

A.BASILE, *Arte in Puglia dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra, in Pittori del XX secolo La scuola di Grottaglie, Lupo 1877-1946, 2007.*

Nell'ambito della tradizione artistica meridionale, l'evoluzione nel settore delle arti è stata assai più lenta e controllata. Questo perché gli artisti del meridione sono stati, più guardinghi nei confronti degli indirizzi di avanguardia.

Secondo alcuni, ciò si spiega con il persistere di un'adesione appassionata alle suggestioni del mondo naturale, che, specie nella pittura di paese, raggiunse nei secoli scorsi le sue espressioni più elevate.

Dal Seicento ad oggi, scrive in proposito Vincenzo Ciardo, «questa comunione dell'artista meridionale con la natura è stata sempre attiva, salvo la parentesi dell'influenza di alcuni pittori stranieri, nel periodo compreso tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo successivo. Con la calata in Napoli di artisti tedeschi, francesi ed olandesi chiamati dal Borbone e dal Bonaparte, l'arte parve perdersi, come altrove del resto, nella frigida norma della scuola neoclassica. Per poco però, che già nei primi decenni dell'Ottocento si avvertivano per ansia i segni della reazione.

E qui viene spontanea una considerazione, a proposito di uno dei movimenti più importanti della pittura ottocentesca non soltanto meridionale: quello della *Scuola di Posillipo*. Suo iniziatore Antonio Van Pitloo, olandese di Arnheim, che intorno al 1820 insegnava paesaggio nell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Suo merito principale fu l'aver sollecitato i pittori dell'epoca ad abbandonare le formule del paesaggio di maniera, per ritornare all'osservazione diretta del vero»¹.

Il suo invito fu ben accolto soprattutto da quegli artisti che avversavano le gerarchie della pittura accademica. Si andava così affermando l'idea che tutti gli aspetti della realtà visibile fossero degni di essere rappresentati artisticamente e si rivalutava la convinzione che l'artista dovesse dipingere direttamente dal vero, sforzandosi di rendere la «verità della visione»².

La pittura di paesaggio diventò così un punto di riferimento per quelle regioni meridionali, come la Puglia, animate dall'esigenza di affermare una propria identità artistico-culturale.

Le prime avvisaglie si palesarono già tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento nelle opere e negli atteggiamenti di Giuseppe De Nittis, uno dei fondatori della *Repubblica di Portici*, di Francesco Netti e di Giuseppe Casciaro che, a differenza di altri, non recisero i legami con la terra natia, che spesso assurse con la sua *humus culturale* a fonte di lirica ispirazione.

Giuseppe De Nittis, un giovane «piuttosto piccolo, sanguigno, con l'occhio acuto e malinconico, il naso costruito come uno strumento odorifero, barba e capelli neri, il sorriso accogliente, guidato da un istinto sicuro a cui piaceva atteggiarsi a indipendente», a differenza degli altri, ebbe l'ardire di mettersi a Napoli contro l'intero corpo accademico e soprattutto contro Domenico Morelli che si divertiva a canzonare dicendo: «*Cò tutti chilli culurilli fa concorrenza alla vetrina di Madama Poma*», una celebre modista di via Chiaia³.

¹ CIARDO. Inoltre, cfr. Catalogo Ciardo 1972, pp. 64-65.

² MARINO 1986, p. 5.

³ CARRIERI 1946.

Le opere di questi maestri, pregne di quell'immediatezza espressiva che costituiva la grande conquista del tempo, diventano un punto di riferimento per molti artisti pugliesi, fascinati dalla pittura di paesaggio, che diventa il *leit motiv* in grado di conciliare l'esigenza al rinnovamento col richiamo di una necessaria pugliesità.

Il paesaggio, da un lato, sembrava assicurare il legame con l'esperienza naturalistica ottocentesca, dall'altro invece, conteneva un naturale potenziale di differenziazione garantito dalla stessa specificità visiva del paesaggio locale rispetto a quello di altre regioni.

Proprio la pittura di paesaggio, secondo Pietro Marino, «coltivata all'interno della pittura naturalistica, offrì una delle vie per le quali l'arte in Puglia assunse maggiore coscienza della sua volontà di autonomia»⁴.

Pur restando una tappa obbligata per la formazione artistico-culturale per molti volenterosi giovani meridionali, col tempo, Napoli non costituì più un punto di riferimento culturale all'avanguardia e lo diventò ancor meno, sulla scia di una crescita economico, sociale e culturale di alcune regioni meridionali, iniziata dopo l'unità del paese, che in Puglia, ebbe il suo punto di forza in una emergente borghesia imprenditoriale, che a Bari, in particolare, fece sentire la sua incidenza, dando vita a quelle strutture culturali, che favorirono la piena emancipazione della cultura partenopea che si accentuerà ancor più durante il ventennio fascista, quando la Puglia diventerà il ponte coloniale verso i Balcani e l'Oriente.

E' intorno agli inizi degli anni Venti che nel nostro paese si comincia a parlare con insistenza di una pittura pugliese, allorché nel 1924 si tenne nella capitale la *Prima mostra di artisti pugliesi in Roma*.

Sino a quel momento, non si può che confermare non solo l'assenza di una tradizione artistica, ma la mancanza di gruppi ribelli, in quanto – fatta eccezione per quelle individualità di rilievo che, d'altronde, andarono ad esercitare altrove la loro attività, conservando con la terra d'origine solo episodici rapporti – i nostri artisti si aggregarono, o per scuola di formazione o, addirittura, per influenza subita, alla pittura napoletana e, in particolare, a quella di Domenico Morelli o del Palizzi, che per molto tempo costituì un punto di riferimento per diversi artisti pugliesi⁵, mentre altrove, dopo il salutare scossone del movimento dei futuristi, era tutto un fermento di idee nuove, di reazioni contro le frivolezze dell'arte post-umbertina, reazioni che culmineranno nella retorica del classicismo rinascimentale dei pittori del Novecento.

Infatti, in Puglia, agli inizi del Novecento si ignorano pressoché i movimenti cubista e futurista, e la pittura si trascina stancamente con gli epigoni di un ottocentismo post-romantico, a volte di sapore macchietistico o floreale, superficiale e di facile effetto.

Lo stesso Carlo Barbieri, con la sua innata vena poetica, doveva assaporare i succosi frutti della *Scuola Romana* per rivelare il proprio talento nella pur breve stagione della sua sfortunata esistenza, mentre Geremia Re rimane in penombra, nonostante la forza espressiva così profondamente umana della sua opera che fa presagire il neorealismo del miglior Guttuso, con una incisività costruttiva degna di miglior sorte.

⁴ MARINO 1990, p. 8.

⁵ SOSSI 1963, p. 5. Cfr. anche SOSSI 1959.

In questo contesto videro la luce non poche esposizioni di un certo rilievo che favorirono lo sviluppo della ricerca e della diffusione dell'arte in Puglia.

Tra queste, come riferito la prima *Mostra di artisti pugliesi in Roma*⁶, merita senz'altro un posto di rilievo. L'esposizione ospitata nelle sale di Palazzo Salviati, presso l'Associazione Italo-Americana, fu aperta al pubblico da maggio a tutto giugno del 1924.

Questa mostra, scrive Filippo Surico nella prefazione del catalogo, «vuole dimostrare che la nostra regione, vasta e ricca, non è soltanto il paese della grandi boscaglie del rupestre Gargano, delle messi mareggianti del Tavoliere, delle Murge inghirlandate di viti e di frutteti, della costa ionica che s'inargenta del più vasto oliveto del mondo, ma è pure, oggi come ieri, sin dai più lontani tempi, anche la terra dell'arte e della poesia»⁷.

Mentre Filippo Surico lusinga l'immagine di una Puglia ricca di tradizioni artistiche e culturali, non da meno l'organizzazione della mostra, Alfredo Petrucci, sostiene con decisione l'idea di un'identità artistica regionale, riconoscibile in particolare, nel genere del paesaggio.

In proposito, nella sua breve nota, egli scrive: «gli artisti qui convocati, per non parlare del maestro Giuseppe Casciaro, hanno già superato il cimento delle grandi esposizioni italiane e straniere e il loro nome è più che noto: ma con l'avvenimento di oggi noi li ribattezziamo pugliesi e non soltanto, forse, nella patria, ma nella essenza stessa della loro arte. Non per caso in questa mostra ha un'importanza eccezionale il paesaggio pugliese e quegli che ne fu l'esploratore e il cantore più devoto, Francesco Romano (...) Mancano pure parecchi pittori, ma quegli che più avremmo voluto avere con noi è il povero Stanislao Sidoti, che prese ad amare e rappresentare il paesaggio pugliese prima ancora che il De Nittis e il Casciaro gli avessero dato il battito d'ala e che il Romano ne avesse fatto il sogno della sua vita»⁸.

Alla mostra furono invitati Gigi Balzani, Antonio Bassi, Damaso Bianchi, Vincenzo Bovio, Benedetto Caldara, Giuseppe Casciaro, Enrico Castellaneta, Vincenzo Ciardo, Filippo Cifariello, Francesco Como, Raffaele Ferrara, Francesco Como, Raffaele Ferrara, Francesco Galante, Raffaele Giurgola, Luigi Guacci, Margherita Hermanin, Giuseppe Iacobellis, Renato Iavarone, Felice Labianca, Nadina Laviano, Eugenio Maccagnani, Gaetano Martinez, Ennio Marzano, Antonio Mazzotta, Giacomo Negri, Pina Nuccio, Giulio Pagliano, Michele Palumbo, Clara Pasculli-Passero, Alfredo Petrucci, Concezio Petrucci, Matilde Piacentini-Festa, Francesco Romano, Tullio Santi, Luigi Schingo, Edgardo Simone, Gaetano Spinelli.

L'esposizione romana, a ragione, può essere considerato l'apogeo di una serie di fermenti e di manifestazioni che interessarono tutta la regione e che sancirono l'affermazione della pittura pugliese, ed in particolare di quella di paesaggio. In proposito, particolare interesse riveste la prima esposizione d'arte organizzata da Filippo Cifariello e da Raffaele Armenise a Bari nel 1900 in occasione dei festeggiamenti in onore di Niccolò Piccinni. La mostra fu ospitata nelle strutture in legno della ditta Natrella al Lago Cavour, tra i partecipanti, oltre all'Armenise e a Filippo Cifariello, il maestro Giuseppe Casciaro⁹.

⁶ Prima mostra di artisti pugliesi in Roma, maggio-giugno 1924. La mostra fu organizzata da "Abulia", Ente per l'Illustrazione della Regione Pugliese, si tenne nelle sale di Palazzo Salviati in Corso Umberto I a Roma, presso l'Associazione Italo-Americana.

⁷ Ivi, p. 5 e segg.

⁸ Ivi, pp. 15-16.

⁹ *Corriere delle Puglie* 1889; *Corriere delle Puglie* 1900^a; *Corriere delle Puglie* 1900^b.

A questa fece seguito la prima vera *Mostra artistica pugliese* che si tenne nel 1917 nei saloni del teatro Margherita¹⁰. Nel 1924 invece, subito dopo l'esposizione romana, si tenne a Bari la *Prima Biennale Pugliese*, ospitata nelle ampie sale del palazzo dell'ex tribunale. Gran parte delle opere esposte tendevano a riproporre quasi con accanimento e tenace ostinazione, il legame con la terra natia¹¹.

La tematica paesaggistica era quella dominante: da una parte, era legata ancora alla matrice napoletana, dall'altra accoglieva fermenti diversi come quelli che scaturivano dalle opere di Francesco Romano, Enrico Castellaneta, Damaso Bianchi che a differenza degli altri iniziavano a guardare altrove. Sempre nel 1924 a Lecce, in pieno processo di fascistizzazione, si tenne la *Prima Biennale Leccese d'arte pura e applicata*. In quella occasione, Pietro Marti, punto di riferimento nell'ambito artistico-culturale salentino, non fu tenero nei confronti della borghesia locale, che a parer suo non avvertiva «il bisogno morale e spirituale di portare la parola e l'atto del suo consenso e del suo incoraggiamento. Una borghesia incapace di rendersi garante dell'avvenire, nel momento in cui era possibile registrare una magnifica gara di attività artistiche ed industriali anche fra le varie regioni del Mezzogiorno»¹².

La mostra fu un'entusiastica esaltazione della *salentinità* degli artisti leccesi, bravi nel loro «rifuggire dagli atteggiamenti più o meno spasmodici delle scuole ultramontane». «Esempi, secondo Pietro Marti, di resistenza alle insidie della fuggevole moda ed ai pervertimenti dell'imitazione esotica»¹³.

Ad alimentare i fermenti di quei primi anni Venti, contribuirono inoltre, non poco, la prima mostra di artisti pugliesi che si tenne a Taranto nel 1921 e le *Biennali gallipoline*, che si tennero nel 1921, nel 1923 e nel 1925 in contemporanea con le *Biennali romane* e soprattutto le *Biennali leccesi* del 1924, del 1926 e del 1928, manifestazioni protese a ricreare le peculiarità di una cultura salentina.

Velleità che si stempereranno subito, nel gran calderone delle mostre sindacali, a favore di un'arte e di una cultura pugliese fagocitata dal regime.

Gli artisti continuavano ad esercitare stancamente le loro doti nel facile gioco di un mestiere affidato all'abilità della mano più che alle risorse dell'intelletto.

Durante gli anni Venti, precisamente nel 1921, anche a Taranto, fu organizzata una mostra a cui parteciparono per la prima volta artisti pugliesi. Per la città *nettunea*, si trattò di un avvenimento eccezionale, in quanto questa esposizione fu la prima di un certo rilievo.

E' proprio con questa mostra che la città di Taranto si affaccia «ufficialmente» nell'ambito dell'arte moderna, una città in crescita che non si accontenta più di fugaci esposizioni tenute tra l'altro in luoghi occasionali.

Infatti, sino a quel momento l'attività espositiva a Taranto era stata alquanto scarsa. Del resto, a differenza di Bari e soprattutto di Lecce, Taranto non vantava una grossa tradizione artistica.

¹⁰ LA SORSA 1917; BORTONE 1917; *Corriere delle Puglie* 1917.

¹¹ *Gazzetta* 1924; BELTRANI 1924.

¹² MARTI 1924^a; MARTI 1924^b.

¹³ MARTI 1924^a; MARTI 1924^b; Inoltre cfr. GALANTE 1992, P. 714.

Nella Città Vecchia, scrive Piero Mandrillo, prima che la città si estendesse al *Borgo*, «c'erano artigiani del legno e del ferro, qualche pittore che si divertiva a colorare la testa dei personaggi dell'epica leggenda dei paladini, commissionate da gestori improvvisati e avventurosi»¹⁴.

La prima esposizione di cui si ha notizia, si tenne nel 1894 ai Grandi Magazzini-Emporio di Galli-Perrone, a cui parteciparono L. Albano, F. B. Forcella e N. Albano.

Proprio in quegli anni iniziava la sua attività il maestro della glittica Francesco Bruno¹⁵, allievo del pittore Antonio Criscuolo nativo di Mesagne, che insieme al concittadino Giuseppe Galassio partecipò a qualche edizione della *Promotrice* di Napoli.

Nell'ambito locale, invece, godevano di una certa notorietà Francesco Paolo Parisi, che emigrerà in Argentina¹⁶, Giovanni Esposito¹⁷, Ildebrando Albano, Francesco Malato, Tommaso Antonucci e Amleto Antonucci. A questi, all'inizio del nostro secolo, si aggiungeranno Giuseppe Maglie, allievo di Francesco Paolo Parisi, che dopo un breve soggiorno in Argentina al seguito del maestro, farà ritorno in patria, Francesco Como l'autore del *Monumento ai Caduti*, ubicato in Piazza della Vittoria, lo scultore gioiese Giuseppe Masi e il romagnolo Piero Casotti, oltre ai grottagliesi Ciro Francesco D'Amicis, Gennaro Lupo e Ciro Fanigliulo.

All'organizzazione e alla realizzazione della esposizione che si tenne in due anguste sale del Regio Museo Nazionale, nei mesi di febbraio e aprile contribuirono notevolmente Piero Casotti, nelle vesti di segretario e lo scultore Giuseppe Masi.

Parteciparono alla mostra gli artisti salentini Giulio Pagliano, Antonio Balzani, Antonio Serrano, Lucrezio Cesare Augusto, Michele Palumbo, Antonio Mazzotta, Raffaele Giurgola, Salvatore Saponaro, Pietro Baffa, Luigi Grandi e Antonio Bortone.

I tarantini Ildebrando Albano, Francesco Malato, Francesco Bruno, Tommaso Antonucci, Amleto Albano e Francesco Como, il grottagliese Ciro Fanigliulo, i baresi Domaso Bianchi, Umberto Giulio Chiaia, Gaetano Stella, Francesco Romano, Enrico Castellaneta, Giuseppe Iacobellis, Giuseppe Masi di Gioia del Colle, Sabino Torelli e Bartolomeo Paradiso di Santeramo in Colle, Riccardo Tota di Andria, Pasquale Rossi di Altamura, Filippo Cifariello e Giulio Cozzoli di Molfetta, Antonio Bassi di Trani che partecipò alla guerra d'Italia come ufficiale «uscendone ferito nel corpo e felice nell'anima», Ettore Tatulli di Terlizzi, Alfredo Petrucci di S. Nicandro Garganico, che sarà uno degli artefici della mostra romana del 1924, nonché Agesilao Flora di Latiano, ed altri ancora.

¹⁴ MANDRILLO 1983, pp. 400-401.

¹⁵ Su Francesco Bruno cfr. da ultimo PELUSO 1983, ora in PELUSO 2005.

¹⁶ Francesco Paolo Parisi, nato a Taranto nel 1857, al numero civico 18 di Vico Pentile, morto a Bonassola nel 1948, fu allievo di Leonardo Pignatelli, finché non andò a studiare presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Emigrò in Argentina nel 1889 e a Buenos Aires fondò l'Accademia di Belle Arti. Tra le opere del Parisi, presso la Civica Biblioteca Acclavio si può ammirare la tela *Paisiello alla corte di Caterina di Russia* che l'illustre scomparso donò alla città. Durante il fascismo, il quadro fu oggetto di contesa tra il Comune e la Prefettura, in quanto, la moglie del Prefetto Foschi innamorata del dipinto lo fece trasportare in uno dei saloni della Prefettura. In seguito, dopo la guerra, l'opera, alquanto mediocre, è stata restituito all'Amministrazione Comunale.

¹⁷ Nel 1884, Giovanni Esposito noto anche come restauratore, eseguì il restauro dell'opera *La Vergine in Trono con i Santi Ignazio e Francesco Saverio* del De Matteis, esposta in passato nel Santuario della Madonna della Salute a Taranto, voluto dalla moglie Teresa Basile, nativa di Tropea.

Tra le presenze più significative quelle di Francesco Romano, di Francesco Bruno, di Damaso Bianchi, di Enrico Castellaneta, di Bartolomeo Paradiso, di Riccardo Tota e di Agesilao Flora.

Aurelio Marchi, nella sua recensione alla mostra così scrive: «... Cifariello ha esposto sei bronzi. Fra gli altri, ammiratissimi: *Scarpia* dall'intensa espressione drammatica, il *Ritorno del prigioniero* dolcissima visione di amore e *Un corvo* (...) Un ritratto ha esposto Bortone, ma è quanto basta per ritrovarvi l'artista leccese (...) Non è senza commozione che il pubblico ammira la *Pergamena a Victor Hugo* del nostro Francesco Bruno, l'artista vissuto per tanti anni lontano dalla sua città, che espose a Parigi nel 1867 e in altre grandi esposizioni (...) La *Pergamena* è una sintetica, robusta opera d'arte e si attaglia stupendamente al tempo e all'opera multanime del grande poeta francese. Vicino al vecchio vi è il giovanissimo artista tarentino Francesco Como, con due lavori. Promessa rigogliosa ed oramai adempiuta è quella del nostro Giuseppe Masi allievo degnissimo del Bortone. Un altro allievo di artista già celebre è stato il Cozzoli, che ha studiato col Cifariello. Pirecchie opere del Cozzoli adornano le piazze di Puglia. Scultori fra i migliori della nostra regione si rivelano il barese Stella, Tatulli, Saponaro e Bassi. Il nostro Antonucci anima di artista dimostra con la sua sobria esposizione quello che avrebbe fatto e potrebbe ancora fare se non fosse stato costretto a perdere gli anni lontani e migliori a Taranto quando essa era la piccola città municipale (...) Due giovanissimi appariscono volenterosi e pieni di avvenire: il Giurgola e il Mazzotta»¹⁸.

A dire il vero, se si eccettuano i lavori di Francesco Bruno e di Giuseppe Masi, le sculture esposte si dibattevano tra una tradizione veristica-patetica-celebrativa che popolerà di statue, di busti e di fontane, le vie, i parchi, le piazze e gli edifici pubblici e un'esigenza di nuovi fermenti ed aperture, che spesso si risolveranno tra contraddizioni e incertezze.

L'impressione che si riporta dai lavori della pittura, scrive Aurelio Marchi, è che «tutti gli autori hanno in comune la semplicità di oggetti scelti, la purezza delle concezioni e il sentimento schietto delle bellezze naturali della loro terra, come nel caso di Giulio Pagliano di Gallipoli, di Enrico Castellaneta e di Francesco Romano entrambi di Gioia del Colle»¹⁹.

Giulio Pagliano, prosegue il Marchi, «delicatissimo nel seguire le leggi del chiaroscuro, supera anche magistralmente le difficoltà della giusta prospettiva in quadri come *Strada*, la *Casa di Cia*, *Cortile al sole*.

Il Romano, è fra i migliori, ed ha paesaggi meravigliosi di luce e di verità come *Senape fiorite* e un quadro potente per lo spunto michettiano e folkloristico che lo informa e pel senso di sano realismo che vi spira: *Invocazione*»²⁰. Infine, Aurelio Marchi non manca di soffermarsi prima su Luigi Grandi, nelle cui opere «rifulge la campagna di Puglia, verde, chiara, delle sponde adriatiche, attorno alle città marinare, dalle solitudini solenni di pace virgiliana», ed in seguito su Bartolomeo Paradiso che «ritrae le nostre *Murge* con vera potenza di realismo» e sulle rivelazioni Ciro Fanigliulo e Michele Palumbo.

Così come non manca di sottolineare la modernità di Antonio Serrano «bella promessa di audacità artistica» e di Riccardo Tota, oltre alla grande maestria di Alfredo Petrucci «artista

¹⁸ MARCHI 1921.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

del bianco e nero», che «canta l'inno petroso fatto di mistero e di poesia, che è il Gargano, ignoto ahimè, agli stessi pugliesi!»²¹.

L'immagine di un regime orientato a promuovere un generale risveglio e un effettivo rinnovamento dell'ambito artistico, sembrò affacciarsi con le mostre sindacali che si svolsero ininterrottamente dal 1930 al 1943, che diedero un ulteriore impulso alla pittura di paesaggio, in ossequio ad un regime che fagocitava i regionalismi.

Il privilegio di esporre in queste mostre era riservato solo e soltanto agli iscritti al sindacato, ne erano esclusi personaggi anomali e scomodi antifascisti quali Bartolomeo Paradiso di Santeramo in Colle. Più tollerato di Paradiso era invece il maestro Agesilao Flora di Latiano, l'anima socialista dell'arte jonico-salentina, figura tra le più significative dell'ambito artistico di Terra d'Otranto fra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX.

Tommaso Fiore, rievocando il suo primo incontro gallipolino col Flora, agli inizi del secolo, così lo descrive: «un popolano straordinariamente ricco di vita e di scatti, un tracagnotto di Latiano, a nome Agesilao Flora, scappato a Roma a studiarvi pittura, per cui tutta la vita non era che una bella favola, e favoleggiava di quanti aveva conosciuto in alto e in basso (...) ma soprattutto dei socialisti del suo tempo e della loro straordinaria altezza morale. Nell'interno della sua bottega intanto, ai suoi discepoli insegnava non solo l'arte, ma anche il socialismo, lo spirito di sacrificio, soprattutto l'onestà del lavoro...»²².

Agesilao Flora, artista tecnicamente eclettico e molto versatile nei temi pittorici, fu valentissimo decoratore ed apprezzato paesaggista²³. Con l'intento di dar vita ad un grande laboratorio artistico, una scuola di formazione in Provincia nella prospettiva di un'auspicata industrializzazione del fenomeno artigianale locale, egli fece istituire a Gallipoli una Scuola d'arte applicata all'industria, affidandone l'insegnamento del disegno a Giulio Pagliano e l'intaglio in legno ad Ambrogio Tognon, ebanista di Cantù. La scuola divenne comunale nel

²¹ *Ibidem*.

²² CATALDINI 1980. Inoltre, cfr. FIORE 1968.

²³ Nacque a Latiano il 29 luglio 1863 da una famiglia di artisti. Suo padre era un apprezzato pittore ed un suo procugino, l'alcantariano Padre Pietro Antonio da Chiaia, al secolo Abramo Flora, fin troppo noto statuario e modellatore in cera che annoverava tra i più prestigiosi committenti lo stesso Francesco II di Borbone, re di Napoli. Egli aveva soggiornato dal 1880 per oltre un decennio a Roma, dove, grazie anche alla frequentazione degli studi dell'architetto Gaetano Koch e del pittore Cesare Maccari e del decoratore Girolamo Savorelli, aveva affinato le proprie qualità, specializzandosi soprattutto nella decorazione, nella quale raggiunse risultati di sicuro rilievo, che gli guadagnarono commesse importanti come gli affreschi del teatro romano "Argentina". I suoi numerosissimi lavori nel campo della decorazione risentirono dell'acquisita consapevolezza di tecniche ed esperienze praticate nel campo dell'eclettismo pittorico a Roma e, col Braschi, a Londra dove stette qualche tempo. Rientrato a Lecce intorno al 1891 frequentò la bottega del De Lucrezi presso cui si era andato formando una sorta di cenacolo artistico con Vito e Domenico Palumbo, Francesco D'Elia, Capitan Black, il Conte di Luna e Trifone Nutricati. Flora non fu soltanto un valente decoratore, giacché egli si dimostrò sempre capace di passare con esiti altrettanto efficaci alla pittura e, finanche, alla statuaria in cartapesta. La sua prima esperienza nel campo della statuaria fu presso lo stabilimento di cartapesta di Luigi Guacci. Qui conobbe e sposò Anna Guacci nipote di Luigi. Carezzò l'idea di un grande laboratorio artistico con una scuola di formazione in Provincia nella prospettiva di un'auspicata industrializzazione del fenomeno artigianale locale. Si trasferì quindi, con il cognato Eugenio Guacci, anch'egli cartapestaio, a Gallipoli cercando di continuare l'attività di una "Società cooperativa di Produzione e Lavoro" voluta dal socialista Eugenio Rossi. Nel 1907 rilevò suolo e capanni, sull'antico bastione di San Domenico che ancor oggi viene denominato *Muru de lu Flora*. Qui volle dar vita ad uno studio d'arte e ad un laboratorio di cartapesta. Vi fondò pure una "Scuola d'arte applicata all'industria" affidandone l'insegnamento del disegno a Giulio Pagliano e l'intaglio in legno ad Ambrogio Tognon, ebanista di Cantù.

1913 e visse fino al 1920 quando fu assorbita nella costituita Regia Scuola d'arte industriale. Agesilao Flora morì a Lecce l'11 dicembre 1952, all'età di 89 anni.

In quegli anni, tra coloro che si pregiarono dell'amicizia del Flora figurano gli artisti grottagliesi **Ciro Francesco D'Amicis**, **Gennaro Lupo** e **Ciro Fanigliulo**, i quali salutarono sempre Flora come proprio maestro, intrattenendo con lui affettuosi rapporti.

Flora soggiornò spesso a Grottaglie in quanto la sorella Stella dal 1889 fino al termine della propria carriera fu insegnante nella scuola elementare della cittadina criptaliense. Si trattò di un legame familiare che portò spesso Flora a Grottaglie, dove egli poté trovare lavoro (affrescando ad esempio la villa di Vincenzo Calò e lavorando nella chiesa matrice) e poté conoscere e contribuire a formare le giovani speranze della pittura locale.

Agesilao Flora, dotato di grande personalità, rappresentò un punto di riferimento per quei giovani. Egli non solo gli seguì nella loro attività, ma ne favorì anche la carriera, come nel caso di Gennaro Lupo, artista di indole assai riservata, che con le sue opere evidenzia quanto egli abbia risentito dell'insegnamento e della consuetudine con il pittore latianese, del quale assimilò non solo la maestria nella primigenia attività decorativa, ma anche il caratteristico eclettismo delle tecniche artistiche e degli stili, che lo porteranno poi a spaziare dall'acquerello all'olio, dalla scenografia alla maiolica, e, con risalto ai temi affrontati, dall'iconografia sacra, al paesaggio, dalle nature morte alla ritrattistica.

Grazie al Flora, **Ciro Francesco D'Amicis** e **Gennaro Lupo** ebbero l'opportunità di insegnare a Gallipoli con viva soddisfazione del maestro. Il soggiorno a Gallipoli dal 1910 al 1913, consentì a Lupo in particolare, di affinare la sua sensibilità artistica e di promuovere la sua maturazione culturale al fianco del Flora e di personaggi quali **Tommaso Fiore** che in quegli anni insegnava a Gallipoli nella Regia Scuola Tecnica "E. Barba", dell'artista **Giulio Pagliano** e di altre personalità legate alle idee socialiste.

A tal proposito, sarà bene chiarire che diversamente da **D'Amicis** e **Fanigliulo** che dalla consuetudine con il Flora derivarono un orientamento politico socialista, che nel caso di **Fanigliulo** si tradusse in vera e propria militanza, **Gennaro Lupo** ebbe una posizione più sfuggente.

Accomunati dal gusto per la battuta caustica, essi avevano temperamenti diversi: esuberante e vulcanico **Fanigliulo**, impulsivo e spigoloso **D'Amicis**, riservato e rude **Lupo**. Furono personaggi di spicco nella Grottaglie degli anni Venti-Trenta, essi conobbero un momento particolarmente originale e fecondo della loro vicenda artistica, che si giovò della costante frequentazione reciproca, tradottasi nelle innumerevoli passeggiate in campagna per dipingere insieme e, finanche, nell'impianto di uno studio comune ove essi si dedicavano sia alla pittura che alla decorazione ceramica.

Questi artisti nelle loro opere raccontano scene di vita quotidiana tra i borghi e le aie pugliesi, desiderosi di esprimere il bisogno di quiete bucolica, le gioie della tavola e della campagna, l'apoteosi della natura semplice e dimessa, con una tavolozza spesso ripetitiva e manierista.

A facilitare, in senso ampio, la collaborazione fra i tre, al punto da creare una vera e propria "scuola", vi fu il particolare clima culturale determinatosi nel Salento in quegli anni, in cui lo spontaneo fermento creativo ed organizzativo del mondo pittorico locale fu recepito ed appoggiato dal fascismo che incoraggiò mostre e manifestazioni di vario genere.

L'amicizia del Flora consentì a Ciro Francesco D'Amicis, Gennaro Lupo e Ciro Fanigliulo di esporre al fianco dei più rinomati pittori salentini del tempo come Vincenzo Ciardo, Giulio Pagliano, Geremia Re.

Grazie al Flora, Gennaro Lupo partecipò sia alla Seconda che alla Terza *Biennale leccese*, tenutesi rispettivamente nel 1926 e nel 1928.

Tra le esposizioni tenutesi in quegli anni, particolare rilievo riveste la mostra che queste *simpatiche canaglie* tennero a Taranto nel maggio del 1930, in un momento in cui peraltro la neo-costituita Provincia di Taranto cercava di autolegittimarsi con proprie iniziative di carattere culturale.

La mostra si tenne nelle sale della Civica Biblioteca Comunale "P. Acclavio".

Promotore dell'iniziativa fu Pasquale Imperatrice, mentre all'organizzazione attese l'artista Pietro Polito.

Inaugurata la mattina del 4 maggio alla presenza delle più alte autorità militari e civili della Provincia, nonché del maestro Agesilao Flora, l'esposizione fu visitata da centinaia di persone e fu suggellata dal sicuro successo dei tre artisti, testimoniato dalla diffusa attenzione loro dedicata dalla stampa e, soprattutto, dalla vendita di numerosi dipinti.

Le opere esposte proponevano i temi figurativi da essi preferiti, legati essenzialmente alla natura – in sintonia con l'orientamento regionale – osservata attraverso le distese dei rossi papaveri, gli affascinanti tramonti, la quiete campestre e l'architettura dei nostri casolari; non trascurando però il tema del ritratto e delle nature morte, tradotte con sottile e vivido impianto veristico, nella descrizione di fiori, pesci e frutta.

Per quanto riguarda i lavori di Gennaro Lupo, con il solito acume Daniela De Vincentis mette in risalto la versatilità e la capacità dell'artista di spaziare dalla tavolozza di ridottissime dimensioni, all'affresco su ampie ed articolate superfici, riuscendo a riportare le gradazioni tonali e quel sapiente equilibrio compositivo che è una delle più alte qualità di Lupo.

In seguito Lupo prese parte a varie mostre regionali e provinciali, fra cui quella organizzata dal Sindacato Belle Arti di Puglia settembre-novembre 1930, anno in cui tra l'altro si inaugura a Bari, la "Pinacoteca Provinciale", con una mostra di Francesco Netti, nonché la prima e la seconda *Biennale di Terra Jonica* tenutasi nel 1930 e nel 1932. Infine partecipò alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte di Terra Jonica* che si tenne nel 1936. Esposizioni che contribuirono a consolidare la sua fama di pittore dotato di tecnica piena di garbo e di equilibrio e di un'attentissima varietà di tonalità.

Anche Gennaro Lupo, come i più grandi maestri salentini, trasse i suoi concetti dall'osservazione dei fenomeni naturali, analizzando le molteplici sensazioni delle nostre campagne fiorite, dei nostri casolari o ancora della quiete, spesso assoluta delle pinete, tutti soggetti che ritroviamo nelle sue opere migliori prodotte proprio in quegli anni, come *Casa bella mortal passa e non dura*, *Pineta*, *Pollaio*, *Fullonese*, *Trebbiatura*, *Serenità*, *Pastorello che suona*, solo per citarne alcune.

L'avversità dei più verso il nuovo, la cronica mancanza di strutture, spinse non pochi artisti a lasciare l'amata Puglia per altri lidi, come nel caso di Carlo Barbieri o di Temistocle De Vitis che lascerà definitivamente Lecce per Parigi nel 1936 o di Oronzo Abbatecola, che emigra in

America, o di Mino Delle Site che si trasferirà a Roma sin dal 1933 per aderire al Futurismo, o di Onofrio Martinelli, o dei salentini Raffaele Giurgola e Gaetano Martinez, del tarantino Mino Lodevole, di Cantatore, di Cavalli, di Speranza, di Geremia Re, spirito irrequieto che è stato tra i primissimi ed pochissimi che nel Mezzogiorno credettero nei valori dell'arte contemporanea, nella possibilità di rottura da uno schema non più tollerabile, al fine di vedere le cose in una nuova dimensione, con più slancio e purezza» [sic!] ²⁴.

Una interessante mostra su quegli anni ruggenti è stata realizzata nell'aprile del 1977 a Bari in occasione dell'Expo Arte. *Arte in Puglia, negli anni Trenta. Materiale e documenti di ricerca*, è il titolo della mostra, promossa dalla Regione Puglia che si è tenuta presso la Pinacoteca Provinciale di Bari dal 29 marzo al 30 aprile 1977 coordinata da Pietro Marino ²⁵.

Nelle intenzioni degli ideatori, la mostra non voleva assolutamente essere considerata come una provincialistica gratificazione di glorie locali reali o presunte né configurarsi come una sorta di patetico *amarcord* pugliese ²⁶, furono esposte le opere di artisti, quali: Carlo Barbieri, Domenico Cantatore, Giuseppe Casciaro, Enrico Castellaneta, Emanuele Cavalli, Vincenzo Ciardo, Emanuele De Giorgio, Mino delle Site, Nino Della Notte, Roberto De Robertis, Temistocle De Vitis, Ciro Fanigliulo, Onofrio Martinelli, Gaetano Martinez, Ennio Marzano, Bartolomeo Paradiso, Alfredo Petrucci, Geremia Re, Luigi Schingo, Francesco Speranza, Francesco Spizzico, Raffaele Spizzico, Vito Stifano, Riccardo Tota e Francesco Vacca.

Finita la guerra, la desolazione delle campagne, soprattutto nel sud, riportarono in auge l'irrisolto problema della questione meridionale, che ebbe i suoi alfieri in Giustino Fortunato, Guido Dorso, De Viti De Marco, Antonio Gramsci e Tommaso Fiore.

Le pressanti istanze sociali dei contadini, sui problemi dei braccianti, dei mezzadri e del latifondo, tenevano banco. Sulla civiltà contadina fiorì tutta una letteratura e il *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi ebbe un notevole successo.

Le trasformazioni socio-economiche che investirono in quegli anni la società pugliese, diedero vita a nuovi fermenti che spinsero diversi artisti animati da un'ansia di rinnovamento come Roberto De Robertis, Francesco e Raffaele Spizzico, Francesco Vacca, Vito Stifano, Domenico Cantatore e Vincenzo Ciardo, la cui esperienza artistica, assume un valore esemplare per comprendere il faticoso processo compiuto dalla cultura pugliese per staccarsi dall'influente matrice vedutistica da cui pure era partito, verso i problemi posti dall'arte contemporanea.

Brulle pietre rosse e grigie, ulivi rugosi e contorti, biancheggianti nel cielo, luminosi orizzonti, mari e spazi aerei distesi, pietre erratiche, terre arse incavate e rotte, campi radi e alberi dispersi, erbe selvatiche, cave di tufo, un'umanità provata dalla fatica e dalla miseria, caratterizzano le opere di questi artisti, dove ogni compiacimento vedutistico o bozzettistico appare eliminato in composizioni estremamente sobrie e rigorose, che ribadiscono un'adesione appassionata alle suggestioni del mondo naturale. Il 3 agosto del 1946 si spegneva Gennaro Lupo.

²⁴ SOSSI 1963, p. 30. Insieme a T. De Vitis, M. Massari e M. Palumbo, Geremia Re aderì a "Novecento", che aveva in Puglia una forte e agguerrita rappresentanza.

²⁵ Il Comitato tecnico-scientifico della mostra era composto da Pina Belli D'Elia, Pietro Marino (coordinatore), Rossana Buono, Mirella Casamassima, Franco Cassano, Christine Farese Sperken, Lucio Galante, Gianni Iacovelli, Mauro Scionti, Franco Sossi, Enzo Spera, Pia Vivarelli.

²⁶ MARINO 1977.