Rosai, l'intervento di Bodini sul Futurismo a Lecce, e infine le note sulla retrospettiva di Geremia Re al sedile nel '56 e sulla mostra di inchiostri di Suppressa al Circolo Cittadino nel '58. Come si vede un impegno, quello dell'inserito del «Critone», per la parte artistica, di notevole respiro e con aperture diverse da quelle del «Campo», nella quale, tolti gli interventi di Suppressa, si registrano tre sole recensioni dello scultore Carlo Marra, tutte e tre sostanzialmente intonate all'affermazione di un generico realismo e ad un, sia pure attenuato, rifiuto delle altre tendenze, in particolare quelle astratte.

Nonostante l'impegno che caratterizzò tali iniziative, non si può dire che esse riuscissero a sollecitare nell'ambiente cittadino condizioni più favorevoli allo sviluppo della ricerca artistica contemporanea. Per i giovani artisti che cominciarono ad affacciarsi sulla scena cittadina le difficoltà persistevano, ed è sintomatico che a prospettarle fosse ancora Suppressa, che commentando una loro mostra nel '57, lamentava la persistente insensibilità per la cultura contemporanea e presentava la città come luogo al quale manchi l'ossigeno, non disdegnando un ulteriore riferimento polemico alle Celebrazioni salentine<sup>43</sup>.

Ed è singolare che tali rilievi fossero avanzati proprio quando con l'istituzione dell'Università sembrava finalmente prendere consistenza il progetto del rilancio culturale della città, al quale si vedeva legata la sua storia futura. La scelta politica di privilegiare la sua funzione culturale avrebbe registrato qualche anno dopo un ulteriore riscontro con l'istituzione del Liceo artistico e dell'Accademia di Belle Arti<sup>44</sup>, istituzioni questa volta direttamente collega-

<sup>43</sup> «Il Critone», II, maggio-giugno 1957, n. 5-6.

<sup>44</sup> Accademia di Belle Arti e Liceo artistico furono istituiti con DPR del 30-9-1961.

bili a quella vocazione artistica già invocata nel corso degli anni Venti. Ma con questi eventi siamo già all'inizio del nuovo decennio, un periodo che avrebbe visto ben diversi sviluppi della ricerca artistica, e la cui storia andrà prima o poi fatta.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Si propone qui una breve ed essenziale bibliografia, costituita da studi sugli artisti più importanti e rappresentativi della cultura artistica a Lecce del periodo considerato, nella quale è raccolto anche quanto è stato recuperato a livello di materiale bibliografico e documentale relativamente al contesto storico e storico-culturale nel quale detti artisti hanno realizzato la loro opera. Per tale ragione questi studi costituiscono la letteratura critica fondamentale. Si tratta di lavori essenzialmente monografici, distinguibili in monografie: E.F. Accrocca, *Antonio D'Andrea*, Roma 1972; A. Cassiano, *Vincenzo Ciardo*, Lecce 1979; L. Galante, *Aldo Calò*, Lecce 1981; *Nino Della Notte*, testi di O. Macrì, A. Mangione, L. Galante, L.P. Suppressa, D. Valli, M. Marti, A.L. Giannone, G. Rizzo, Fasano 1985; saggi e articoli: L. Galante, *Un contributo a Vincenzo Ciardo*, in «L'Albero», 1971, n. 46; T. Carpentieri, *L'ultimo Suppressa*, in «L'Albero», 1972, n. 48; L. Galante, *Geremia Re*, ivi, 1972, n. 49; L. Galante, *Lino Paolo Suppressa*, ivi, 1978, n. 60; I. Petrucci Laudisa, *Michele Massari*, ivi, 1982, n. 68; mostre: *Vincenzo Ciardo*, scritti di P. Marino, M. Valsecchi, Galatina 1972; *Geremia Re*, testi di E. Bonea, T. Carpentieri, L. Galante, L. P. Suppressa, D. Valli, Lecce 1983; *Michele Massari*, catalogo di I. Petrucci Laudisa, contributi critici di I. Petrucci Laudisa, M. Pizzarelli, D. Valli, L. Galante, T. Carpentieri, Galatina 1985; *Mino Delle Site-Aeropittura e oltre dal 1930*, a cura di E. Crispolti, scritti di E. Crispolti, A.L. Giannone, Milano 1989; *Lino Paolo Suppressa-Quarant'anni di pittura 1950-1990*, a cura di M. Venturoli, scritti di M. Venturoli, L. Galante, Milano 1990.

Voci bibliografiche utili per i dati che forniscono sulle vicende dell'arte e sugli artisti sono: *Arte in Puglia - Gli anni Trenta*, in *Expo-Arte*, Bari 1977; I. Laudisa, *Arte*, in *Profili produttivi delle province italiane-Lecce*, Lecce 1981; *Lecce - La provincia - Gli artisti*, Catalogo di Antonio Cassiano, Galatina 1986.

A queste voci vanno aggiunte quelle nelle quali sono contenuti non pochi riferimenti a personaggi ed eventi in vario modo collegati con la storia artistica di detto periodo e che sono risultati utili per il taglio interpretativo degli eventi e delle posizioni di quei personaggi.

In particolare sono da prendere in considerazione: D. Valli, *La cultura letteraria nel Salento (1860-1950)*, Lecce 1971; S. Mazzella, *Il decennio della rivista salentina «Il Campo» (1955-1964)*, in «Quaderno n. 1,

1980» dell'Istituto di Lingua e Letteratura Italiana-Facoltà di Magistero-Università degli Studi-Lecce, Lecce 1980; E. Bambi, *Stampa e società nel Salento fascista*, Manduria 1980; V. Bodini, *I fiori e le spade — Scritti civili (1931-1968)*, Introduzione di F. Grassi, Lecce 1984; F. Martina, *Il fascino di Medusa - Per una storia degli intellettuali salentini tra cultura e politica (1848-1964)*, Fasano 1987.

Per il quadro di riferimento generale della ricerca artistica italiana nel periodo esaminato sono stati utili: *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-1970*, catalogo a cura di G. de Marchis-S. Pinto, Firenze 1970; E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974; F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976; R. Bossaglia, *Il «Novecento Italiano» - Storia, Documenti, Iconografia*, Milano 1979; *Anni Trenta - Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano 1982; *Futurismo e Futurismi*, catalogo della mostra, Milano 1986; *Arte Italiana-Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra, Milano 1989; P. Barocchi, *Storia moderna dell'Arte in Italia - III. Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*, Torino 1990.

Per ulteriori riferimenti bibliografici si rinvia alle note al testo.

## ORIENTAMENTI E GUSTO NEL RESTAURO

di Regina Poso

Un tema nuovo che accompagna gli atteggiamenti illuminati e progressisti del XIX secolo è la visione della città, che — pur tra perplessità — si concretizza in Piani Regolatori e programmi urbanistici con i simboli della storia più recente. Si guarda alle città del passato ma si sospetta delle nuove, che, ad esempio, in virtù di motivi igienici, sono pronte a sacrificare vestigia antiche, oppure, nel caso di suoli archeologici, si affannano a far emergere quei monumenti interrati per poi lasciarli incustoditi e aggrediti dal degrado, oppure, accettano il nuovo furore edilizio, che soffoca con inadeguati edifici ciò che è antico.

Il linguaggio degli eclettismi ottocenteschi aveva deco-dificato il significato trascendente del progetto, perciò lo spazio attorno al monumento viene determinato dalle demolizioni. Gli sventramenti convivono con la ricerca di nuovi significati simbolici da attribuire ai monumenti antichi e da collegarli con il nuovo. Proprio Corrado Ricci ribadiva che l'isolamento implicava «un minimo di demolizioni e un massimo di risultato, dirò così, archeologico e monumentale»<sup>1</sup>.

Anche a Lecce il criterio di custodire solo i resti monumentali e di avviare scavi ha operato una conservazione selettiva, che ha consumato tanti angoli della città, sicché

<sup>1</sup> A. Conti, *Storia di una distruzione*, in AA.VV., *Via dei Fori Imperiali*, Venezia 1983, p. 23.