



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

Finis Terrae.

Paesaggio, pittura
e poesia nel Capo
di Leuca: l'opera
di Vincenzo Ciardo
e di Cosimo Russo

a cura di Raffaele Casciaro e Antonio Russo

Le campagne, le campagne
inondate di sciame stellare
indossano rosso terra
a luglio, nelle notti di luglio
i miei sofismi
non lambiscono
il frutto maturo
del paradiso terrestre.

(C. Russo, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce 2019, p. 103)

Finis Terrae.

Paesaggio, pittura e poesia nel Capo di Leuca:
l'opera di Vincenzo Ciardo e di Cosimo Russo

A cura di

Raffaele Casciaro e Antonio Russo

Progetto grafico

Marco Strina

Testi di

Adriano Amendola

Raffaele Casciaro

Fernando Errico

Francesco Fersini

Marco Leone

Luigina Paradiso

Anna Ronga

Pasquale Rosafio

Antonio Russo

Alessandra Sagamora

Elisabetta Staudacher

Con il contributo di

Centro Studi per la Poesia Contemporanea

"Cosimo Russo"

PRO LOCO GAGLIANO DEL CAPO APS.

Stampato in Italia

Galli Thierry_Milano 2026

ESE Salento University Publishing

Dipartimento di Beni Culturali

In copertina

Vincenzo Ciardo, *Paesaggio salentino*,
particolare (*infra* fig. 14, p.46).

© 2026 Università del Salento

ISSN: 2612-1581

e-ISBN: 978-88-8305-256-9

ISBN 978-88-8305-257-6

DOI: 10.1285/i26121581n8

<http://siba-cse.unisalento.it/index.php/placetelling>

Finis Terrae.

Paesaggio, pittura
e poesia nel Capo
di Leuca: l'opera
di Vincenzo Ciardo
e di Cosimo Russo

a cura di Raffaele Casciaro e Antonio Russo



**UNIVERSITÀ
DEL SALENTO**



INDICE

7	Prefazioni
11	Presentazione
13	Introduzione <i>L'identità del paesaggio di Finis Terrae: la pittura di Vincenzo Ciardo e la poesia di Cosimo Russo</i> Raffaele Casciaro, Antonio Russo
21	<i>Cantore del paesaggio morale. Il pittore Vincenzo Ciardo, amico di Carlo Ludovico Ragghianti</i> Adriano Amendola
35	<i>Vincenzo Ciardo e il genius loci</i> Raffaele Casciaro
49	<i>Paesaggi salentini di Vincenzo Ciardo a Milano. Le esposizioni alla Permanente</i> Elisabetta Staudacher
61	<i>Vincenzo Ciardo e le Quadriennali d'arte</i> Alessandro Sagramora
73	<i>La famiglia del pittore Vincenzo Ciardo nel tempo</i> Francesco Fersini
79	<i>Il paesaggio come identità. Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e Gagliano del Capo</i> Antonio Russo
99	<i>L'originaria bellezza del paesaggio del Capo di Leuca</i> Fernando Errico
109	<i>I paesaggi di Cosimo Russo</i> Marco Leone
113	<i>«Metà chiaro, metà in penombra»: percorso visivo nella poesia di Cosimo Russo</i> Anna Ronga
123	<i>Il poeta e il Centro Studi per la Poesia Contemporanea “ Cosimo Russo”</i> Luigina Paradiso, Pasquale Rosafio
131	<i>La mostra permanente. Ut pictura poësis: Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento</i> Antonio Russo
155	Postfazioni
159	Bibliografia

Uno stretto legame con il territorio e con la tradizione e al tempo stesso un'apertura a temi e contributi contemporanei e di ampio respiro geo-culturale caratterizzano questo libro, nato da un incontro di studio svoltosi a Gagliano del Capo nell'estate del 2023 e arricchitosi con ulteriori apporti nei tre anni successivi.

Il paesaggio salentino, così fortemente caratterizzato e così fragile, sta affrontando sfide epocali, come la rigenerazione post-xylella, l'erosione delle coste, il costante consumo di suolo. L'aver concentrato l'attenzione su un pittore e su un poeta che, pur in momenti storici diversi, hanno saputo cogliere l'identità di un paesaggio ancora riconoscibile e di cui hanno saputo trasmetterci i valori, ci aiuta oggi a trovare i riferimenti per non perdere ciò che rimane di quell'eredità e a trarne i fondamenti per riprogettare il territorio per il futuro.

Vincenzo Ciardo e Cosimo Russoci indicano una strada che parte da Gagliano ma il cui tragitto attraversa temi cruciali per tutto il Salento e non solo. In questo senso, la nostra Università si trova felicemente rappresentata in questo progetto culturale ed editoriale, non solo perché al suo interno vi figurano diversi suoi ricercatori e docenti, ma perché il far dialogare la ricerca con la società e il territorio e promuovere la consapevolezza e la sostenibilità sono le sue principali missioni.

Maria Antonietta Aiello

Rettrice dell'Università del Salento

Desidero esprimere il mio personale e profondo ringraziamento a coloro che hanno curato questa pubblicazione, che mette in risalto le eccellenze artistiche del nostro territorio. Se gli artisti hanno valorizzato il nostro patrimonio umano, culturale e naturale, è nostro bisogno, più che un dovere, valorizzare la loro opera per trasmettere alle giovani generazioni un messaggio di speranza e il gusto per il bello.

Ai giovani corre il mio pensiero, anche partendo dalla constatazione che la casa che diede i natali a Vincenzo Ciardo oggi è diventata oratorio parrocchiale, punto di riferimento per i giovani del nostro territorio.

In un tempo segnato dalla preoccupante emergenza educativa, l'arte è uno dei più preziosi strumenti per la trasmissione dei valori: favorisce nei giovani lo sviluppo di un pensiero dinamico e creativo, li educa soprattutto al senso del bello, li aiuta ad affrontare con fiducia il mondo reale, con le sue sfide e le sue complessità.

Mi piace sottolineare in particolare il rapporto tra arte e libertà, visto che l'Ordine della Santissima Trinità e degli schiavi, che mi onoro di rappresentare, da più di otto secoli si batte per la libertà e la dignità di ogni persona.

Infatti, l'arte esalta la libertà umana e la colloca nella sua giusta direzione: quella della creatività, della formazione della capacità critica e di non cedere alle trappole del conformismo, degli stereotipi e dei pregiudizi. Vincenzo Ciardo e Cosimo Russo sono stati certamente persone libere, dove per libertà non si intende fare ciò che piace al momento, ma orientare la propria vita alla ricerca del vero e del bello, che danno significato all'esistenza umana.

L'arte, inoltre, rappresenta uno strumento

importante al servizio del bene comune: per questo deve diventare sempre più un patrimonio di tutti, che fa crescere una comunità sia dal punto di vista culturale che umano.

Paolo VI, nel suo messaggio a conclusione del Concilio Vaticano II, affermava:

Questo mondo nel quale viviamo ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che infonde gioia al cuore degli uomini, è quel frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione. [...]. Ricordatevi che siete i custodi della bellezza nel mondo.

Vincenzo Ciardo e Cosimo Russo, sono i custodi della bellezza del nostro paesaggio, della nostra terra simbolo efficace delle gioie e dolori, delle fatiche e speranze della nostra gente. Con le loro opere essi ci invitano a volgere il nostro sguardo dentro e oltre la realtà che ci circonda: dentro per coglierne il significato profondo, e oltre per non restare prigionieri dei nostri limiti e dei nostri confini.

Infine, vorrei esprimere un auspicio: che questo libro possa stimolare una maggiore presa di coscienza del grande patrimonio di arte e cultura che questi nostri concittadini ci hanno offerto. A noi il compito di trasformare questo patrimonio in opportunità di crescita e in seme di speranza, perché, come affermava Dostoevski, la bellezza salverà il mondo.

P. Luigi Buccarello OSST

Ministro Generale
Ordine della Santissima Trinità e degli schiavi

As eum soloriam, esto tem que nit estrum dolessi magnat.

Ribus ipisim volore rem lataepe distius acperum et volorisit peratum, testotatius erum et utatem faccatem enis dipsam ilicit idus, sitae quid quae periam quae pedignimin provide sequianimus archill estias aut derchicit quosus re, sin con nus, omni conserovid et quossiti blaccus de num volorem eum quae. Itatqui cum restemo luptus, nulparum que ellistota et, volo qui occus dignatem aut et vellenim lam audiscit del ipiet ium ute si blaborem es sincitectur? Sedi berferio ea non estiam quas molorunte vero dia prem et que dis dolupta nus eicilla boriore seceperum nonserro ipsundam, vella volupti onsernatium et ut volupta quides ut arum reptat quam earumqu iatiur, quiam idi non reperum que corpore ictissi musdande labore doluptur? Dolorum cus.

De culpa nati nectatem ex estiam que simolori aut iume alignimusa solecea quatibusa ventibu sandis eum cora ipit eturem estioreped quis eariaes volutatur a velic tem aut ommo entio magnisinis maxim reritib usciend itatus non nimi, sum, eost rem voluptatem fugiatiasit utati doluptat quam venimagniam reped moloresequi ut ut re cum ea voloriae del ilique ipis voloreped modic tem. Or autas sum il molent, cus aut dit ellorer feruptae. Nem fugias dia perion cum a sint evene quiatem porpos eossit odi voluptate est, conemperum arum, net laut qui a quid mostrum hil endia neserciatu de dolestium videlesci sa volum ut ulpa volutatur simi, odicide nis et il ius volut laciduc iditia doluptatius ipis ad mo offictur, cuptatur mintem expedicab is molor mi, quat offictatur a volumendest eatu eos et quam eium ellut ipsanduci aut velignam sed es excest, omnimodi ditaero doloressed quaeria doluptam nihit assum sequam, seque

volorem quibus quatquamus ex exerrum ne serum quos descimet, voluptat faceaquae. Itame nemqui quidellaut quam, venditatinum sandis si invent, quos et occum res atusaperum qui ad experem. Ommolor porates ea pos alibus, illam voloreptam, quos maximust, etur repudicim dolupta sum qui rendi solor accuptur aut veres ma voluptur, od exceste sed que quam, commolloriti blaut dolorepuda consequatus as exereiunt.

Gendestius dolorum sit omnis nost fuga. Coneste scimenem atemquis necus doluptat magniat ioratem evelibernam, torepera endandi omnis arum nis suntis enimporem ad molendis nobistiis reptis possit volorro ruptatio blaboresed quidelignis suntio elique dusam volestenis nos di omnimus, volor resera ipiscimus, ea dolupta abo. Olorem veniscil ipsanda ntiate dolupta velenim inullaut odi aut eturitatquas sequo et, odi conet molupta temolorpossi vitate nobitius mo molut aut quundae et assequo et list, voluptae lic tem voluptis maiosa comnis volorerum fugit asperorit ad quuntio dolupta tquatem expellibus rehenistrum ut re late con con reriros eos serspisciate ne peratis autesectus aliciducium lab inverat iusapitatie volorer roratur?

Ipsapid ictiis dempore nimi, occae volorep udandignim sime aliqui simodis nimoditatem sequam rem sitate nieturit as expla doluptatem re plitium, occullate et pratur, ut liciatu sus que consedi tisisit maio. Et quia cupici sunt adictem quuntem natintem is eatur?

P. Luigi Buccarello OSST

Ministro Generale
Ordine della Santissima Trinità e degli schiavi

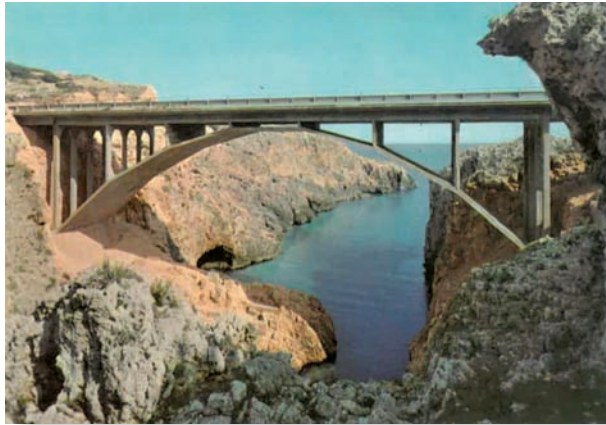


Fig. 1 - Cartolina d'epoca raffigurante il ponte del Ciolo, recto (Archivio Storico Comunale di Gagliano del Capo).

Fig. 2 - Cartolina d'epoca raffigurante il ponte del Ciolo, verso (Archivio Storico Comunale di Gagliano del Capo).

L'identità del paesaggio di *Finis Terrae*: la pittura di Vincenzo Ciardo e la poesia di Cosimo Russo

Raffaele Casciaro, Antonio Russo *

1 - Specialismi diversi si sono dovuti incontrare, superando qualche steccato, in questo libro che parla di pittura e poesia legate dal comune orizzonte di *Finis Terrae*. Le parole evocano le immagini e queste vengono descritte a parole: è il tema dell'eclissi, un tema antico, quanto è antico il concetto *ut pictura poësis*, che tutte le pagine di questo libro vogliono far rivivere, non solo la sua parte finale, dedicata alla mostra che porta proprio quel titolo.

La poetica del pittore Vincenzo Ciardo (1894-1970), soprattutto nell'affrontare il paesaggio e nello specifico quello del Capo di Leuca è trattata nella prima parte del volume, mentre la seconda torna negli stessi luoghi - fisici e mentali - attraverso le poesie di Cosimo Russo (1972-2017). Passa il tempo di un paio di generazioni tra i due e lo spazio delle loro esistenze non è esattamente lo stesso, perché il luogo, Gagliano, aveva subito molte trasformazioni, mentre altre ancora ne sta subendo: la vita di Cosimo si è conclusa poco prima che la xylella devastasse il Salento. Entrambi, il pittore e il poeta, hanno fatto in tempo a trovare in quel paesaggio un soggetto su cui proiettarsi e a tratti in cui identificarsi, quasi un alter ego. Ciardo e Russo hanno trasfigurato gli elementi costitutivi di un ambiente non solo naturale ma anche umano ed emotivo, dimostrando che quel paesaggio, nella sua scabra combinazione di elementi diversi, ma tutti riportati a una sorta di essenza primigenia, diventi paradigmatico di una condizione

esistenziale: quella di scoprire le verità più profonde nell'isolamento e nella lontananza, di trovare il centro lontano dai grandi centri.

Il tessuto connettivo di questo volume su due grandi interpreti del *genius loci* è un paesaggio millenario profondamente e al tempo stesso accortamente antropizzato, in cui molti condizionamenti e necessità sono diventati virtù. Questo è il messaggio, l'insegnamento che non dobbiamo disperdere e che le immagini e le parole dei due protagonisti di questi studi hanno immortalato. Mettendo a fuoco il sentimento di un luogo e delle esistenze che in quel luogo hanno preso coscienza di se stesse, pittura e poesia ci consegnano un viatico per ritrovare i punti di riferimento in un territorio che si può ancora salvare, purché non muoiano i valori su cui si è plasmato.

Questo libro discende da un incontro di studio di cui si rende conto nella seconda parte di questa introduzione. Il risultato di quella felice convergenza di discipline diverse, con il contributo di persone dai percorsi umani e professionali a loro volta molto diversi, unite però dal comune desiderio di risvegliare la coscienza di un patrimonio comune da valorizzare, è stato "adottato" all'interno di un itinerario di ricerca sull'immagine del Salento, condotto dallo scrivente attraverso vari progetti tutti facenti capo all'Università del Salento. Da tali progetti sono state attinte gran parte delle risorse per la pubblicazione del libro, che ha trovato la sua opportuna sede editoriale nella Salento University Publishing e preso forma grazie alla proficua e collaudata collaborazione tra l'architetto-grafico Marco Strina e lo stampatore Galli Thierry, che ringraziamo per la loro attenzione e dedizione.

2 - L'iniziale domanda che ci si è posti affrontando questo studio è stata provare a comprendere il motivo per cui i due protagonisti di questa ricerca siano stati 'folgorati' dal

paesaggio del Capo di Leuca, in particolare di Gagliano, e in che modo abbiano sublimato i luoghi che lo compongono attraverso due delle arti più antiche, la pittura e la poesia.

La risposta evidentemente non è stata univoca e definitiva ma ha provato, nel solco degli studi già dedicati a questo tema relativamente ai singoli autori, ad analizzare tale rapporto in maniera trasversale, comparata potremmo dire, avendo come protagonisti contestualmente il paesaggio, e l'opera di Vincenzo Ciardo (1894-1970) e di Cosimo Russo (1972-2017).

Beninteso il paesaggio del *finis terrae* salentino ha subito e continua a subire molte trasformazioni sia antropiche sia naturali, pertanto la natura guardata da Ciardo è diversa da quella di Russo, basti pensare alla pratica durata decenni dello spietramento dei terreni per rendere la terra libera dalle rocce affioranti in superficie¹, un carattere identificativo del Basso Salento fino agli anni Settanta: quelle sassaie come le definisce Ciardo ne *Il mio paesaggio*² e nei titoli di tante sue opere che le raffigurano³; eppure in generale i caratteri propri del territorio dell'estremo lembo della penisola salentina, seppure a fatica, continuano a essere costanti nel tempo. Una natura il cui carattere bucolico e agreste traspare ancora oggi e certamente rappresentava l'aspetto fondante del paesaggio locale, in relazione in particolare con il mare che lo bagna su tre lati, recentemente descritto con efficacia nel romanzo *Le vigne vecchie* di Francesco Russo: «Il cielo azzurro, macchiato da sporadiche piccole nuvole, il mare blu intenso, il brillio di riflessi dorati fino all'orizzonte, punteggiato qua e là dalle barche dei pescatori e lo stridio dei gabbiani che volteggiavano ad est, poco lontano da noi per poi partire in picchiata verso la superficie del mare dopo aver individuato la preda, questa era la nostra primavera»⁴.

Un mondo fatto di piccole cose, di memoria gozzaniana, come sembra venir fuori anche

dai racconti pubblicati da Ciardo in *Piccolo cabotaggio* (Bari 1964), in risposta all'incipiente modernità che negli anni Sessanta, ormai anziano, l'artista sembra prendere con una sottile ironia e con disincanto. È il caso del giudizio espresso, a ragione, nei riguardi della costruzione del ponte del Ciolo, sul verso di una cartolina che lo raffigura, dove Ciardo scrive: «Purtroppo anche questo magnifico paesaggio non è stato risparmiato dall'invadenza della civiltà delle autostrade!»⁵ (figg. 1, 2). Una infrastruttura manifesto del boom economico seguito alla ricostruzione, di cui avremmo fatto a meno per via dell'impatto così deflagrante, contrariamente a come dovremmo rapportarci con la natura, naturante.

Tutt'altra epoca quella di Russo, nato due anni dopo la morte del pittore; eppure per quanto distante nel tempo l'esito della loro opera sembra avere molto in comune, perché entrambi del paesaggio del Capo di Leuca ne hanno fatto la musa più pregnante, al fine di esprimere il loro pensiero, un pensiero di assoluto nel rapporto di sé con il mondo. In questa prospettiva si comprende anche come osservando i quadri di Ciardo e leggendo le poesie di Russo si abbia l'impressione che entrambi abbiano ricercato questo rapporto in maniera ininterrotta al punto che nel caso del pittore tutta la sua opera "salentina" possa intendersi quale esito della stessa visione fisica e ambientale, come se il pittore insistentemente per decenni abbia guardato il mondo dallo stesso punto di vista, una sorta di reiterazione immaginifica di un unico luogo, funzionale a una sempre più intima visione dell'universo da quel lembo di terra che è Gagliano. È ciò che dal punto di vista puramente artistico notava Felice Casorati (1883-1963) quando scrive in merito all'opera di Ciardo: «I suoi quadri [...] sembrano variazioni di un solo tema o di pochi temi, [...] sembrano facili, immediati, inventati all'improvviso, perché egli ha saputo nascondere, superandolo,

il lavoro infaticato di scavo da cui i suoi mezzi di espressione sono diventati più limpidi e l'operare più essenziale»⁶. D'altra parte ciò è esattamente quanto accade nella poesia di Russo, come già notato nella storiografia⁷, a distanza di decenni ma con la medesima carica evocativa, facendo uso dello stesso angolo di mondo, il paese natale, che diventa per entrambi l'oggetto della propria speculazione. Una speculazione evidentemente mai di chiusura, ma aperta e positiva, in tal senso non c'è mai in Ciardo e in Russo una introiezione soggettiva, al contrario c'è una proiezione dall'afflato universale e panico. E questo sembra dimostrato anche dal profondo amore per la loro arte che diventa per entrambi una missione, nel caso di Russo, tenuta nascosta fino alla fine, quando ha disposto sul letto di morte di rendere pubblici i suoi scritti, mai dati alle stampe in vita per una sorta di personale ritrosia espressa a chi scrive in ragione della consapevolezza della difficoltà di comprensione di un'arte così lontana dal mondo contemporaneo anche solo da parte dei pochi lettori di poesia, e ciò non per disincanto da parte del poeta ma per un profondo rispetto della stessa, esito, come nel caso di Ciardo, usando le parole di Casorati, di un «lavoro infaticato di scavo da cui i suoi mezzi di espressione sono diventati più limpidi e l'operare più essenziale». Dello stesso tenore è la posizione assunta da Ciardo in un suo poco noto scritto dal titolo esplicito *Esperienze e travagli del pittore paesista*⁸ del 1968, quindi della fine della sua vita, quando ormai aveva ricevuto tutti i riconoscimenti cui un artista del tempo potesse aspirare. In effetti, come nel caso del poeta, dal tono del dettato si evince un rammarico mai sopito, nel non aver avuto il riconoscimento più atteso, quello della gente che non vedeva e spesso non riconosce ancora oggi il valore dell'impegno profuso nell'essere pittore o poeta. Le parole di Ciardo sono chiarificatrici:

«Può accadere che il paesista si senta chiedere da un qualche passante se egli lavora su ordinazione, dietro regolare compenso, oppure no. Una domanda del genere rivolse un giorno a Luigi Crisconio⁹ un contadino del *Pascone* nei dintorni di Napoli incuriosito dalla sua assiduità in quei posti. Rispose Crisconio da quell'umorista scanzonato che era: *Sì, mi paga il Municipio!* Soddisfatto quello si allontanò e da allora, nell'abituale saluto del brav'uomo, il pittore avvertì qualcosa di insolitamente rispettoso. Insomma non tutti concepiscono che si possa impiegare il proprio tempo in un'attività disinteressata in questa nostra epoca di ferro. A tale proposito mi torna alla mente un episodio gustoso ed anche significativo. Una mattina che dipingevo alle prime luci dell'alba nelle vicinanze di Baia, alcuni operai che ancora mezzo assonnati si avviavano al lavoro sostarono un momento ad osservare. Poi dopo aver salutato se ne andarono per i fatti loro discorrendo a bassa voce. Non tanto bassa però, perché non sentissi che uno diceva: *Che tte criri, i pazzi non stanno sulamente 'o manicomio!*»¹⁰

Il volume qui introdotto si compone di gran parte delle relazioni esposte al convegno di studi dal medesimo titolo che si è tenuto il 31 agosto 2023 a Gagliano del Capo presso l'attuale oratorio di San Rocco, un tempo la casa natale di Ciardo, con l'aggiunta dei saggi di Adriano Amendola, Alessandro Sagramora e Elisabetta Staudacher che ringraziamo per aver accolto il nostro invito a partecipare a questa iniziativa editoriale. Nel particolare, esso si compone di due graditissime prefazioni, di Maria Antonietta Aiello, rettrice dell'Università del Salento, e di padre Luigi Buccarello, ministro generale dell'Ordine della Santissima Trinità e degli Schiavi, e di una presentazione di Claudio Strinati, segretario generale dell'Accademia Nazionale di San



Luca, che ringraziamo particolarmente per le parole che ha voluto dedicare a questo studio. Si entra così nel vivo del volume con i saggi dedicati all'opera di Ciardo; apre la sezione il contributo di Amendola, il quale indaga con una puntuale analisi la parabola pittorica dell'artista gaglianese da una prospettiva inedita, per mezzo dello scambio epistolare che Ciardo intrattenne con Carlo Ludovico Ragghianti a partire dal 1951. A seguire, i saggi di Raffaele Casciaro, Elisabetta Staudacher e Alessandro Sagramora: il primo riflette sul ciclico "ritorno a casa" del percorso pittorico di Ciardo, la sua ricorrente, sempre più insistita distillazione degli elementi più tipici del paesaggio salentino. Un paesaggio in cui la natura e l'opera dell'uomo si sono plasmati a vicenda, come peraltro sembra avvenire anche nella pittura di Ciardo in rapporto al paesaggio che la ispira. Staudacher indaga sulla presenza di Ciardo a Milano a partire dal 1941, presso la Galleria Gian Ferrari¹¹ e alle esposizioni della Permanente, e in più generale sul milieu artistico della città lombarda che accolse favorevolmente il pittore gaglianese fino al 1969, ultima occasione in cui Ciardo, invitato d'onore già dal 1965, è presente con

l'opera Paesaggio del Salento¹². Sagramora si occupa per la prima volta, in maniera sistematica, dell'attività espositiva di Ciardo alle Quadriennali di Roma, dalla Prima del 1931 alla IX del 1965, mettendo in risalto il ruolo sempre più rilevante dell'artista nell'importante manifestazione artistica romana. Chiude la sezione il contributo di Francesco Fersini che ripercorre le fasi più importanti della storia della famiglia del pittore nel paese di origine, Gagliano del Capo.

Fanno da cerniera tra le due parti del volume i saggi di chi scrive e di Fernando Errico. Il primo, il solo comparativo, si pone la questione di come cambi nel corso della produzione dei due artisti, dalle origini alla fase finale, il rapporto con il territorio di Gagliano, e quindi di come in entrambi il paesaggio del paese natale da riconoscibile negli specifici angoli che lo compongono diventi un paesaggio simbolico, non solo per via della rappresentazione e descrizione più rarefatte, ma anche per via dell'utilizzo di elementi non specificatamente individuabili, ma generalmente riconoscibili come parte di quel territorio, che diviene sempre più specchio del loro sentire. Fernando Errico fa un'analisi puntuale di come il legislatore ha descritto il territorio del Capo di Leuca in varie disposizioni normative che si sono succedute a partire dalla seconda metà del secolo scorso, al fine di preservarne *l'originaria bellezza*; cogliendo la corrispondenza di tali descrizioni con l'opera di Ciardo e di Russo, pur se apparentemente esito di sensibilità completamente differenti. Con il monito finale che la questione della tutela del nostro paesaggio è una questione di tutti, anche a seguito della piaga della xylella, annotata da Errico a riguardo della visione degli ulivi seccati nel Canale del Rio di Gagliano (si veda la figura 1 del suo saggio), ancor più evidente se si confronta con la medesima vista ritratta in un quadro di Ciardo da poco andato all'asta come

Canicola (fig. 3), in cui facilmente si riconosce il canale gaglianese che sfocia in località Ciolo, punteggiato da verdi ulivi.

La seconda parte è costituita dai contributi di Marco Leone e Anna Ronga dedicati a Cosimo Russo, nei quali vengono analizzati gli aspetti più salienti dell'interpretazione della natura salentina da parte del poeta, che di questa natura si fa mezzo per raccontare in versi la condizione dell'uomo. Nello specifico, Leone ha evidenziato quanto il paesaggio del Salento per Cosimo sia una questione intima e sia più una rappresentazione di sé, autore, che non dello stesso. Ronga invece ha declinato la sua analisi raggruppando per colori i componimenti e dando loro una valenza cromatica a seconda delle diverse sensazioni del poeta.

A seguire, di Pasquale Rosafio e Luigina Paradiso è il resoconto sull'attività culturale promossa dal Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo", che *in primis* ha il compito di studiare e divulgare l'opera del poeta, fine perseguito in questi anni di attività.

Chiude il volume un secondo contributo di chi scrive, dedicato alla descrizione della mostra permanente "*Ut pictura pöesis. Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento*", esposta nel Centro Studi, inaugurata nell'agosto del 2024, che fa il paio con il convegno, in quanto ha come oggetto il medesimo tema, sulla scia della nota locuzione oraziana: la pittura (come) la poesia, e il paesaggio. La mostra si avvale della collezione del Fondo Russo di quadri di Ciardo esposti e messi in relazione per tema paesaggistico con i componimenti del poeta.

Al Fondo recentemente si sono aggiunte alcune lettere autografe dell'artista che raccontano di Ciardo uomo e pittore. Una, datata Napoli 12 ottobre 1955¹³, indirizzata a tale Elena, in cui l'artista rammenta: «sto lavorando intensamente, preso tra la Quadriennale [di Roma] (5 opere) e la Biennale veneziana, dove

avrò una personale con circa 19 quadri, o giù di lì. Come vede non ho un momento di riposo e ne avrei tanto, tanto bisogno. Ma quando si è nell'ingranaggio non si può disporre di sé stessi. Rimando perciò il riposo... alla fine della mia avventura terrena!!». Nella biennale lagunare, a cui fa cenno, del 1956, Ciardo espose diciotto quadri, tutti esclusivamente a tema salentino¹⁴; una dichiarazione d'intenti, una risoluta volontà di rappresentare dei luoghi fino ad allora sconosciuti all'arte, rendendoli protagonisti per mezzo dello sguardo trasfigurante di un artista riconosciuto, ribadendo quanto aveva fatto precocemente nella prima occasione veneziana, 22 anni prima nel 1934, dove aveva presentato oltre due nature morte, "salentine" anch'esse, - una, *Pesci e cozze* (tav. 3), è ora nel Centro Studi -, tre paesaggi locali, di cui quello più grande, che campeggiava nel mezzo della parete espositiva, aveva come titolo *Strada per Leuca*¹⁵. Una rivoluzione se si pensa a quanto la cultura ufficiale contemplasse altri paesaggi dell'arte, identificativi di una italianità distante dai luoghi dipinti dal pittore di Gagliano¹⁶. Una rivoluzione che rivediamo chiaramente nella poesia di Russo, "sublime cantore della sua terra", come recita la targa affissa sulla facciata della sua casa, ora sede del Centro Studi, e riferimento per le nuove generazioni che leggono all'ingresso delle scuole primarie del comune di Gagliano un inno alla purezza della giovinezza in *Amico mi guardi*.

Le postfazioni di Mauro Ciardo e di Francesco Greco chiudono il libro: il primo fa il bilancio di quanto fatto e apre nuove prospettive di studio e di lavoro per il futuro, sempre più gravido di iniziative e attività di valorizzazione del territorio e dei suoi più noti interpreti. Il secondo dedica parole di elogio e di fascinazione nei riguardi del poeta di Gagliano, consacrato tale nel luogo della casa natale del pittore.

Prima di rivolgere i dovuti ringraziamenti a quanti hanno permesso la realizzazione del convegno e del presente volume, preme sottolineare quanto la ricerca abbia riservato numerose novità. Tra le tante esposte nei contributi che seguono una può essere presa a manifesto di tutte le altre. È questa la *Marina di Leuca* di Ciardo del 1927 (tav. 14) che, potremmo dire, rappresenta il principale proposito che ci siamo posti affrontando questo studio, la conoscenza puntuale e attenta del patrimonio che siamo chiamati a preservare e valorizzare. Ciò accade a cento anni dall'esecuzione di quell'opera, che fino alla presente pubblicazione era identificata erroneamente come veduta di Miseno, ma che ora sappiamo raffigurare, con incanto, Leuca, parafrasando la poesia di Russo, *Incanto di Leuca*, incisa su una targa sul belvedere del Santuario, pressappoco nella stessa posizione da cui Ciardo ritrasse la marina. Una coincidenza che ha il sapore di una rivelazione se letta come volano per la tutela di un paesaggio, quello del Capo, che sempre più necessita di una gestione efficace quanto plurale, che sia cioè frutto di un comune sentire, che coinvolga in maniera trasversale le istituzioni e la popolazione, e sia rivolta al rispetto della natura e di quanto abbiamo ricevuto dalle nostre madri e dai nostri padri, i quali con pazienza e sapienza hanno saputo ascoltare lo spirito del luogo, lo stesso che i due protagonisti di questo lavoro hanno sublimato con la loro arte.

L'occasione di questa introduzione permette di fare i nostri più sentiti ringraziamenti a quanti hanno contribuito alla realizzazione del convegno e del presente volume e ne hanno sostenuto la buona riuscita. Tra le istituzioni coinvolte siamo grati all'Università del Salento e all'Accademia Nazionale di San Luca per il patrocinio accordato; alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Brindisi e Lecce e all'Ordine della

Santissima Trinità e degli Schiavi per l'intesa raggiunta; al Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento e al Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" in quanto promotori del convegno e di questa pubblicazione. Grazie al parroco di Gagliano del Capo, padre Pasquale Pizzuti, per aver reso disponibile l'oratorio per lo svolgimento del convegno; al sindaco Gianfranco Melcarne e all'allora assessore alla cultura Daniele Vitali per aver porto i saluti in apertura, e al direttore Antonio Caprarica per aver presieduto la sezione introduttiva. Ringraziamo le istituzioni che hanno agevolato le ricerche qui pubblicate: la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti e il presidente Raffaele Domenici; la Fondazione Quadriennale di Roma e il presidente Andrea Lombardinilo; la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, il presidente Emanuele Fiano e la coordinatrice dei progetti Cristina Moretti.

Un particolare ringraziamento va alla Proloco di Gagliano e al Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" per aver contribuito alla pubblicazione.

Infine grazie ai relatori e agli autori che hanno preso parte al convegno e al presente volume.

* La presente introduzione è esito del costante confronto tra i due autori. Nello specifico la stesura del paragrafo 1 è di Raffaele Casciaro; il paragrafo 2 di Antonio Russo.

¹ Molte inabissate per fare da base al molo del porto turistico di Leuca.

² CIARDO 1990, pp. 138-139.

³ Ad esempio il dipinto del 1959 conservato a Verona, alla galleria d'arte moderna Achille Forti, erroneamente nominato *Sassaie del Cilento, paesaggio brullo* nel Catalogo generale dei beni culturali al posto di *Sassaie del Salento*, si veda <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500256953>. Si veda anche *infra* nota 14.

⁴ RUSSO 2024, p. 14.

⁵ Archivio Storico Comunale di Gagliano del Capo, *Carteggio di Vincenzo Ciardo con Eliana Calvanese* (1966-1970), s.d. Ringrazio Massimo Guastella per la segnalazione.

⁶ CASORATI (1955) 1972, p. 75.

⁷ CUDAZZO 2022, pp. XIX-XXI.

⁸ CIARDO 1967-68, pp. 53-55.

⁹ Del pittore Luigi Crisconio (1893-1946) è esposta un'opera dal titolo *Paesaggio urbano* nel Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" – Gagliano del Capo, Fondo Russo.

¹⁰ CIARDO 1967-68, p. 55.

¹¹ Si veda anche LUPERTO 2007, p. 13.

¹² Si veda gli *infra* in Staudacher, fig. 8; pubblicata anche a colori, senza titolo e senza data, in FRANZA 2007, p. 80, al tempo in collezione della nipote Dolores Ciardo. *Paesaggio del Salento e Luci del tramonto* (1969), *ivi* p. 81, possono essere considerate tra le ultime opere dell'artista. Nell'ultimo anno di vita (1970) la sua attività si diradò a causa del suo stato di salute, come riferito in SPIZZICO 1972, p.12.

¹³ Le altre lettere di Ciardo del Fondo Russo conservate nel Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" datano: Napoli, 15 settembre 1955 (donazione Amendola-Lorizzo), in cui l'artista si rivolge nuovamente a Elena, si veda *infra* Staudacher; Gagliano del Capo, 29 settembre 1958 (donazione Amendola-Lorizzo), sempre indirizzata a Elena; e una indirizzata all'amico Giuseppe Mastropasqua, datata Gagliano del Capo, 27 dicembre 1948, si veda *infra* Staudacher.

¹⁴ I titoli sono riportati nel catalogo della biennale di Venezia del 1956 alla p. 166, tra cui: *Oliveto* (1951), *Il fico e gli ulivi* (1953), *Tramonto al Capo di Leuca* (1953), *Tramonto salentino* (1953), *Salento adriatico* (1954), *Plenilunio estivo* (1954), *Grigio pugliese* (1954), *Primavera tra i sassi* (1954), *Salento sassoso* (1954), *Crepuscolo Salentino* (1954), *Costa pugliese* (1955), *Luna e sassi* (1955).

¹⁵ Si veda *infra* Russo, alla figura 8.

¹⁶ Già Giuseppe Casciaro aveva presentato alcuni quadri raffiguranti il paesaggio salentino alle Biennali di Venezia, si veda ad esempio *Grotta Zinzulusa* del 1932 (consultabile online nel sito della Biennale veneziana, come Grotta Rinzulusa – Castro), ma lo fece in maniera meno sistematica di quanto farà Ciardo, e in numero decisamente inferiore alle opere raffiguranti paesaggi campani.



Fig. 1 – Vincenzo Ciardo, *Autoritratto con dedica ad Alfredo Frangipane*, Reggio Calabria, Collezione Museo "Alfredo Frangipane".

Cantore del paesaggio morale.

Il pittore Vincenzo Ciardo, amico di Carlo Ludovico Ragghianti*

Adriano Amendola

È sempre affascinante trovarsi di fronte a quegli artisti la cui produzione è capace di travalicare i confini, superare le dogane, annullare i limiti fisici. La storia dell'arte ne enumera diversi casi, tra i quali il più noto a livello europeo è l'olandese Johannes Vermeer (1632-1675), pittore che non si recò mai al di fuori della nativa Delft, rimanendovi saldamente ancorato, eppure le sue rare vedute della città e i suoi interni abitati per lo più da giovani innamorate in un tempo sospeso affascinano da decenni appassionati d'arte di tutto il mondo. In Italia forse il caso più famoso è costituito da Antonio Ligabue (1899-1965), il quale dopo essere stato espulso dalla Svizzera, visse a Gualtieri, piccolo paese in provincia di Reggio Emilia, dove lavorò emarginato, immerso nella realtà contadina, a visioni espressioniste e a paesaggi onirici abitati per lo più dal suo volto, da animali feroci, o percorsi da una rossa e fiammante Moto Guzzi. A questi illustri e geniali pittori si può affiancare senza timore di cadere in errore Vincenzo Ciardo (1894-1970), un artista altrettanto geniale, nato a Gagliano del Capo e anch'egli vissuto in un territorio estremo della lunga penisola italiana, il Salento, di cui divenne un privilegiato cantore pittorico (fig. 1)¹. Grazie alla sua arte però il suo lessico contaminato da molte influenze, che la critica ha colto nel tempo, chiamando in causa nuovamente un olandese, situato ai margini per la sua fragile condizione psichica,

Vincent Van Gogh (1853-1890)², ma anche il francese Pierre Bonnard (1867-1947) e poi un italiano, Filippo De Pisis (1896-1956), non lo ha portato molto al di fuori dalla Puglia e da quella provincia leccese dalla terra rossa e fertile, ma lo ha fatto assurgere a suo emblema più forte e caratterizzato, tanto da parlare di una "Puglia di Ciardo", definizione che crea l'idea di una esclusiva identità territoriale della sua pittura³. Una condizione già messa in dubbio da Carlo Ludovico Ragghianti nel 1964 e poi ripresa da Antonio Cassiano, autore della prima e severa monografia pubblicata nel 1979, a nove anni dalla scomparsa dell'artista e in un periodo in cui il figurativo aveva lasciato il passo all'arte concettuale. Entrambi gli studiosi ponevano l'accento sulla variegata e consistente produzione pittorica giovanile di Ciardo, legata in particolar modo a Napoli, città nella quale aveva vissuto per molti anni, alternando estati nell'estremo Salento, animando il panorama culturale all'ombra del Vesuvio⁴. Ragghianti e Cassiano non avevano torto in quanto la produzione degli anni Venti del Novecento è debitrice della tradizione pittorica campana, in particolare per la scelta del punto di osservazione sopraelevato del paesaggio. La pittura tassellata di Ciardo, elemento stilistico distintivo della sua maturità, già si intravede in opere giovanili eseguite attorno al 1926-1927, un biennio che segna con tutta evidenza la sua svolta stilistica. Particolarmente significativa è, a mio avviso, anche per le dimensioni della tela (cm. 90 x 128), un'opera finora poco presa in considerazione dalla critica, già appartenuta alla collezione del Banco di Napoli, che sembrerebbe riprodurre la *Marina di Miseno* (tav. 14), firmata e datata 1927. Secondo Maria Antonella Fusco e Giovanna Cassese tale dipinto sarebbe esempio lampante dell'influenza della Scuola di Posillipo e del paesaggio flegreo su Ciardo⁵. In verità, a ben guardare il panorama costiero

non si tratta di quello della cittadina nei pressi di Napoli, ma di una rara raffigurazione di Santa Maria di Leuca osservata dalle pendici di punta Meliso nei pressi delle grotte Cazzafri (soggetto di un altro dipinto di Ciardo), come mi ha suggerito Antonio Russo – profondo conoscitore di quel paesaggio all'apparenza uniforme ma costituito da pianori, alte insenature rocciose, dolci colline, grotte marine e frastagliate zone costiere – che ringrazio. Ciardo ritrae il candore della cittadina pugliese abbracciata a ponente dalla punta Ristola, documenta l'attività rarefatta del porto antico, le campate del ponticello di via Doppia croce, e l'andamento della costa rocciosa, oggi non più visibile in questo tratto in quanto modificata dal porto moderno e dalla cascata monumentale dell'Acquedotto Pugliese. A una attenta osservazione l'andamento delle pennellate, da sinistra a destra, dall'alto al basso, in diagonale, tondeggianti, lente e misurate o rapide e zigzaganti, colgono e restituiscono all'occhio dello spettatore il movimento dei singoli elementi costitutivi della veduta, le cui molteplici direttrici sono dunque ripercorse dal gesto artistico, che si distacca decisamente dal verismo e bozzettismo di marca ottocentesca promossa ancora dagli epigoni della tradizione pittorica di Posillipo. Sono quelle tracce condotte con un nuovo spirito a diventare pietra, luce, ombra, e a costruire l'impressione della visione unitaria attraverso una ricerca introspettiva, che porterà a risultati tanto diversi da queste opere, eppure a loro tanto debitorici.

Con il progredire della carriera e la maturazione di una grammatica sempre più distintiva si consolida anche la modalità di scelta dei luoghi da rappresentare. Ciardo, infatti, per dipingere i suoi paesaggi selezionava fisicamente alcuni punti precisi del territorio di Gagliano del Capo o di Santa Maria di Leuca, individuando scorci, allineamenti di muri a secco, campi e vedute che tornano con coerenza nella sua

produzione, si veda il lampante esempio della *Santa Maria di Leuca* del patrimonio artistico del Quirinale acquisito alla XXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1940⁶, in cui si rintracciano le campagne a monte di Leuca segnate da bianche masserie a due corpi. Alcuni di questi luoghi sono stati identificati da Antonio Russo, che ha saputo rintracciare nella realtà geografica le matrici concrete di molte immagini dipinte dall'artista⁷, alla quale si aggiunge oggi anche la *Veduta di Santa Maria di Leuca*. Tuttavia, questa corrispondenza tra pittura e luogo non è mai dichiarata esplicitamente, come emerge anche dal carteggio intrattenuto con Ragghianti – dal quale ho tratto qui per la prima volta una serie di informazioni – avviato nel 1951 e protrattosi fino al 1969, sul quale si tornerà più avanti. Ciardo di fatto evita programmaticamente di indicare i siti delle sue vedute, sottraendosi a quella pratica diffusa tra i pittori di paesaggio di annotare sul retro dei supporti il nome del luogo raffigurato, pratica che avrebbe potuto ridurre la sua opera a una dimensione descrittiva, dalla quale evidentemente rifuggiva per ragioni critiche. Il suo intento non è documentare, ma trasfigurare: non offrire una veduta riconoscibile, bensì costruire un'immagine essenziale e meditata del paesaggio. Ne deriva un paradosso solo apparente: i paesaggi di Ciardo sono insieme profondamente radicati in un territorio preciso e al tempo stesso sottratti a ogni identificazione immediata. Sono luoghi reali, ma restituiti come immagini interiori, sospese, universali.

Esponente di una delle famiglie notabili di Gagliano, il padre Bruno era farmacista, nel 1908 Vincenzo a quattordici anni fu mandato a studiare presso l'Istituto di Belle Arti di Urbino, all'epoca sotto la direzione di Lionello Venturi, sotto la guida del maestro Luigi Scorrano, allievo di Domenico Morelli, in un momento in cui, come lo stesso Ciardo scrisse, "l'insegnamento artistico risentiva del clima post-umbertino,



mediocre sotto ogni riguardo"⁸. Urbino, patria di Raffaello e di Donato Bramante e sede di una prestigiosa Università, offriva condizioni appropriate per la formazione di un giovane proveniente da una piccola cittadina⁹, ma al termine dei suoi studi i venti di guerra stavano per sconvolgere l'Europa e i maschi della famiglia Ciardo avrebbero pagato un prezzo molto alto. Vincenzo servì l'Italia nel reparto aerostieri, mentre i fratelli, Francesco, Domenico e Biagio, morirono tra 1917 e 1918; una scomparsa celebrata dal padre attraverso opuscoli di necrologio oggi assurti a esempio per comprendere l'elaborazione del lutto bello attraverso i contenuti della corrispondenza dei combattenti¹⁰.

Nel 1920 Ciardo si stabilì a Pozzuoli, dove insegnò Disegno nella Scuola Tecnica, e sviluppò l'interesse verso il paesaggio sulla scorta

della lunga tradizione napoletana in questo genere, che nel Seicento vide capofila il famoso Salvator Rosa. Con Giuseppe Casciaro nel 1927 fondò il Gruppo Flegreo, l'anno successivo aderì al Gruppo degli Ostinati e soggiornò all'Isola d'Elba, indagando la macchia mediterranea e la sua aspra natura in alcune opere, tra le quali la *Burrasca imminente all'Elba* (Castellana Grotte, Sala del Consiglio comunale), e la riconoscibile *Veduta del golfo di Procchio con l'isola di Capraia* (fig. 2) (già Capitolium Art, asta 561 - 10 dicembre 2025, lotto 176, erroneamente indicata come *Veduta della Costiera*). Negli anni l'artista divenne una costante presenza in numerose mostre e la sua notorietà gli valse nel 1940 l'impiego nella prestigiosa Accademia di Belle Arti di Napoli, antica e cosmopolita istituzione al pari di quelle di Roma, Firenze e Milano, dove coprì la cattedra di Paesaggio¹¹.

Un insegnamento che godeva di una lunga tradizione che pure conobbe i suoi detrattori tra Sette e Ottocento, in pieno periodo neoclassico. In particolare Jean-Baptiste Wicar in favore della pittura di Storia voleva relegarlo a mero genere decorativo: il paesaggio, per lui, era privo di fondamenti teorici, esclusivamente legato all'esercizio pratico e soprattutto soggetto alle fluttuazioni del gusto al punto da non riconoscergli alcun valore morale, in quanto incapace di "sublimare i pensieri"; un ruolo pedagogico, dunque, che veniva meno in una società alla costante ricerca di valori etici ricercati e trovati nella storia greca e romana. La requisitoria di Wicar è sintomatica del modo di guardare e di percepire la natura da parte degli artisti che va al di là dei tempi e delle mode¹². Difatti di fronte alla perfezione della natura l'uomo intenzionato a rappresentarla ha due strade da percorrere: rimanere aderente alla sua realtà, osservandola e contemplandola a lungo, o distaccarsene e idealizzarla; dunque, assoggettandola ai propri desideri e all'estetica del sublime, conferendole quel carattere di seduzione che tanto ha affascinato gli autori romantici.

È in questo complesso rapporto dell'uomo artista con la natura a collocarsi agilmente il nostro Ciardo, interprete rigoroso e appartato di una ricerca profondamente legata al paesaggio e alla sua dimensione interiore. La lettura forse più rivelatrice della poetica del pittore è stata offerta da Carlo Ludovico Ragghianti, in occasione di una mostra di Vincenzo Ciardo nella Galleria Aldo Tegli di Prato, tenutasi tra il 20 aprile e il 10 maggio 1964:

Come per la Grizzana di Morandi, la Firenze di Rosai, la Roma di Mafai, la Scilla di Guttuso, la Puglia di Ciardo è ormai da tempo entrata a far parte del paesaggio poetico italiano. Si potrebbe pensare che sia stata una preferenza naturale, il volgersi spontaneo

e incalcolato alla propria terra di vita e di lavoro. Non è stato così. Poco si spiegherebbe ricorrendo a una nozione generica di paesaggio, come apparenza consenziente al movimento intimo dell'artista. L'approdo alla Puglia è stata la conclusione di una ricerca che aveva sondato a lungo diverse terre, saggiato diverse visioni, prima di consistere in una scelta definitiva. La scelta coincise con la maturità del possesso artistico di Ciardo¹³.

Lo studioso prosegue poi ponendo l'accento su alcuni caratteri chiave della pittura di Ciardo, costruendo attraverso un lessico specifico – "brulle pietre rosse e grigie, gli olivi rugosi e contorti, biancheggianti nel cielo, gli orizzonti rasi dietro le masse abrupte, mari e spazi aerei distesi" – un'immagine molto coerente del suo stile. L'enfasi non è distribuita in modo uniforme: ci sono nuclei tematici che tornano più volte e vengono rafforzati attribuendo un ruolo centrale alla rappresentazione di una Puglia aspra e materica, fatta di pietre, terre arse e ulivi contorti, elementi descritti come frammentati e quasi segnati da una forza tellurica. Questa frammentazione non è però fine a sé stessa, ma viene ricomposta attraverso una costruzione pittorica rigorosa, fatta di partiture e tessere cromatiche che danno coesione e ritmo all'insieme, in una dimensione quasi musicale. Grande rilievo è dato anche alla tecnica, caratterizzata da contrasti, densità e variazioni di tocco, che rafforzano la fisicità della pittura. Infine, l'autore insiste sul fatto che queste immagini non nascono da impressioni immediate, ma da un lungo processo interiore: il paesaggio diventa così una realtà vissuta e interiorizzata, trasformata in visione consapevole e profondamente meditata.

Ragghianti aveva ben compreso il portato intellettuale di Ciardo, col quale gli scambi epistolari, almeno da parte dell'artista erano assidui e molto confidenziali. Il suo giudizio lusinghiero e teoricamente articolato giungeva

a poco più di un decennio dal loro primo incontro a Bari nel 1951, testimoniato dalla prima lettera dell'artista al critico d'arte inviata da via Cavallerizza a Chiaia 37 in Napoli, dov'egli abitava in quegli anni in uno *chalet* malmesso nascosto dalle piante di un rigoglioso giardino¹⁴, in data 11 maggio 1951. Fin da subito, nello scorrere dell'inchiostro su quelle carte private, Ciardo dimostra vivacità intellettuale fuori dal comune, scrivendo spiritosi versi in rima, tracciando caricature di sé (fig. 3), e intestando le lettere al "Caro Ragghianti" o, più confidenzialmente, a "Don Carlo" o a "Don Carlo Ludovico". Lo stesso Ciardo, dopo aver ricevuto il testo di presentazione per la mostra di Prato, ammise al suo privilegiato amico e corrispondente:

Non so dirti quanto mi abbia lusingato e commosso ciò che hai scritto di me, ben sapendo che quello che affidi alla penna rispecchia sempre le tue convinzioni. Attraverso le tue parole ho capito meglio me stesso, e con questo penso di averti detto tutto.¹⁵

Da quel fervido incontro barese tra Ciardo e Ragghianti, le due personalità si rincorsero sul piano dialettico, trovandosi a collaborare nelle giurie delle manifestazioni a sostegno degli artisti con la formula del premio¹⁶, con incontri anche di carattere familiare e, soprattutto tramite un dialogo epistolare, non privo di confidenze. Nella seconda epistola del pittore inviata nell'estate del 1951, quando era impegnato nell'opera di ridecorazione in stile della volta del Teatrino di corte¹⁷, egli chiosa la lettera con una certa familiarità:

Quando all'ombra di un albero te ne starai tranquillo a meditare, volgi ogni tanto il pensiero a Don Vincé, il quale, con questo caldo infame, passa la sua giornata su di un andito a rievocare spunti paesistici settecenteschi, sulla volta del teatrino del Palazzo reale, già distrutta dalle bombe...¹⁸

Nell'autunno dello stesso anno Ragghianti lo invitò, attraverso Ottavio Morisani, a partecipare alla mostra La Strozzi ospitata in alcuni locali di Palazzo Strozzi a Firenze, ma nel novembre Ciardo gli annunciò l'impossibilità di esporre. Traspare dall'epistola un certo disagio dell'artista, che non ritiene alcuna sua opera all'altezza di quell'evento, aggravato anche da problemi familiari che hanno fatto entrare la sua vita "in una fase grigia e tormentata, densa di ombre e di incerte prospettive"¹⁹; una condizione che però presto lasciò il passo a comporre la vetrina di opere, come emerge da lettere successive²⁰. Nell'estate seguente Ciardo rendiconta all'amico l'approssimarsi del trasferimento in Puglia "dove mi tratterrò un mesetto per distendere i nervi e riposare, naturalmente lavorando" e un fatto che lo ha particolarmente colpito, che ci restituisce tutta la gentilezza d'animo dell'artista:

Mi ha scritto da Empoli un ragazzo di 18 anni, per dirmi che è mio ammiratore, che dipinge.... E che mi considera suo maestro!



Fig. 3 – Vincenzo Ciardo, Caricatura di sé stesso tracciata in una lettera inviata a Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti,

Poi aggiunge che vorrebbe comprarmi un quadro, ma che è povero e non lo può, perciò chiede che voglia farlo felice con un piccolo disegno.... Ti dico un capolavoro di semplicità e di ingenuità. Naturalmente l'accontenterò. Non accade tutti i giorni di sentire – nei giovanissimi – simile calore di consenso...²¹

Lo scambio epistolare nel febbraio 1953, a qualche mese di distanza dalla chiusura della XXVI Esposizione Biennale di Venezia, testimonia quanto l'artista fosse rimasto impressionato dalle polemiche culturali seguite all'acquisto di alcune opere da parte dello Stato e dall'avanzare dell'arte astratta²², che contribuiscono a una incertezza che sembra incupire nel tempo il suo stato d'animo²³. A queste lettere se ne alternano altre in cui il tono critico si affievolisce, in favore di ricordi, di rime, o di notizie personali che in confidenza l'artista sente di dover condividere con l'importante amico.

Nel 1954 Ciardo scrive a Ragghianti, annunciandogli una mostra a Milano presso la Galleria Gian Ferrari²⁴, dalla quale traspare la sua attività artistica e al contempo la sua propensione caratteriale al dubbio meditativo:


Ho lavorato molto. Canicola, arsuria, sassi, olivi, sono stati il mio cibo quotidiano. Ma questo paesaggio da età geologiche si

concede sempre malvolentieri. Perciò non saprei dire ancora cosa ne sia venuto fuori.²⁵

L'evento milanese di soli 10 giorni, prese avvio il 12 novembre, ed è definito dallo stesso Ciardo come “una personale, comprendente 32 dipinti recentissimi. Sarà una specie di mostra – anniversario... perché, purtroppo, quei tali sessant'anni, ai quali accennavi in Sele-Arte (n. 12) li ho compiuti in questi giorni”, invitandolo a raggiungerlo prima della fine dell'esposizione per “ragionare insieme dei miei lavori”²⁶.

Dalle lettere dell'anno seguente emergono importanti notizie circa lo stato di salute di Ciardo, che andò incontro a un esaurimento nervoso²⁷, nonché dell'interessamento di Ragghianti volto a favorire l'acquisizione di una sua opera da parte di Adriano Olivetti destinata alla Galleria d'arte contemporanea Olivetti dedicata all'arte italiana del primo Novecento promossa dal fondatore a Ivrea, nell'ambito delle sue politiche di valorizzazione culturale e sociale dell'azienda²⁸. L'artista ne accenna in una epistola del 1955: “Ed ora dimmi. Quel mio quadro che volevi fare acquistare da Olivetti ti interessa sempre?”²⁹, inframmezzando un piccolo schizzo in cui sono distinguibili degli ulivi e una scala (fig. 4), diverso dunque dal *Paesaggio sassoso*, che verrà di fatto acquisito nel 1956, come si apprende in

Ed ora dimmi, ^{quello} quel quadro che volevi fare acquistare da Olivetti per la galleria d'Ivrea t'interessa sempre?



Te lo chiedo perché, dovendo nel dicembre tenere una personale a Lecce, lo esporrei, salvo a non metterlo in vendita se tu mi dicessi di tenerlo a disposizione.

Fig. 4 – Lettera di Vincenzo Ciardo a Carlo Ludovico Ragghianti, particolare dello schizzo raffigurante il dipinto intitolato *Oliveto pugliese*, Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti.

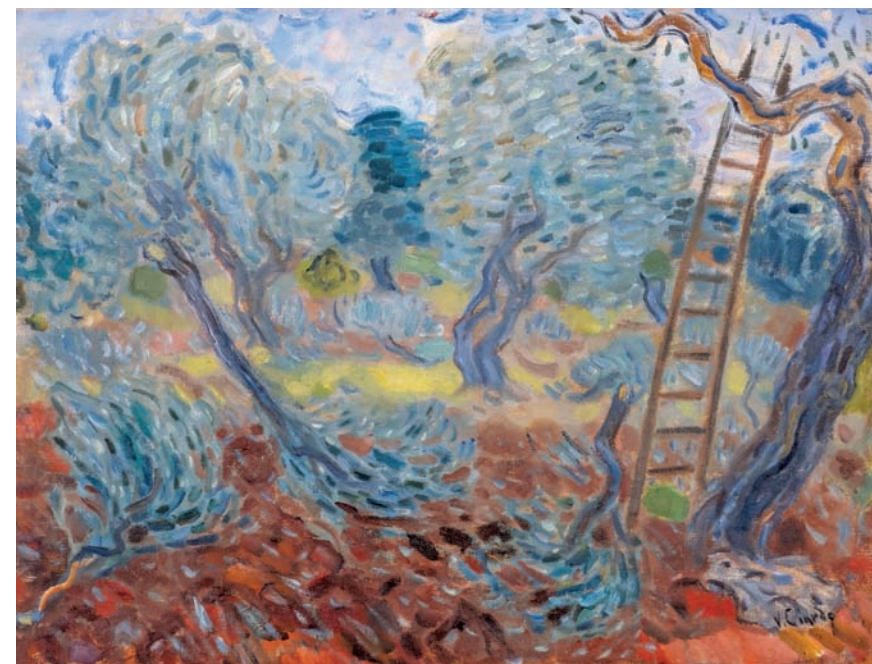


Fig. 5 – Vincenzo Ciardo, cartolina con il *Paesaggio sassoso* (già Ivrea, Galleria d'arte contemporanea Olivetti, oggi collezione Gruppo TIM), Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti.

Fig. 6 – Vincenzo Ciardo, *Oliveto pugliese*, Lecce, Museo Provinciale “Sigismondo Castromediano”

altre lettere successive e del quale l'artista aveva fatto realizzare delle cartoline (fig. 5). Grazie a quel fulmineo, quanto eloquente, disegno sono in grado di riconoscere l'*Oliveto pugliese* come primo oggetto della trattativa *in fieri* (fig. 6), per il quale Ciardo definì il costo di 250.000 lire, anziché 350.000, lasciando a Ragghianti la facoltà di arrivare a 200.000³⁰. La tela realizzata nel 1951, esposta alla Quadriennale del 1953 con il titolo *Terra di Puglia*³¹ e alla XXVIII Biennale di Venezia del 1956, rimase tra i beni dell'artista e nel 1976 entrò nella collezione del Museo Sigismondo Castromediano di Lecce, a seguito della donazione da parte di Giovanna Ciardo, erede del pittore.

L'oscuramento per i tempi che stava vivendo è argomento palpabile, come si è già accennato, e in questa sede posso solo far cenno ad alcune lettere per tratteggiarne gli elementi principali. Nel 1957 egli informa Ragghianti:

Io lavoro molto, solo ascoltando il mio sentimento, scavando, approfondendo, come posso, naturalmente. Tutto sommato meglio un buon pittore *terra terra*, che non un rivoluzionario fasullo, cheché ne pensi il mio antico maestro Venturi. Lo sai che sono stato suo alunno ad Urbino? Ma allora per lui non c'era altro Dio che Giotto!³²

Successivamente si comprende la difficoltà di Ciardo nel comprendere il portato delle avanguardie, che a Napoli erano vitalissime³³, come dell'arte informale, non certo per una rivalità personale con la generazione di artisti che aderiscono a questi movimenti, quanto piuttosto perché non rispondente ai dettami dell'Accademia, a quei principi artistici tradizionali che possano tramandarsi da artista ad artista, di generazione in generazione³⁴, promuovendo quei valori etici e morali che invece la pittura e le arti figurative in generale dovevano incarnare. Scrive Ciardo:

Non viviamo forse di questa nostra passione

per il mondo delle forme e del colore? E della poesia naturalmente. Il tuo pensiero, le tue considerazioni sulla precarietà dei vitalismi di turno, sulla necessità di afferrare le cose veramente durature – come dici – coincidono in pieno con la mia posizione nei confronti dell'odierno sbandamento di tanti artisti, di tanti pennaioli della critica. Tanto è vero che ancora oggi, agosto del 1959, in tempi che vedono stracci e croste e materie ripugnanti in funzione di battistrada di un futuro squallido e desolante, passo delle ore in campagna a scoprire l'incanto segreto di una natura che non si concede se non a chi le si accosta con l'animo sgombrato di artifici e di presuntuose riserve mentali³⁵

Il pittore andava maturando sempre più un distacco da quanto stava accadendo attorno a lui. D'altronde egli era un artista affermato e nell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Napoli si trovava al fianco di Emilio Notte, artista anch'egli di origine pugliese, ma di tutt'altro tenore stilistico ed espressivo che ebbe un ruolo importante nel definire gli sviluppi della situazione napoletana dell'epoca, stretta tra cultura e impegno sociale. Ciardo appare piuttosto riflessivo e solitario. Complice anche la perdita dell'unico fratello rimasto, Giuseppe detto Pippi, della quale dà notizia a Ragghianti nel 1958³⁶. Una circostanza che lo porta a confrontarsi con il valore della morte:

La tua lettera affettuosa, di cui ti sono sinceramente grato, mi ha richiamato ad una grande verità: la vita è grande, e forse per questo ha per prezzo la morte e il dolore umano. Solo che è assai triste sperimentarlo ad una certa età³⁷

L'osservazione della natura, l'ineluttabile destino che sfocia nel fatalismo aumenta ancor più a distanza da quell'evento luttuoso. Esemplificativa in tale senso è una lettera inviata allo studioso nell'agosto 1962, dalla "raccolta solitudine" della vacanza a Gagliano del Capo, nella quale afferma:

Quanto al tramonto della comunicatività, ci pensavo proprio stamane, mentre dipingevo tra sassaie ed oliveti. E mi chiedevo se veramente fossero tempo perduto quei miei tentativi di fermare un momento di una natura scabra e remota come questa. Riflettendo però che essi mi venivano suggeriti da una prepotente esigenza interiore, non ho potuto fare a meno di pensare al tuo monito di qualche anno fa: continua a dipingere come senti. E tutto mi è sembrato più chiaro.

Quell'esigenza interiore, cui accenna l'artista, si delinea sempre più chiaramente nella sua mente e nell'agosto 1964, scrive:

Carissimo Don Carlo,
da questo estremo lembo della Puglia – dove mi tratterò ai primi di settembre – invio a te, a donna Licia ed ai Citti Grandi e piccini un cordiale, affettuoso saluto.

Conversando quotidianamente con i miei ulivi e le mie sassaie, penso spesso a te che, scrivendo della mia pittura, sei riuscito a chiarire a me stesso la dinamica segreta del mio linguaggio tendente – risultati a parte – alla resa dei valori poetici di un paesaggio come questo, veramente disperato...
Ti seguo anche quaggiù leggendo l'Espresso. Considero i tuoi scritti sulla Biennale dei veri punti fermi, e sicuro, incoraggiante riferimento per quanti non si lasciano incantare dai miti fasulli di questa nostra epoca sballatissima.

La pop-art-buona gente –
È attrazion da baraccone,
E di un'epoca fet....te
Senza dubbio l'espressione!
Va bene? di nuovo tanti tanti saluti

aff.Vincenzo Ciardo³⁸



Fig. 7 – Vincenzo Ciardo, *Tramonto a Gagliano del Capo*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna.

Il paesaggio dell'estremo Salento è un paesaggio disperato, nei termini del suo straordinario e prezioso isolamento, una solitudine che accompagna Ciardo fin dalla gioventù e che trova una fatale coincidenza nella sua storia familiare. L'uomo scompare dai campi sferzati dal calore estivo e la Puglia diventa una terra capace di mostrare solamente la sopravvivenza della sua natura, che rimane illuminata dall'astro solare e anche da quello lunare. Ciardo dedica molto spazio al plenilunio e agli ulivi disegnati da quella luce straordinaria, che squarcia il buio più profondo, all'epoca, più di oggi, privo di inquinamento luminoso. Altrettanta attenzione dedica alle nature morte anch'esse un mezzo per comprendere quel paesaggio tanto amato e indagato, attraverso i frutti della terra, ciliegie, nespole, uva, fichi, e i frutti del mare, triglie, scorfani, cozze, anch'essi ambasciatori di quel lembo di Salento, che viene evocato dalle tovaglie candide e dalle maioliche policrome, il cui ductus pittorico di sintesi sembra d'ispirazione all'autore (tavv. 3, 5, 11). L'incontro con Raghianti, come quello avuto intorno agli stessi anni con il collega Felice Casorati, permisero a Ciardo di godere di momenti di confronto decisivi, che contribuirono a consolidare in lui una visione della pittura come esercizio di responsabilità etica oltre che estetica³⁹. Non è un caso che nel 1955, presentando una mostra del pittore a Lecce, Casorati lo definì "raro esempio di persistente e incorrotta moralità artistica"⁴⁰.

Ma cosa significa, in pittura, parlare di moralità del paesaggio? Esiste forse un paesaggio immorale? La questione, già toccata dalla polemica cui si è fatto cenno all'inizio dell'Ottocento, apre a una riflessione più ampia: il paesaggio non è mai semplice rappresentazione di un luogo. Esso è costruzione dello sguardo, interpretazione dell'orografia, traduzione visiva di una relazione tra uomo e territorio. Anche quando appare statico, il

paesaggio è attraversato da un continuo movimento: mutano la luce, le stagioni, le ombre; si trasformano i segni dell'intervento umano. In questo senso, la moralità non riguarda il soggetto in sé, ma il modo in cui esso viene guardato e restituito.

Il paesaggio di Ciardo è emblematico. Si tratta di un paesaggio apparentemente privo di presenza umana, e tuttavia densamente abitato da essa in forma indiretta. Le visioni di Gagliano del Capo e di Santa Maria di Leuca che egli dipinge sono uno spazio plasmato nei secoli dal lavoro dell'uomo: arature, coltivazioni, uliveti disegnano una geografia addomesticata, in cui la natura e la cultura si fondono. Nei suoi quadri compaiono pali elettrici, segni della modernità e della comunicazione (tav. 10), oppure le tipiche case rurali bianche e le pagliare costruite a secco, testimonianze di una civiltà contadina antica e resistente (fig. 7). L'uomo non è visibile, ma è ovunque implicito⁴¹.



Fig. 8 – Vincenzo Ciardo, *Autoritratto con l'ombrello*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Ciardo raffigura questo paesaggio nella luce abbagliante del sole o nella profondità silenziosa del plenilunio, cercando una forma di essenzialità che si avvicina all'idea di "puro paesaggio". La sua è una dimensione pacata, meditata, sospesa, lontana dalle tensioni espressive della scuola romana, conosciuta in Puglia anche grazie alla mostra della sindacale barese del 1935, in cui erano presenti artisti come Pirandello, Capogrossi, Melli, Mafai, Ziveri e Cagli. Pur guardando con interesse a figure come De Pisis, Ciardo rivendica una propria autonomia, arrivando a proporre quella "strada pugliese" alla pittura di paesaggio, di un paesaggio disperato.

Questa visione trova una formulazione intensa nelle sue parole, tratte dal *Mio paesaggio*, pubblicato postumo nel 1990: "Per il senso malinconico di età remote, per la desolazione delle sassaie e l'assenza di movimentate articolazioni vedutistiche il paesaggio dell'estremo Salento non può dirsi accogliente alla prima"⁴². In questa osservazione si coglie il nucleo della sua poetica: un paesaggio che non seduce immediatamente, ma chiede tempo, attenzione, ascolto; un paesaggio che si rivela nella sua verità solo a uno sguardo capace di sostare. In questo senso, Ciardo può essere davvero definito un "cantore del paesaggio morale": non perché i suoi luoghi siano idealizzati, ma perché la sua pittura restituisce con onestà e profondità il rapporto tra uomo, natura e tempo, trasformando il paesaggio in uno spazio di meditazione e di verità⁴³.

In conclusione, la parabola artistica di Vincenzo Ciardo consente a mio avviso, per tramite del carteggio con Raghianti, di superare letture riduttive che ne confinano la produzione entro una dimensione meramente regionale, restituendo invece la complessità di un percorso autonomo e consapevole, ufficialmente culminato con la nomina ad Accademico di San Luca nel

1964 e con la medaglia di benemerito dell'arte della Repubblica italiana⁴⁴. Se è vero che la sua pittura affonda le radici in un territorio preciso – il Salento, indagato con costanza quasi ossessiva come un novello Paul Cézanne alle prese con il Sainte-Victoire assurta a montagna sacra – è altrettanto evidente che tale radicamento non si traduce mai in un semplice dato descrittivo o documentario. Al contrario, proprio attraverso la selezione rigorosa dei luoghi, la loro reiterazione e la loro progressiva interiorizzazione, Ciardo giunge a una forma di astrazione poetica che rende il paesaggio insieme concreto e universale.

La nozione di una "Puglia di Ciardo", pur suggestiva, si rivela dunque ambigua: non indica tanto un'identità geografica circoscritta⁴⁵, quanto piuttosto la costruzione di un paesaggio mentale, esito di una lunga sedimentazione visiva e affettiva. In questo senso, le osservazioni di Raghianti e Cassiano, ai quali si affiancano tra gli altri quelle di Marco Valsecchi, trovano una sintesi proprio nel riconoscimento di una dialettica feconda tra esperienza e trasfigurazione, tra dato reale e visione interiore. La scelta del Salento, lungi dall'essere spontanea o istintiva, appare come l'approdo maturo di una ricerca che ha saputo misurarsi con contesti diversi.

All'interno di un Novecento segnato da profonde trasformazioni linguistiche e dall'emergere di tendenze anti-figurative, Ciardo si colloca in una posizione appartata ma non marginale. Il suo rifiuto delle avanguardie più radicali non va letto come chiusura conservatrice, bensì come affermazione di una diversa idea di modernità, fondata sulla durata dell'insegnamento accademico, sull'approfondimento e sulla fedeltà a un nucleo poetico originario. La sua pittura, infatti, non si sottrae al confronto con il presente, ma lo attraversa secondo una temporalità propria, lontana dalle contingenze e dalle mode.

Le lettere indirizzate a Ragghianti confermano ulteriormente questa postura intellettuale, restituendo l'immagine di un artista lucido e riflessivo, capace di interrogarsi sul senso del proprio operare e sul ruolo dell'arte in un'epoca percepita come instabile e disorientata. In esse emerge con chiarezza come il paesaggio non sia mai per Ciardo un semplice soggetto, ma il luogo privilegiato di una ricerca esistenziale, in cui confluiscono memoria, esperienza e tensione poetica. Ne è esempio eloquente il suo *Autoritratto con l'ombrello* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte), esposto nella mostra di pittura "Premio Roma 1951" in palazzo Barberini⁴⁶, e poi alla XXVIII Biennale d'arte di Venezia del 1956; in questa tela Ciardo si effigia tra gli ulivi mentre dipinge con la cassetta dei colori aperta e legata al collo, in un momento transitorio di difficoltà (fig. 8): egli, infatti, è colto da un acquazzone improvviso nelle campagne, una delle tante sventure che egli racconta nelle sue *Tribolazioni del "paesista"*⁴⁷.

Pertanto, l'opera di Ciardo può essere letta come una delle espressioni più coerenti di una linea "meditativa" della pittura italiana del Novecento, in cui il rapporto con la natura si configura come pratica conoscitiva e, al tempo stesso, come forma di resistenza culturale. Nei suoi paesaggi, sospesi tra luce e materia, tra osservazione e visione, si compie infatti una sintesi rara: quella tra l'irriducibile specificità di un luogo e l'aspirazione a una dimensione universale dell'immagine. È in questa tensione tra fedeltà al dato e volontà di astrazione che si misura la sua originalità, e che si definisce quella "moralità del paesaggio" di cui egli fu, con coerenza e rigore, uno dei più alti interpreti.

La straordinaria capacità di traghettare lo spettatore in uno spazio visivo statico, in cui la pennellata assume un costante valore di accelerazione, restituendo un dato percettivo potente

e carico di energia. Tanto da divenire quasi una immagine in movimento, nel quale lo spettatore è catapultato trovandosi immerso nella luce biancastra e accecante dell'estremo Salento. Questo rapporto tra narrazione e descrizione richiama alla mente la forza della rappresentazione visiva restituita dalla precisa scelta lessicale restituita nelle poesie del compianto Cosimo Russo, meritoriamente rese accessibili dalla sua famiglia e in particolare dalla madre Luigina Paradiso, dal fratello minore Antonio e dalla moglie Lucia Ciardo⁴⁸. Quelle parole hanno l'energia dell'*ekphrasis* divenendo un campo di azione per il lettore, che vede materializzare i simboli identitari di un luogo, tra gli altri, le case di tufo dai muri bianchi, i muretti di pietra a secco, il sole, il mare, il vento caldo di Scirocco, la terra rossa, la corteccia grigia degli ulivi, l'alba, il tramonto, il plenilunio, le stelle incantatrici come sirene, l'aspettativa, la consolazione, il dubbio, il tempo, l'ansia, la malinconia, il fatalismo. Anch'egli nato a Gagliano del Capo come Ciardo, due anni dopo la morte del pittore, si è intriso di quel territorio estremo divenendone il vero cantore poetico, restando ancorato ai frammenti di quella realtà che lo circondava fissando quei mitologemi che torneranno nel corso della sua breve ma intensa produzione letteraria, come ha acutamente delineato Annalucia Cudazzo⁴⁹. Messi al confronto, Ciardo e Russo risultano entrambi cantori di quel Salento profondo, moderno e al tempo stesso millenario, con i suoi abitanti che ripetono gesti e azioni che definiscono quegli scorci naturali del paesaggio, oggi sempre più fragile e delicato, restituiti dal pennello dell'uno e dalle parole dell'altro, evocando l'impressione di quel suo essere *Finis Terrae*, lontana e distante da tutto, eppure parte di una Terra sconfinata ma stretta nel doppio abbraccio di due mari e dall'infinito di un cielo stellato.

* Accogliendo l'invito di Antonio Russo a partecipare al volume, il suo sostegno è stato fondamentale durante la stesura del presente testo, come l'aiuto generosamente offertomi dallo staff della Fondazione Ragghianti di Lucca e in particolare, sono grato al direttore Paolo Bolpagni, a Sara Meoni, responsabile riordino degli archivi, a Giuliana Baldocchi responsabile della segreteria generale e a Valentina Condò.

¹ Per un profilo biografico si veda GALANTE 1981. CASSESE 1992; VETRUGNO 2019, con bibliografia essenziale.

² Si veda quanto scrive G. C. Argan nella prefazione alla mostra personale di Ciardo al Maggio di Bari del 1960, in *Vincenzo Ciardo* 1972, pp. 84-85.

³ Sull'importanza di Ciardo nell'ambiente culturale meridionale, si veda quanto scrive MARINO 1972.

⁴ RAGGHIANTI 1964; CASSIANO 1979. Per un profilo biografico del critico lucchese si veda PELLEGRINI 2018.

⁵ FUSCO 1991, p. 514; CASSESE 1992.

⁶ DAMIGELLA, MANTURA, QUESADA 1991, I, p. 126, n. 413.

⁷ Si veda *infra* il contributo di A. Russo.

⁸ CIARDO 1962, p. 45.

⁹ Ciardo stesso ricorda che il costo della vita era inferiore a Urbino che in altre parti d'Italia, si veda CIARDO 1964, p. 7.

¹⁰ CARAMUSCIO 2015.

¹¹ VETRUGNO 2019, p. 42.

¹² GALLO 2017.

¹³ RAGGHIANTI 1964.

¹⁴ Lo *chalèt* è ricordato e disegnato in CIARDO 1964, pp. 165-169.

¹⁵ Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (d'ora in poi FR, ACLR), *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di Vincenzo Ciardo a Carlo Ludovico Ragghianti, Napoli, 6 aprile 1964.

¹⁶ Ne è un esempio il Premio Nazionale di Pittura "Golfo della Spezia", per il quale si veda CONTE 2018.

¹⁷ Nell'opera di restauro furono coinvolti, oltre a Ciardo, autore dei paesaggi insieme con Antonio Bresciani, Francesco Galante, che ripropose al centro della volta le *Nozze di Poseidone e Anfritrite*, e Alberto Chiancone cui spettano le *Allegorie* poste ai lati del soffitto.

¹⁸ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 25 luglio 1951.

¹⁹ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 18 novembre 1951. Per un inquadramento si veda BOLPAGNI 2018, pp. 43-56.

²⁰ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 8 marzo 1952. Per la mostra di Ciardo a La Strozziina di veda O. Morisani in *Vincenzo Ciardo* 1952.

²¹ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 2 agosto 1952.

²² Sulla vicenda si veda BASSETTO 2025, pp. 259-280.

²³ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 27 febbraio 1953.

²⁴ Sulla Galleria Gian Ferrari si veda FERGONZI 2022, p. 7.

²⁵ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Gagliano del Capo, 26 agosto 1954.

²⁶ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 8 novembre 1954.

²⁷ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 20 ottobre 1955.

²⁸ MORELLI 2021, pp. 131-184. Per il *Paesaggio Sassoso*, si veda M. Venturoli, in *55 artisti* 2002, pp. 78-79.

²⁹ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 14 ottobre 1955.

³⁰ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 20 ottobre 1955.

³¹ Archivio Storico Quadriennale, II.32 u. 73/30; il dipinto fu esposto alla Mostra dell'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia, Palazzo delle Esposizioni - 7 marzo - 31 maggio 1953.

³² FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 22 febbraio 1957.

³³ Per un approfondimento si rimanda a BIGNARDI 1994.

³⁴ Mi sia consentita una riflessione personale. Negli anni Novanta del Novecento sono stato allievo presso il Liceo Artistico di via Ripetta di Edoardo Palumbo, pittore astrattista, allievo di Emilio Notte presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, negli anni in cui Ciardo era docente di Paesaggio. Palumbo, nelle lunghe ore di disegno ornato, continuava a ripetere che bisognava cogliere il movimento di quel che si ritrae, non l'aderenza della forma esteriore, un insegnamento che sembra ben ricollegarsi a quanto promosso dalla pittura di Ciardo, figura a lui ben nota.

³⁵ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Gagliano del Capo, 18 agosto 1959.

³⁶ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Gagliano del Capo, 2 novembre 1958.

³⁷ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Napoli, 22 novembre 1958.

³⁸ FR, ACLR, *Carteggio Generale*, fasc. Vincenzo Ciardo, Lettera di V. Ciardo a C. L. Ragghianti, Gagliano del Capo, 26 agosto 1964.

³⁹ VALSECCHI 1977, p. 7.

⁴⁰ Si veda il testo di F. Casorati in *Vincenzo Ciardo* 1972, p. 75.

⁴¹ CIARDO 1990, p. 139.

⁴² CIARDO 1990, p. 138.

⁴³ RIA 2019, pp. 115-129.

⁴⁴ VALSECCHI 1977, p. 13.

⁴⁵ Per un inquadramento si veda BONATESTA 2019, pp. 131-160.

⁴⁶ Il dipinto appare in una fotografia in cui il Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi si intrattiene con un gruppo di personalità davanti alla tela, si veda Archivio Luce, negativo, A00175537.

⁴⁷ CIARDO 1990, pp. 12-16.

⁴⁸ RUSSO 2017; 2019; 2022.

⁴⁹ CUDAZZO 2022.



Fig. 1 – Vincenzo Ciardo, *Natura morta con Madonna e fiori di mandorlo*, 1921 ca. olio su tela, 100x75 Gagliano del Capo, Convento di San Francesco di Paola. (foto Filulab).

Vincenzo Ciardo e il *genius loci*

Raffaele Casciaro

Lo spunto iniziale di questa lettura, che definirei “angolare” dell’opera di Ciardo, proviene dal riconoscimento, in una natura morta del pittore gaglianese, di un rilievo di Antonio Rossellino, una *Madonna col Bambino* il cui originale in marmo si conserva al Museo dell’Ermitage¹ (figg. 1-2). L’inserimento di un archetipo rinascimentale in un dipinto del 1921 circa si potrebbe contestualizzare nel clima del “ritorno all’ordine” successivo alla prima guerra mondiale, se non fosse che Ciardo non aveva aderito, né lo farà mai, alle istanze delle avanguardie, dunque non doveva ritornare a qualcosa da cui non si era mai realmente allontanato. La contestualizzazione salentina del rilievo toscano suggerisce piuttosto un ritorno a casa. La ricerca di Ciardo approfondirà, nei decenni successivi, quegli elementi archetipici dell’ambiente del Capo di Leuca, che tolgono i suoi paesaggi dalla contingenza del momento, pur nell’individuazione precisa dei luoghi raffigurati, spesso identificabili. In questo senso, una *Madonna rinascimentale* può rappresentare un valore che scavalca il tempo e lo spazio, inserendosi in un contesto dove trova sintonia con gli elementi più identitari del luogo.

Il *fil rouge* che attraversa questo contributo è proprio il rapporto della pittura di Ciardo con la propria terra. Un rapporto certamente dialettico, nel quale lo sguardo ravvicinato dell’indigeno è al tempo stesso quello di chi conosceva ed era conosciuto a Roma come alla Biennale veneziana. La critica ha di volta in volta affermato o negato l’importanza determinante di questo legame, considerando Ciardo il cantore dell’essenza del paesaggio

salentino, oppure un cultore della pura pittura, un “pittore nato”, come lo definì Carli², che dal paesaggio traeva solo spunti formali: «Così, i sassi, gli ulivi, i casolari assolati delle Puglie non sono che un abile pretesto, vorrei dire una mirabile bugia, di cui Ciardo si serve per convincerci della sua verità: l’arte è forma e colore e l’artista ne è il trasfiguratore»³, come scrisse Antonio Cassiano nella monografia del 1979.

Nel ripercorrere la sua carriera, si può individuare una linea di continuità, un filone che non pretende di esaurire le valenze di una produzione più ampia e variegata, soprattutto nei primi decenni della sua attività. Rimando agli altri interventi su Ciardo contenuti in questo volume per una messa a fuoco della posizione di Ciardo nel panorama artistico e critico del Novecento e mi limito a considerare la dialettica tra il suo percorso stilistico e il paesaggio nativo. Ritengo che Ciardo abbia colto alcuni aspetti peculiari dell’ambiente del basso Salento, o estremo Salento come



Fig. 2 – Antonio Rossellino, *Madonna col Bambino*, rilievo in marmo, 67x52, 1560-70, San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage.

egli lo definiva⁴, in un sistema compositivo che riflette il delicato equilibrio che secoli di antropizzazione hanno creato in questo territorio. Un equilibrio che facilmente crolla nel momento in cui si smarrisce il significato che ciascun elemento riveste in quel paesaggio. Nelle vedute di Ciardo si riconosce l'identità del paesaggio salentino. Il tema non è nuovo, non foss'altro perché lo stesso pittore, che era anche fine scrittore, ne parla in un testo intitolato proprio *Il mio paesaggio*⁵; ma tornare oggi a rivedere quel paesaggio con i suoi occhi significa riconoscerlo e forse, almeno nella memoria, salvarlo. Non si può qui non ricordare che lo stesso titolo è stato dato da Brizia Minerva al più recente intervento critico pubblicato su Ciardo, nel catalogo della mostra *Perché mi scerpi?* dedicata alla tragedia della xylella attraverso il famoso

verso dantesco: il paesaggio muore insieme agli ulivi che ne erano il simbolo, così spesso rappresentato dal pittore⁶. Minerva coglie l'identificazione da parte del pittore dell'essenza vitale del paesaggio nell'ulivo. «Senza l'olivo il paesaggio salentino non avrebbe senso, sarebbe una pietraia desolata, irta di pali telegrafici, perché è l'olivo che gli dà un volto particolare, inserendosi nelle dominanti tonalità del grigio dei sassi, del rosso del terreno, del bianco calcinato delle case»⁷.

Ciardo si forma all'Accademia Belle Arti di Urbino. In quel periodo realizza vedute di tipo bozzettistico sulla scia del suo maestro, il leccese Luigi Scorrano, «allievo devotissimo del Morelli»⁸. Nel 1920 si stabilisce a Napoli. La città vive in quel periodo in una sorta di limbo artistico in cui si fatica a trovare una

figura trainante come era stato a suo tempo Morelli. «Lo stesso Casciaro, che per lui era certamente il più rappresentativo, a quella data non aveva più molto da dire»⁹. Nei dipinti degli anni Venti si riscontra la ricerca di una strada da percorrere, vuoi ristudiando Morelli e Gigante, vuoi pagando a tratti il suo tributo verso l'approccio più aneddótico di certa scuola di Posillipo.

A tratti emerge però un superamento dell'aneddoto, una ricerca di essenzialità, che tornerà nella sua produzione più matura. È un filone che Ciardo sembra voler interrompere, lasciare in sospeso. Molto acutamente, Cassiano individua una remora, «forse la paura di apparire solo un pittore alla moda, più probabilmente per la sua mentalità di conservatore infastidito dalle grosse novità che rompono definitivamente

la *Campagna con mandorli* datato 1921 (fig. 3) e un *Paesaggio della Costiera (?)* datato 1922.

L'autoreferenzialità della tradizione napoletana di quegli anni, ripiegata sul suo passato di capitale, sembra lasciare in Ciardo il segno in un atteggiamento costantemente diffidente rispetto all'attualità e soprattutto a quelle che lui definisce “mode”, anche laddove si tratta di movimenti e tendenze tutt'altro che effimere. D'altro canto, il pittore si allontanerà con sempre maggiore convinzione e decisione da quell'evocazione aneddótica e pittorica in cui spesso indulgeva la tradizione napoletana. Segni di una ricerca che esplora altre direzioni sono diversi dipinti degli anni '20, tra i quali anche la *Campagna del Salento* del 1926 (tav. 13), riconosciuta da Antonio Russo come panorama di Gagliano dalla casa natale di Ciardo e illustrata nel suo contributo¹². Credo che sia proprio il paesaggio dei suoi luoghi nati che gli suggerisce, già a quelle date, una strada possibile da percorrere. Comunque, allontanarsi anche se temporaneamente da Napoli sembra fargli trovare una concentrazione, se vogliamo un'ispirazione, che più tardi si rivelerà più costante.

Questa veduta del 1926, a uno sguardo superficiale, potrebbe sembrare dipinta anche 50 anni prima ma vi si avverte già l'intuizione di ciò che potremmo chiamare una visione modulare. È la geometria solida che è suggerita dalla natura stessa del paesaggio salentino, motivo generatore dell'architettura rurale e non solo. L'antropizzazione del territorio del Salento è stata un processo simbiotico-osmotico, nel quale la pietra estratta o anche soltanto raccolta dal suolo vi si sovrappone creando architetture che sembrano riprodurre la struttura geomorfologica della roccia d'origine.

Occorre qui una digressione: esiste un nesso profondo tra le architetture tradizionali e l'ambiente. Alcune scelte formali sono il frutto «di una sedimentazione di esperienze che



Fig. 3 - Vincenzo Ciardo, *Campagna con mandorli in fiore*, 1921, olio su tavola, collezione privata.



Fig. 4 - Vincenzo Ciardo, *Potenza*, 1921, ubicazione ignota (da CASSIANO 1979, p. 72).

tengono conto di aspetti climatici, orografici, topografici e che diventano a loro volta dati ambientali [...]. L'estetica del singolo edificio come dell'intero agglomerato urbano esprime più che un condizionamento deterministico, una serrata dialettica tra l'architettura e l'ambiente, il cui esito non è scontato, ma il cui risultato è quasi sempre appropriato, perché calibrato nel luogo e nel tempo»¹³.

«Nel rispettare un allineamento, una quota in altezza, nel non invadere lo spazio con sporgenze irregolari sui piani alti si realizza un tessuto omogeneo, esteticamente compiuto. Anche il colore e la patina hanno una funzione chiave nella percezione dell'ambiente urbano»¹⁴.

La digressione è soltanto apparente, poiché questi temi architettonici, urbanistici e ambientali pongono l'accento sull'identità di un luogo, sulla connessione organica tra natura e antropizzazione, esattamente quello che la pittura di Ciardo riesce a cogliere nel paesaggio non ancora violentato dall'edilizia di questi ultimi cinquant'anni - e senza nessun presagio del disastro della xylella-. La sua *Campagna del Salento* (tav. 13) dipinto esattamente un secolo fa preannuncia la formula pittorica che il maestro praticherà sistematicamente dal secondo dopoguerra, cogliendo il nesso tra i diversi elementi della visione in quello che lui stesso definisce una sorta di mosaico.

Torneremo su questa struttura modulare, che si accentua nella pittura di Ciardo con il passare dei decenni, diventando una delle sue cifre distintive.

La scoperta da parte di Ciardo della sua ispirazione più autentica si fa risalire solitamente a un lungo soggiorno a Gagliano negli anni '40. In una lettera a Girolamo Comi del 1944 circa, altre volte richiamata dalla critica, egli afferma: «mai il nostro paesaggio mi ha parlato più chiaro ossia mai ho sentito più fortemente il suo linguaggio». È dal '48 che il percorso

del pittore si assesta su una ricerca coerente, con una progressiva selezione degli elementi essenziali della composizione, resi con mezzi sicuri e icastici. Ciardo si concentra sul "suo" paesaggio, sul paesaggio che lui intitola spesso "salentino" (termine allora non scontato, e più preciso di "pugliese"), ma che oggi possiamo connotare ancora meglio come "del Capo di Leuca". Quello che va ora precisato è che questo filone di ricerca concentrato sul valore sintetico della pennellata modulare era già nelle corde di Ciardo nei primi anni Venti, come peraltro osserva acutamente lo stesso Cassiano:

«... appare sorprendente che Ciardo, accanto a questi dipinti [quelli aneddotici di cui si parlava prima, n.d.a] realizza opere come *Potenza 1921* (fig. 4) e *Uliveto* [pure del '21], straordinariamente anticipatrici, nella resa a tochi brevi, nell'uso deciso del colore, nell'abolizione del piano di fondo, di quelle soluzioni ancora intuitive che egli riprenderà nel secondo dopoguerra»¹⁵. «Che cosa abbia trattenuto Ciardo dal continuare la via tracciata con *Potenza 1921* è difficile dirlo»¹⁶.

In generale, la diffidenza per tutto ciò che fosse eccessivamente innovativo è una costante nella poetica di Ciardo, che ancora nel '61 ad una collezionista leccese così scrive: «i tempi sono difficili per chi come me, non sa, né intende rinunciare a tutto un bagaglio di idee e di convinzioni, maturate attraverso decenni di sofferte esperienze e di lavoro. Mi riferisco al deplorabile, calcolato, mutamento di rotta di coloro che avendo un proprio passato da difendere, da un momento all'altro voltano pagina per inserirsi in una estetica più o meno rivoluzionaria, al solo scopo di essere, come dicono i francesi, à la page con la moda»¹⁷. Pure agli anni 20-21 si dovrebbe datare la *Natura morta con fiori di mandorlo* (fig. 1) da cui siamo partiti, che si conserva a Gagliano, dove è probabile che sia stata dipinta e da dove

Fig. 5 – Vincenzo Ciardo, *Paesaggio salentino*, ante 1966, olio su tela, collezione privata.

Fig. 6 – Paul Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire vue de Lauves*, 1902-1904 ca., olio su tela, Philadelphia Museum of Art <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>, via Wikimedia Commons.

Fig. 7 – Vincenzo Ciardo, *Paesaggio*, 1966 ca., già Lecce, coll. Chironi (da CASSIANO 1979, p. 191).





sembra non essersi mai mossa. Considerata da Cassiano nell'ambito di una fase ancora legata all'eredità di Morelli («una resa di carattere coloristico non ancora luminoso»¹⁸) è un'opera che in realtà fonde diversi spunti e dimostra la volontà di trovare una sintesi di una cultura figurativa piuttosto vasta. Se i fiori di mandorlo possono evocare in modo più generico l'ambiente mediterraneo, le due brocche, delle quali è resa con acuto realismo la superficie invetriata, appartengono alla tradizione locale. Come in una composizione fiamminga del Quattrocento, la luce entra da una fonte, una probabile finestra, a sinistra; ricorda invece le nature morte olandesi il precipitare in avanti del ramo di mandorlo, il cui andamento asimmetrico tradisce un influsso giapponese, con la possibile mediazione di Van Gogh.

La citazione della Madonna del Rossellino, riprodotta nella sua immanenza materica, ha pure un significato simbolico. Non è la Madonna di Leuca, né una qualsiasi immagine locale, sebbene questa teofania si realizzi con tutta probabilità in un interno salentino.

La ceramica è locale: è dunque una natura morta che si può supporre dipinta a Gagliano e che rappresenta una doppia adorazione: la Madonna e il Rinascimento. Si potrebbe indurre che l'arte fiorentina del Rinascimento viene omaggiata dal Salento, che nel disporsi di fronte a lei vuole dimostrarsene degno. Mi pare che Ciardo abbia voluto, forse già consapevolmente, affermare che il luogo, l'ambiente in cui è nato e a cui sempre tornerà, possiede gli elementi che uno sguardo educato all'arte può riconoscere e valorizzare. Nel contesto locale si cala un archetipo del Rinascimento che suggerisce accostamenti che sprigionano le potenzialità formali degli altri elementi.

Questa natura morta pare essere un episodio isolato per un pittore che poi ne dipingerà altre ma molto diverse, meno programmatiche. Eppure, proprio nel suo isolamento, il quadro mi pare una pietra miliare, anche nel mettere a fuoco alcune potenzialità che poi il pittore deciderà di non sviluppare o di farlo con mezzi diversi.

Verso la fine di quel decennio si collocano



Fig. 8 - Vincent Van Gogh, *Campo di Ulivi, Saint Rémy*, 1889 ca, olio su tela, Göteborgs Konstmuseum (in attesa di risposta dal museo di Göteborg per i diritti di riproduzione).

Fig. 9 - Vincenzo Ciardo, *Vecchio olivo*, 1950, olio su tela, Lecce, Museo "Sigismondo Castromediano".

alcune esperienze che rientrano ancora nel lungo percorso formativo di Ciardo. Nel 1927 si forma il Gruppo Flegreo, che vede come capofila l'anziano Casciaro. Ciardo vi aderisce «col suo tipico atteggiamento moralistico e conservatore»¹⁹.

La critica militante del Novecento ha sempre riservato scarsa o nulla attenzione alle esperienze artistiche che non fossero di avanguardia, o che comunque non segnassero una discontinuità. In quest'ottica la pittura di Ciardo non poteva che essere marginalizzata. Piuttosto che lo slancio in avanti, la corsa verso nuovi orizzonti, il percorso artistico di Ciardo è uno scavo, una distillazione. Il non volere rinunciare all'esperienza, il non abbandonare il mestiere si legano all'esigenza di trovare una verità stabile, un'essenza. In questo senso la sua carriera si può paragonare, *mutatis mutandis* a quella di Giorgio Morandi, o di Edward Hopper, per citare due nomi famosi e celebrati, la cui attività si concentrò su una rigorosa selezione di temi, scorrendo in parallelo alle avanguardie senza lasciarsene attirare.

L'antesignano moderno di questo approccio è Cézanne, che pure fu tra i più grandi innovatori e precursori, ma che nel volgersi dal "motif" impressionista alla ricerca delle forme archetipe trovò la sua verità nel suo orizzonte nativo di Aix en Provence, come - si parva licet - Ciardo lo trovò a Gagliano.

L'eredità di Cézanne è una koinè, che a mio avviso deve essere tenuta in considerazione nel percorso e ancor più nell'approdo finale dell'arte di Ciardo, più dell'ascendente di Van Gogh che si è voluto spesso individuare. Un primo avvicinamento al pittore di Aix en Provence si ha già intorno al 1928, quando Ciardo aderisce al gruppo del Cenacolo degli Ostinati che, pur su posizioni non avanguardistiche recuperava la lezione postimpressionista, da riportare ai fatti pittorici preminenti della cultura napoletana. Come osservava già Cassiano, per Ciardo «questo significò Cézanne e problemi come quelli della luce, dello spazio, della struttura e della forma»²⁰.

Di «richiami ai principi del postimpressionismo, ai fondamenti dell'arte di Cézanne»²¹

parla anche Lucio Galante; si collocano in questo quadro «ricerca del volume, impegno della costruzione di piani nello spazio, prospettiva tonale»²². Cézanne poteva essere letto sia come l'avvio di un nuovo linguaggio, sia come colui che aveva individuato i canoni che dall'antico potevano transitare nel Novecento. La sintonia che la pittura di Ciardo soprattutto degli anni 30 mostra con l'eredità cézanniana si può riconoscere nella ricerca di ciò che costituisce l'aspetto più stabile e archetipico del paesaggio, lontano dall'aneddotismo. Il tornare sugli stessi scorci e motivi significa ricercare le costanti, sottrarsi dalla contingenza. In questo senso non sembri sacrilego accostare una tarda *Montagne Sainte-Victoire* del maestro di Aix-en-Provence con un paio di paesaggi ciardiani (figg. 5-7).

Da più parti è stato riconosciuto un debito nei confronti di Bonnard, che sinceramente non mi pare determinante. Alcune opere mostrano invece una ripresa della pennellata febbrile e cromaticamente accesa di Van Gogh, come nel confronto qui presentato (figg. 8, 9), ma risultano episodi circoscritti²³.

La pausa della guerra (Ciardo non vi partecipa) lo fa concentrare più che mai sul paesaggio del Capo. Dipinge immagini con pennellate morbide, non i segmenti o i tasselli postimpressionisti, ma un accostamento di tratti soffici, che Cassiano chiama «nuovo tonalismo». Protagonisti di questa fase gli alberi come quelli del *Paesaggio* del 1943²⁴, ma mi fa notare Antonio Russo che tali caratteristiche tornano in alcune rare opere del periodo finale. Nello stesso periodo si distinguono però anche opere come *Case a Gagliano* (1943, già coll. Ronzini), che in realtà più che una veduta del paese è un paesaggio e che a nostro avviso rappresenta una tappa significativa nell'avvicinamento di Ciardo verso la sua cifra stilistica definitiva (fig. 10).

La scelta di campo del pittore appare in

questi anni consapevole e per nulla ignara di ciò che avveniva sulla scena contemporanea. Scrive a Comi nel '47: «Ho preferito la penombra alla quale necessariamente sono condannati tutti coloro che rimangono fedeli alla fede propria».

Ciardo stesso definiva così la peculiarità del paesaggio salentino. «Il Paesaggio Salentino, apparentemente così disadorno, non è di pronta né di facile lettura, e richiede tra l'altro che il pittore tenga conto delle conquiste della moderna rivoluzione del colore. Non può prescindervi chi si proponga in insieme unitario i dati essenziali di una natura priva di vedutistiche articolazioni, in cui ogni singolo elemento, ulivi, sassaie, geometrie di rossi terreni, biancheggianti casette contro il grigio dei costoni rocciosi, si inserisce in una trama fittissima di toni e spazi. Una natura [...] la cui frammentarietà dà l'idea di un immenso mosaico». Non imitazione della natura, ma «imitante le operazioni della natura»²⁵. Da qui la messa a punto di una tecnica che Ciardo non abbandonerà più: «un peculiare ductus pittorico, giustamente assimilato al 'tassellato' musivo»²⁶ (fig.11).

L'approdo a questa visione, prima della «conversione» al paesaggio salentino del 1948 passa attraverso alcune vedute di Gagliano, due delle quali (tav. 13 e fig. 10) abbiamo qui illustrato. Ma è Ciardo stesso, nel 1962, a spiegarci che la sua pittura è il «risultato di lunghe ricerche ed evoluzioni, tendenti alla chiarezza ed essenzialità del linguaggio pittorico. Del resto, a ben guardare, alcune anticipazioni in tal senso è possibile osservare in certi saggi giovanili»²⁷.

La lunga distillazione dei motivi del paesaggio salentino ritrova dunque alcuni motivi ricorrenti e sempre più depurati dagli elementi accessori, attraverso una tecnica che si è voluto (in fondo anche da parte dello stesso autore) paragonare a quella musiva. Dagli anni

Cinquanta e maggiormente nei Sessanta lo stile diventa quello più tipico e riconoscibile, con quella modularità che gli stiamo qui riconoscendo come carattere identitario (stavolta anche dell'identità artistica e non solo geografica) e che a tratti può apparire ripetitiva. Eppure, la ricerca in realtà proseguiva e le variazioni sul tema sono continue. In *Casa ed ulivi* (fig. 10 e *infra* Staudacher fig. 1) il tratto si fa più fluido e con ampi intervalli, che lasciano scoperto il fondo bianco. La stessa casa di campagna appare in piccolo olio su tela probabilmente degli stessi anni (fig. 11), con un ductus e una tavolozza molto diversi, un tassellato materico e geometrico. La differenza la fa senz'altro il supporto, che nel primo caso è cartoncino, tanto che il tratto si apparenta a quello dei suoi monocromi (vedi *infra* Russo, *il Paesaggio*, fig. 16) e dei suoi altri lavori su supporto cartaceo. L'artista si lascia anche guidare dai materiali e dalla tecnica, in una stretta dialettica tra le sue capacità e le potenzialità dei mezzi impiegati. In questo senso, tra il Ciardo che coglie l'essenza del paesaggio del Capo e il Ciardo «pittore nato» non vi è contraddizione.

Per noi, oggi, osservare queste vedute significa riconoscere i caratteri distintivi del paesaggio locale, di quella natura antropizzata in cui gli elementi (roccia, architettura, terra, vegetazione) si compongono organicamente e di cui il pittore coglie visivamente i moduli generatori (figg. 12, 13). Una capacità che oggi è messa a dura prova dall'alterazione del paesaggio. Poiché non si può smettere di costruire né di intervenire sul già costruito, ci si può interrogare su come i valori che abbiamo riconosciuto alla tradizione possano rimanere vivi e soprattutto attuali, insieme all'estetica che li ha caratterizzati e che artisti come Ciardo hanno colto.

Raramente l'edilizia della seconda metà del Novecento è riuscita a interpretare efficacemente tali valori; tuttavia è possibile si



Fig. 10 – Vincenzo Ciardo, *Case a Gagliano*, 1943, olio su tela, già Lecce, coll. Ronzini (da CASSIANO 1979, p. 122).

Fig. 11 – Vincenzo Ciardo, *Casa ed ulivi*, particolare (intero *infra* Staudacher fig. 1), olio su cartoncino, collezione privata (foto Raffaele Puce).

Fig. 12 – Vincenzo Ciardo, *Casa nell'uliveto*, anni Cinquanta 14,5x20, olio su tela, cm.... Lecce, coll. priv. (foto Raffaele Puce)

individuano alcune significative eccezioni che dimostrano come sia possibile introdurre un segno contemporaneo capace di rivitalizzare il contesto, instaurando al contempo una dialettica positiva con il costruito preesistente.

Un esempio emblematico è rappresentato dalla villa realizzata proprio a Gagliano dall'architetto italo-britannico Lorenzo Grifantini, a ridosso del centro storico. Come afferma lo stesso progettista, «è necessario un pizzico di follia per costruire in un contesto così fortemente vincolato»; una scelta progettuale che gli è valsa uno dei riconoscimenti del premio *In/Architettura 2020*, motivato dalla «straordinaria capacità di inserimento in un contesto storico fortemente caratterizzato, pur mantenendo la contemporaneità del linguaggio architettonico, che evita sia facili mimetismi sia banali forme di contestualismo». La villa, denominata Torre Bianca, dimostra come sia possibile concepire un'architettura residenziale che rielabora il lessico architettonico tradizionale locale all'interno di un discorso progettuale innovativo. Il dialogo instaurato con il centro storico di Gagliano del Capo risulta armonico, pur configurandosi l'edificio come un episodio pienamente contemporaneo, paragonabile a un assolo moderno inserito in un più ampio "concerto" di architettura vernacolare. In tal senso, i valori espressi dall'edificio appaiono in sintonia con il carattere del luogo, poiché l'intervento riesce a cogliere e reinterpretare l'essenza della struttura visiva del paese, intimamente connessa al suo specifico contesto geografico e paesaggistico. La soluzione nasce da una dialettica serrata tra l'estetica contemporanea e gli archetipi del luogo. Lo sguardo esterno in questo caso sembra aver colto appieno la differenza, la specificità che sostanzia il paesaggio salentino e in particolare quello del Capo di Leuca. Risulta congeniale al nostro discorso affiancare una veduta del paese che include la Torre Bianca con una veduta di





Fig. 14 – Vincenzo Ciardo, *Paesaggio salentino*, anni Cinquanta (?), olio su tavola, cm. 20x28 Lecce, coll. priv. (foto Raffaele Puce).

Fig. 15 - Veduta di Gagliano del Capo con in primo piano la *Torre Bianca* di Lorenzo Grifantini.

Fig. 16 – Vincenzo Ciardo, *Gagliano*, 1939, olio su tela, già Lecce, coll. Calabrese (da CASSIANO 1979, p.105).



Ciardo (Gagliano 1939, fig.15²⁸) per cogliere la sintonia che in questo raro caso si è creata tra contemporaneo e antico.

Quello che Ciardo definisce l' «immenso mosaico» del paesaggio salentino si può anche considerare un tessuto, del quale la pietra costituisce l'ordito, su cui si dispone una «trama fittissima di toni e spazi». Le pietre affiorano dal suolo, a volte già geometricamente scolpite, o vengono cavate a pochi metri di profondità, riportate in superficie a costituire lamie e pajare, ma anche case e cappelle, o le moli squadrate di chiese e palazzi, mimetizzate con i colori delle serre e picchiettate del giallo e del nero dei licheni.

Ciardo si firma spesso su una pietra (fig. 17). Come non leggere in questa scelta un intento simbolico? E come non richiamare i versi di Cosimo Russo:

Alla fine mi sono fatto
Terra, ulivo, aria di meridione
scevro d'ogni ambizione
sarò pietra di muretto di confine²⁹.



Fig. 17 - Vincenzo Ciardo, *Casa ed ulivi*, particolare con la firma dell'artista (intero *infra* Staudacher fig. 1), olio su cartoncino, collezione privata (foto Raffaele Puce).

¹ Antonio Rossellino, *Madonna col Bambino*, rilievo in marmo, cm. 67x52, 1560-70 ca. La foto riprodotta è storica, eseguita con la tecnica della gelatina di bromuro d'argento a San Pietroburgo entro il 1919. L'opera era giunta al museo dell'Ermitage nel 1915, sebbene il bassorilievo si trovasse già a San Pietroburgo presso la famiglia Bibikov. (SIRBeC scheda AFRLIMM - IMM-4t060-0002519). Prima del suo invio in Russia, l'opera fu certamente riprodotta a calco e la copia raffigurata da Ciardo sembra ottenuta da una matrice molto fedele all'originale.

² CARLI 1958 (1972), p. 81.

³ CASSIANO 1979, p. 9.

⁴ CIARDO 1990, p. 138.

⁵ CIARDO 1990. *Ivi*, pp. 138-139.

⁶ MINERVA 2026. Si tratta anche dell'ultimo scritto pubblicato dall'amica e collega Brizia Minerva, prematuramente scomparsa mentre ancora stavo scrivendo questo contributo. Ricordando la sua saggia lentezza, la sua intelligenza ironica, la sua grande apertura intellettuale e inclusività voglio dedicare a lei queste pagine sul "suo" Ciardo.

⁷ CIARDO 1954, p. 32.

⁸ CASSIANO, p. 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p.14.

¹¹ Mostra tenutasi nell'agosto del 2022 a Palazzo Ciardo a Gagliano del Capo.

¹² *Vedi infra*, tav. tav. 13.

¹³ CASCIARO, RIZZO p. 29.

¹⁴ CASCIARO, RIZZO p. 33

¹⁵ CASSIANO 1979, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p.13.

¹⁹ *Ivi*, p. 16.

²⁰ CASSIANO 1979, p. 17.

²¹ GALANTE 1981, p. 213.

²² LORENZETTI 1953, p.331.

²³ GALANTE, p. 213, parla di «ricorso esplicito all'impressionismo e al postimpressionismo, e in particolare a Bonnard». Van Gogh appare in controluce in alcune, ma isolate opere di Ciardo, come il *Vecchio ulivo* del 1950 del Museo Castromediano, ma egli stesso così si esprime in proposito: «lasciamo stare in pace Wan [sic!] Gogh, che non c'entra. Wan Gogh costruisce per macchie. Il suo è piuttosto una sorta di espressionismo luministico, affidato alla trama del virgolato» (Ciardo 1962, pp. 46-47)

²⁴ CASSIANO 1979, p. 121

²⁵ *Ivi*, p. 27.

²⁶ GALANTE 1981, p. 213

²⁷ CIARDO 1962, p. 47

²⁸ Pubblicata in CASSIANO 1979, tav. 39 a p. 105 come in coll. Calabrese a Lecce.

²⁹ Russo, 2017, p. 78



Fig. 1 – Vincenzo Ciardo, *Casa ed ulivi*,
Olio su cartoncino, 47 x 59 cm, collezione privata,
provenienza Galleria Ettore Gian Ferrari, Milano.

Paesaggi salentini di Vincenzo Ciardo a Milano. Le esposizioni alla Permanente

Elisabetta Staudacher*

La prima mostra di Vincenzo Ciardo nel capoluogo lombardo recensita dal «Corriere della Sera» risale al novembre del 1941 e riguarda una personale alla galleria di Ettore Gian Ferrari¹ incentrata su paesaggi pugliesi, intervallati da qualche natura morta di frutta gioiosamente dipinta. Le vedute della campagna di Leuca e di Gagliano del Capo, delle case tra le rocce, di uliveti e pini marittimi, realizzate con una pittura a volte un po' troppo diluita, colpiscono l'osservatore per la vaghezza dei soggetti ottenuta grazie alla magrezza dell'impasto e alla sobrietà del tocco pittorico.

Ciardo viene apprezzato, nonostante venga dal Sud - Gagliano del Capo è il luogo in cui nasce nel 1894 -, e le rassegne ufficiali milanesi, ormai quasi totalmente controllate dal Sindacato Fascista di Belle Arti di Lombardia, non lasciano più il giusto spazio agli artisti fuori regione. Eccetto i tentativi di libera espressione che alcuni galleristi cercano di mantenere in città, la principale realtà espositiva è quella che si svolge presso il Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, sorto nel 1886 in quella che da via Principe Umberto, diviene viale Albania nel periodo fascista e successivamente via Filippo Turati.

I fasti del passato, sostenuti da una realtà culturale indipendente, riconosciuta nel 1884 come Ente Morale, fautrice di mostre sociali annuali e sostenitrice delle Biennali di Brera, cedono il passo alla prepotenza del Sindacato Fascista di Belle Arti che, dopo aver inglobato

nelle sue mostre quelle di Brera, vorrebbe fare lo stesso con quelle della Permanente. Ma l'ente milanese non ci sta. Rinuncia a organizzare le sue mostre collettive, appuntamento fisso per l'arte sia locale che nazionale, e si dedica a delle personali.

Questa decisione è stabilita dopo l'esperimento avvenuto nel 1940, anno in cui in cui, per la prima e unica volta, Permanente e Sindacato Fascista collaborano producendo un'unica mostra. Un fallimento annunciato, come tiene a sottolineare in catalogo il temerario segretario della Permanente, il pittore Remo Taccani, specificando che parecchi soci artisti tra i più affermati della Lombardia avevano preferito astenersi dal partecipare.

Inevitabile quindi la scelta di non replicare nel 1941, anno in cui, contemporaneamente alla personale di Ciardo presso la Galleria Gian Ferrari, presentata dal Segretario Generale della Biennale di Venezia, lo scultore Antonio Maraini² - commissario nazionale del Sindacato Fascista di Belle Arti -, e visitata persino dal sottosegretario all'Educazione Nazionale Riccardo del Giudice³, alla Permanente si tiene la *Terza Mostra Provinciale del Sindacato Fascista di Belle Arti di Milano*⁴, concepita come «contributo degli artisti milanesi ai camerati alle armi», questo il sottotitolo del catalogo. Responsabile dell'ufficio vendite della mostra è Ettore Gian Ferrari, uomo arrivato al mercato dell'arte contemporanea dopo un passato nell'ambito musicale e, dopo questa felice esperienza, nominato da Maraini responsabile dell'ufficio vendite delle biennali veneziane.

È sempre Gian Ferrari l'artefice del ritorno a Milano di Vincenzo Ciardo, dopo la catastrofe bellica, ospite nella sua galleria nel marzo del 1947 assieme a Giovanni Brancaccio, entrambi insegnanti all'Accademia di Belle Arti di Napoli.

La recensione apparsa per l'occasione nella

pagina milanese del «Corriere della Sera», siglata L.B. (Leonardo Borgese) e corredata da una piccola fotografia di un paesaggio di Ciardo, ha un titolo emblematico: *Squisiti terroni*.

Nel dicembre dell'anno successivo, l'artista è di nuovo ospite alla galleria di Gian Ferrari⁵. Questa volta, per enfatizzare la notorietà di cui gode l'artista pugliese a Milano, Borgese sottolinea il fatto che in città Ciardo abbia pure un soprannome: il Tosi napoletano. «Certe analogie nel gusto del tono e della materia, difatti, ognuno può riscontrarle. Ciò non significa punto che Ciardo dipenda dal Tosi di Milano. Anzi»⁶.

Il 27 dicembre, da poco rientrato a Gagliano del Capo, il pittore salentino invia una cartolina all'amico "Mastro" a Roma con gli auguri per l'anno nuovo e gli racconta la sua ultima esperienza espositiva:

«Sono tornato da pochi giorni da Milano, dove ho tenuto una mostra personale. Il successo è stato soddisfacente, specialmente dal lato critico. Tutti hanno trovato che invecchiando... migliore, come accade per i vini buoni! In questa epoca di ismi arrabbiati, non è davvero poco...»⁷.

Nella recensione di un'altra personale di Ciardo sempre alla Gian Ferrari nel gennaio 1953, circostanza in cui l'artista pugliese presenta qualche dipinto e diversi disegni, Borgese riporta un commento di Felice Casorati tratto dalla presentazione in catalogo:

«voglio infine concedermi la gioia di concludere questo modesto discorso con la dichiarazione di affetto e di stima per Ciardo, che vorrei indicare come raro esempio di persistente ed incorrotta moralità artistica»⁸.

Una moralità che Ciardo dimostra non solo nelle sue opere, in prevalenza paesaggi colti dal vero con una fiducia nel racconto e nella contemplazione del vero, valorizzando così il genere figurativo in quel periodo messo

fortemente in discussione da tanti artisti, ma anche nell'insegnamento, ed è in queste vesti che il suo nome appare per la prima volta nell'archivio della Permanente⁹.

Siamo nell'autunno del 1953, anno della riapertura del Palazzo dopo la lunga interruzione delle attività espositive dovuta alla necessaria ricostruzione seguita ai danni di guerra. Alla terza *Mostra Nazionale delle Accademie di Belle Arti*, organizzata dall'Accademia di Brera alla Permanente, espongono due allievi della Scuola libera di Paesaggio del professor Ciardo, Alfonso Pone e Nino Ruju.

Questo evento sottolinea la sinergia, mai volutamente interrotta, tra Brera e la Permanente, che suggellano la loro collaborazione rilanciando le Biennali di Brera e le Annuali della Permanente nella Esposizione Nazionale d'Arte Contemporanea, allestita dal 13 dicembre 1953 al 14 febbraio 1954 nei saloni del Palazzo, ricostruito dagli architetti Pier Giacomo e Achille Castiglioni e Luigi Fratino. Del progetto originario, firmato dall'architetto Luca Beltrami e caratterizzato da un'alternanza di sale grandi e piccole, è rimasta la facciata. Gli interni, adibiti prevalentemente a spazi espositivi molto ampi, risultano ideali per accogliere l'arte contemporanea. Ed è lì che vengono accolti i 469 lavori di pittura, scultura e grafica dell'Esposizione Nazionale, scelti da una giuria di accettazione costituita dai membri della commissione artistica annuale della Permanente - Tullio Figini, Alberto Saliotti e Adriano Spilimbergo -, assieme ad artisti di primaria importanza: Giuseppe Ajmone, Carlo Carrà, Lucio Fontana, Francesco Messina, Enzo Morelli, Renato Vernizzi. Presidenti della mostra, Paolo Candiani, presidente dell'Accademia di Brera e Paolo Stramezzi, presidente della Permanente.

Tra gli espositori c'è anche Vincenzo Ciardo che partecipa con l'olio *Grigio in Puglia*, valutato 150.000 lire¹⁰ e rimasto invenduto.

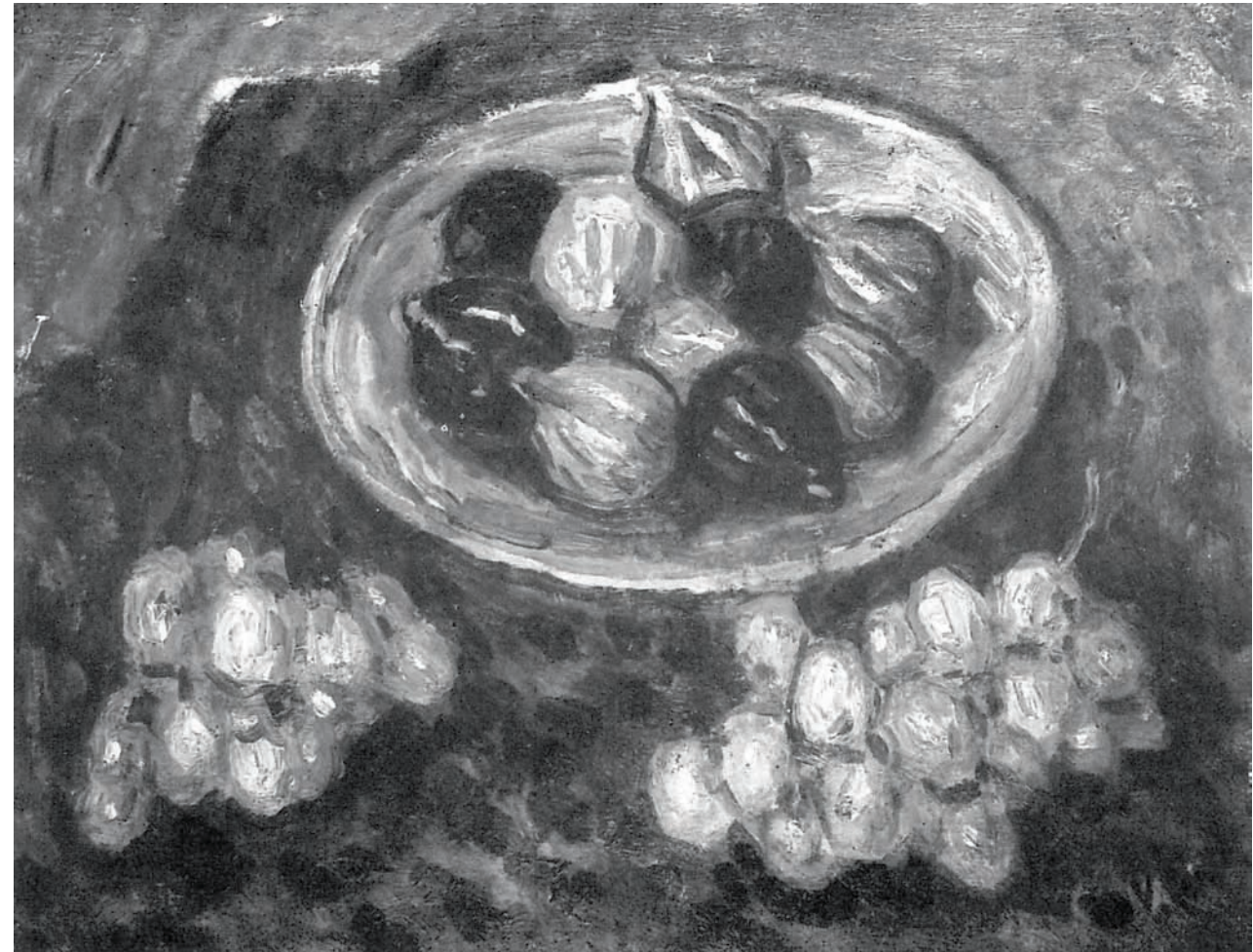


Fig. 2 – Vincenzo Ciardo, *Natura morta*, dal catalogo XIX Biennale Nazionale di Milano, 1955, opera n. 435.

Napoli 24. 9. 56

Caro Taccani,

A 66w pazienza, ma ormai la cosa comincia a diventare troppo lunga - Pertanto ti accludo la lettera ufficiale di richiesta di notizie della pratica, ai cui estremi potrai richiamarti scrivendo al Comune. Ho atteso, come dicevi, altri due mesi, ma siamo sempre allo stesso punto. Ti sarò grato se vorrai occupartene con la solita cordiale collaborazione.

Con tanti buoni saluti

Vin. Ciardo

Fig. 3 - Lettera di Vincenzo Ciardo a Remo Taccani, 24 settembre 1956, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.

Tutto cambia con l'arrivo di Gian Ferrari, abile a valorizzare l'arte di Ciardo. Per l'edizione diciannovesima della Biennale Nazionale di Milano, che prosegue la numerazione delle esposizioni antecedenti la distruzione del Palazzo della Permanente, viene infatti affidata la gestione delle vendite al noto gallerista. La mostra si apre il 12 novembre 1955 e si protrae fino al 6 gennaio. I dipinti che Ciardo presenta sono tre, l'impegno per preparare questa esposizione, a cui vorrebbe essere rappresentato adeguatamente, in contemporanea alla quadriennale romana, viene da lui stesso accennato in una missiva del 15 settembre¹¹.

Nonostante i quadri di Ciardo siano esposti senza passare al vaglio della giuria di accettazione¹², composta dai pittori Achille Funi, Aldo Salvadori, Mario Vellani Marchi e Raffaele De Grada e dagli scultori Luigi Brogгинi e Vitaliano

Marchini, sono tutti venduti: *Tramonto pugliese* e *Natura morta* (fig. 2) vengono acquistati da due differenti collezionisti di Busto Arsizio, mentre *Note primaverili* è scelto dal Comune di Milano¹³.

Dalle carte d'archivio risulta che le opere acquistate in mostra dal Comune, sette in totale, erano state scelte dall'assessore alla cultura Lino Montagna in visita al Palazzo della Permanente assieme al direttore dei Civici Musei Costantino Baroni¹⁴. Un ritardo nel pagamento a Ciardo, causato dalla sostituzione del quadro in mostra con un altro lavoro che meglio rappresentasse il suo percorso artistico, volontà espressa da Baroni poco prima della sua improvvisa scomparsa, ci permette di leggere lo scambio di missive tra l'artista pugliese e il segretario della Permanente e di gustare la signorilità e la compostezza dell'artista che



Fig. 4 - Vincenzo Ciardo, *Paese del Salento*, dal catalogo *XXI Biennale Nazionale di Milano*, 1959, ill. n. 26, p. 23.



Fig. 5 – Vincenzo Ciardo, *Ulivi*, dal catalogo *Pittura italiana contemporanea*, 1960, opera n. 2.

stringe un rapporto sempre più cordiale con Remo Taccani, a cui, passati oltre due mesi dalla chiusura della mostra, scrive da Napoli:

«Caro Taccani, non ho più avuto notizie del quadro destinato al Comune di Milano, né di quello inviato in sostituzione per desiderio del povero prof Baroni, così immaturamente scomparso. Quale dei due dipinti rimarrà costà? Penso che se il prof Baroni non ha avuto il tempo di decidere in merito, sarebbe bene che Lei lo facesse di sua iniziativa. Nel qual caso la pregherei di rimandarmi il quadro rimasto disponibile.

Per mio conto gradirei rimanesse lì il più importante, cioè quello spedito dopo. Comunque gradirei un riscontro in merito»¹⁵ (fig. 3).

Dopo varie comunicazioni tra i due e tra Taccani e gli uffici comunali, la vicenda si conclude positivamente: «Caro Taccani,

Ho ricevuto il saldo del dipinto acquistato dal Comune di Milano e ti ringrazio.

Sono, così, lieto che la simpatica parentesi della mostra della Permanente si sia chiusa con soddisfazione di tutti. E ti ringrazio della cordiale collaborazione»¹⁶.

Dalla corrispondenza conservata in archivio non emerge il titolo del dipinto con cui è stato sostituito *Note primaverili*, tuttavia la stesura di questo testo è stata l'occasione per rintracciare il quadro, un paesaggio appartenente alle collezioni del Museo del Novecento e attualmente collocato in un ufficio esterno al museo¹⁷.

Alla Biennale successiva, tenutasi nel 1957, Ciardo propone *Note primaverili*, che potrebbe essere lo stesso dipinto scelto inizialmente dal Comune di Milano e poi restituitogli. La tela viene acquistata per 200.000 lire dalla



Fig. 6 – Vincenzo Ciardo, *Cielo mare e sassi*, dal catalogo *XXIV Biennale Nazionale d'arte Città di Milano*, 1965, ill. p. 67.

società Edison. Rimane invece invenduta la *Natura morta* presentata in quella stessa circostanza, nonostante l'apprezzamento di Marco Valsecchi, che tra le 2355 opere esposte da 1139 artisti, segnala pochissimi lavori tra cui «una bella natura morta» di Ciardo¹⁸.

Nel marzo di quell'anno, prima della Biennale, di cui è nuovamente responsabile dell'ufficio vendite, Gian Ferrari organizza alla Permanente la mostra nazionale *L'arte e il convito*, con la presentazione in catalogo del giornalista Orio Vergani, fondatore e presidente dell'Accademia Italiana della Cucina, ente promotore dell'iniziativa espositiva. Ciardo espone la natura morta *Uva da tavola*¹⁹.

L'ultima vendita di Ciardo alle Biennali milanesi si registra alla ventunesima edizione, tenutasi tra novembre del 1959 e gennaio del 1960. L'opera scelta da un ingegnere residente a Milano è l'unica esposta dal pittore, che vuole nuovamente omaggiare la sua terra: *Paese del Salento*²⁰ (fig. 4).

Prima della Biennale del 1961, a cui Ciardo partecipa con *Primavera salentina*, si segnalano altre due rassegne, entrambe a cura di Remo Taccani: *Pittura italiana contemporanea* nel 1960, a cui vengono esposte tre opere di Ciardo, *Primavera salentina*, *Ulivi*, (fig. 5) e *Plenilunio estivo*, e la collettiva *Scultura e disegno. Artisti italiani contemporanei*, allestita nell'estate del

1961 dove, per la prima volta, Ciardo propone un inchiostro dal titolo *Paesaggio costiero*.

Alla Biennale del 1963, l'artista pugliese sceglie di presentare un disegno della campagna salernitana assieme all'olio *Salento estivo*.

Si arriva quindi alla XXIV Biennale, l'edizione del 1965, in cui, per la prima volta, Ciardo è tra gli invitati d'onore, un riconoscimento prestigioso che, tuttavia, gli consente di scegliere un'unica opera. È la volta di *Cielo, mare e sassi* (fig. 6).

Questa rassegna è particolarmente importante, sia per il rilievo storico, in quanto vuole essere un omaggio ai 160 anni delle mostre di Brera poi divenute biennali, ma anche sociale e

culturale: viene infatti pubblicato un volantino promozionale, con un bel disegno di Giuseppe Novello, per sensibilizzare il pubblico appartenente a ogni ceto ad associarsi alla Permanente dopo le polemiche suscitate da un'affermazione di Indro Montanelli. Il noto giornalista sosteneva infatti che Milano avesse perso il primato nel campo della cultura artistica italiana e la Permanente vuole dimostrare il contrario sottolineando il suo contributo continuativo con numerose mostre di diverso genere, tra cui le Biennali, la cui edizione del 1965 viene definita «sintesi esauriente delle forze vive dell'arte italiana contemporanea».

Tra gli invitati d'onore, oltre a Ciardo,



Fig. 7 – Vincenzo Ciardo, *Paesaggio salentino*, dal catalogo *XXV Biennale Nazionale d'arte Città di Milano*, 1967, ill. p. 31.



Fig. 8 – Vincenzo Ciardo, *Terra del Salento*, olio su tela, 75 x 90 cm, dal catalogo *La tavolozza figurativa. Mostra d'arte contemporanea*, 1968, ill. p. 45.



Fig. 9 – Vincenzo Ciardo, *Paesaggio del Salento*, dal catalogo *XXVI Biennale Nazionale d'arte Città di Milano*, 1969, ill. p. 34.

spiccano i nomi di Massimo Campigli, Felice Carena, Carlo Carrà, Aldo Carpi, Giorgio De Chirico, Achille Funi, Guido Marussig, Mario Tozzi.

Dopo la Biennale del 1967, a cui partecipa con *Paesaggio salentino* (fig. 7), l'anno seguente Ciardo è presente con la tela *Terra del Salento* (fig. 8) alla mostra d'arte contemporanea *La tavolozza figurativa*, «una raccolta di pittori che credono ancora alle tecniche tradizionali del pennello», come scrive Raffaele De Grada in catalogo. Il critico prosegue: «Vengono riuniti una serie di maestri e giovani, rappresentativi di tre o quattro generazioni, insieme a un gruppo di scultori tra i più vivi del panorama artistico italiano»²¹.

Per la prima volta troviamo in catalogo dei brevi cenni biografici del pittore di Gagliano del Capo, con un elenco delle principali esposizioni italiane ed estere che hanno visto la sua presenza.

La ventiseiesima edizione della Biennale Nazionale Città di Milano, inaugurata il 25 novembre 1969 e conclusasi il 25 gennaio 1970, vede l'ultima presenza di Vincenzo Ciardo alla Permanente. L'artista si accomiata da Milano con un *Paesaggio del Salento* (fig. 9). Morirà pochi mesi dopo nella sua Gagliano del Capo.

* Responsabile dell'archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.

Vorrei ringraziare il professor Antonio Russo per avermi coinvolto nel progetto editoriale con questo contributo che vuole essere una prima traccia di indagine sui rapporti di Ciardo con Milano.

¹ *Artisti che espongono* 1941, p. 3.

² Notizia tratta da VETRUGNO 2019, p.45.

³ *Lectura Ducis* 1941, p. 5.

⁴ Da non confondere con la *Terza Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti* che si tiene al Palazzo dell'Arte tra maggio e luglio 1955. Ciardo viene chiamato a Milano come membro del comitato organizzatore assieme ai pittori Prada e Tosi e allo scultore Messina. Cfr. *La Mostra d'Arte del Sindacato Nazionale 1941*, p.5.

⁵ Dalla corrispondenza con Oreste Macrì, critico letterario originario di Maglie (Lecce), sappiamo che la mostra si inaugura il 9 dicembre e si chiude il 20. Ciardo invita Macrì a visitare la sua personale. COLLINI 2018, p. 664. Collini attribuisce la curatela ad Antonio Maraini, ma è possibile che si confonda con la mostra del 1941.

⁶ L.B. 1948, p. 3.

⁷ Cartolina di Ciardo a Giuseppe Mastropasqua, Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo", Fondo Russo, Gagliano del Capo.

⁸ L.B. 1953, p. 3.

⁹ La documentazione riguardante Vincenzo Ciardo è conservata nel fondo Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (SBAEP), l'archivio dell'ente milanese viene indicato con l'acronimo ASPAEP.

¹⁰ Informazione tratta dal catalogo della mostra, ASBAEP, SBAEP, MAA 504, Corrispondenza con gli artisti, acquisti.

¹¹ Lettera di Ciardo a una sua conoscente di nome Elena, scritta da Napoli il 15 settembre 1955, Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo", Fondo Russo, Gagliano del Capo. Per le presenze di Ciardo alle Quadriennali di Roma si veda il testo di Alessandro Sagramora in questa sede.

¹² Si tratta di una norma prevista dal regolamento della mostra, art. 3, riportato in catalogo.

¹³ ASBAEP, SBAEP, libro vendite LV5.

¹⁴ Copialettera di Paolo Stramezzi, presidente della Permanente, a Virgilio Ferrari, sindaco di Milano, 5 gennaio 1956 ASBAEP, SBAEP, MAA 528, Corrispondenza per acquisti opere.

¹⁵ Lettera di Ciardo a Taccani, 21 marzo 1956, ASBAEP, SBAEP, MAA 525, Corrispondenza con gli artisti.

¹⁶ Lettera di Ciardo a Taccani, 8 ottobre 1956, ASBAEP, SBAEP, MAA 528, Corrispondenza per acquisti opere.

¹⁷ Il dipinto, registrato con il titolo generico *Paesaggio*, è datato 1953 ed è un olio su tela, 60 x 80 cm. Ringrazio la dottoressa Valentina Plebani, conservatrice del Museo del Novecento per le informazioni fornitemi. Per l'immagine del dipinto rimando a *V. Ciardo 1972*, n. 28, p. 51.

¹⁸ ASBAEP, SBAEP, LV5. Valsecchi 1957.

¹⁹ La copia del catalogo conservata in archivio riporta il costo di 200.000 lire, non si hanno dati sulle vendite della mostra. ASBAEP, SBAEP, MAA 392, Catalogo.

²⁰ ASBAEP, SBAEP, LV5.

²¹ DE GRADA 1968, p. 11.



Fig. 1 – Vincenzo Ciardo, *Torregaveta*
(da CASSIANO 1979, p.50.)

Fig. 2 – Vincenzo Ciardo, *Paesaggio del Salento*
(© Fondazione La Quadriennale di Roma).

Vincenzo Ciardo e le Quadriennali d'arte

Alessandro Sagramora *

Quando la Quadriennale d'Arte Nazionale viene istituita nel 1927 dal Governatorato di Roma, l'intento è quello di un complessivo riordino delle esposizioni pubbliche, di cui la Biennale di Venezia (nata nel 1895), La Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano (che vedrà la luce nel 1933) costituiranno il vertice, in un panorama quanto mai folto e consolidato negli anni di mostre provinciali e regionali, promosse e organizzate dai sindacati artistici e che continueranno a operare in sinergia con le tre "rassegne sorelle". Una razionalizzazione delle manifestazioni culturali che si inserisce nel più ampio programma di rinnovamento degli organi dello Stato fascista, di cui le istituzioni culturali sono imprescindibile strumento di propaganda. Questa breve premessa solo per evidenziare che al tempo della sua partecipazione alla Prima Quadriennale, nel 1931, Vincenzo Ciardo è un artista di 37 anni che ha già alle spalle un nutrito elenco di partecipazioni a mostre collettive nazionali; come da lui stesso scritto in un *curriculum* vergato a mano in occasione della partecipazione alla VII Quadriennale del 1955, ha preso parte a «tutte le collettive nazionali dal 1925 ad oggi»¹, nota ribadita e corretta nel catalogo della personale tenuta alla Galleria del Vantaggio di Roma nel 1956, a cura di Carlo Barbieri, in cui, nelle note biografiche si specifica: «Partecipa alla vita artistica italiana dal 1920»².

La partecipazione di Ciardo alla Prima Quadriennale non è, quindi, un debutto e in effetti la progressione della sua presenza nelle diverse edizioni – continuativa dalla Prima

alla IX – è a dir poco sorprendente. Viene "ammesso" alla prima edizione "per accettazione"; alla Rassegna si accede, infatti, attraverso un doppio canale: per invito all'opera da parte del comitato organizzatore o per accettazione, sempre dell'opera, da parte di due giurie, nominate dal comitato e dagli stessi artisti che concorrono a partecipare³. Ciardo sottopone alle giurie tre opere: *Campi Flegrei*, *Natura morta*, *Torregaveta*, tutte del 1930, di cui soltanto la terza ottiene un giudizio unanime positivo, poi acquistata dalla Provincia di Lecce per 3000 lire⁴ (fig. 1). Nell'edizione successiva, la Seconda Quadriennale (1935), il pittore non viene ancora invitato, nonostante nel *curriculum* già citato dichiara il contrario, e presenta, come quattro anni prima, tre opere, *Paesaggio salentino*, *Natura morta*, *Leuca*, di cui le prime due superano il vaglio delle giurie e la prima acquistata per 1000 lire dal Banco di Napoli⁵ (fig. 2). Alla III Quadriennale viene effettivamente invitato con tre opere (*Campagna flegrea*, *Lucrino*, *Campagna di Pozzuoli*, la prima acquisita dal Banco di Napoli per 1200 lire)⁶ (fig. 3). È in occasione della quarta edizione della mostra, però, che il pittore viene invitato a esporre un gruppo nutrito di opere, dodici per l'esattezza, a comporre quella che potrebbe definirsi una vera e propria personale se non fosse che, proprio in quell'edizione, inaugurata il 15 maggio del 1943 in piena guerra, le mostre personali vengono abolite⁷. È da rilevare il fatto che in quella occasione l'ufficio vendite non è a carico dell'Ente, ma affidato al gallerista senese, trasferitosi a Milano, Stefano Cairola; a ciò si deve, con ogni probabilità, l'alto numero di collezionisti privati tra gli acquirenti delle opere in mostra, anche nel caso di Ciardo⁸ (figg. 4-4 bis).

La documentazione sin qui riportata sulla partecipazione del pittore alle Quadriennali è affidata ai cataloghi delle mostre e, in modo ancor più flagrante ai verbali dei comitati

organizzativi, ai registri delle giurie, alle rubriche delle opere vendute, ai preziosissimi album fotografici, frutto delle campagne di documentazione dello studio Giacomelli di Venezia e agli altrettanto preziosi volumi di rassegna stampa, composti minuziosamente in occasione di ciascuna Quadriennale ma in cui Ciardo, segnatamente per le prime quattro edizioni, viene appena nominato. Ciò che è scomparso dalla documentazione d'archivio di questo periodo, il ventennio fascista, è l'intera serie del carteggio, le schede di notifica delle opere, gli stampati, materiale che più d'ogni altro sarebbe stato utile a ricreare la temperie di quegli anni attraverso la 'voce' viva dei protagonisti che li animarono: la corrispondenza con gli artisti e con tutti gli altri soggetti che hanno concorso all'organizzazione di quelle imponenti mostre è stato rimosso con un taglio chirurgico, con ogni probabilità distrutto in quel tragico periodo della storia italiana, tra il 1943 e il 1945, destino comune a tante istituzioni in quello stesso torno di anni⁹.

La prima edizione del dopoguerra non riporta nell'intestazione nemmeno la parola "Quadriennale"; viene intitolata Rassegna Nazionale di Arti Figurative per marcare una distanza netta dalla precedente gestione culturale. Allestita alla Galleria nazionale d'arte moderna nel 1948 per l'inagibilità del Palazzo delle Esposizioni è affidata alla direzione commissariale dello scultore Francesco Coccia; il comitato organizzatore della mostra è affidato alla presidenza di Ferdinando Flores e, oltre allo stesso Coccia, ai seguenti artisti: Nino Bertolotti, Alberto Carocci, Aldo Carpi, Felice Casorati, Vincenzo Ciardo, Giovanni Colacicchi, Renato Guttuso, Carlo Levi, Giuseppe Marchiori, Marino Marini, Roberto Melli, Giorgio Morandi, Giuseppe Natale, Carlo Speranza¹⁰. Oltre a un ruolo di assoluto prestigio, dunque, Ciardo espone tre opere (*Gli ulivi di Leuca*, *Fiori e frutta*, *Terra di*

Puglia), la prima delle quali viene acquistata dal Ministero della pubblica istruzione proprio per la Galleria nazionale d'arte moderna al prezzo di 70.000 lire¹¹; un dettaglio – il conflitto di interessi tanto evidente quanto più volte praticato dagli artisti nella storia della Rassegna –, che tornerà nella relazione tra Ciardo e la Quadriennale, lasciando peraltro delle tracce nella corrispondenza con l'Ente.

La VI Quadriennale (1951-1952) inaugura di fatto l'era di Fortunato Bellonzi, che riveste la carica di segretario generale per oltre trent'anni e il cui periodo di attività vede un incremento esponenziale della documentazione d'archivio relativa alla corrispondenza con gli artisti, nonché del cosiddetto materiale grigio (inviti, locandine, brochure) e librario¹². Bellonzi fa espressa richiesta agli artisti che partecipano alle Quadriennali di consegnare tale documentazione per alimentare i loro fascicoli personali, l'attuale Fondo documentario artisti contemporanei (FDAC), un fondo aperto che conserva tutt'oggi l'originaria impostazione. Oltre al materiale citato, i fascicoli conservano la maggior parte del carteggio intrattenuto tra i singoli artisti e l'Ente. Quella alla VI edizione della Quadriennale è una partecipazione importante per Ciardo, invitato a esporre con undici opere precedute in catalogo da una presentazione dello stesso artista¹³. Il 9 novembre del 1951 Fortunato Bellonzi scrive: «Caro Ciardo, stiamo preparando febbrilmente il catalogo illustrato della Quadriennale, dove non può mancare una congrua presentazione di Vincenzo Ciardo. Perché non la scrivi tu stesso, se non preferisci, invece, mandarci qualche cenno di critico a cui tieni? Basterà, per esigenze di spazio imprescindibile, una pagina dattilografata, Mi raccomando, comunque, la massima urgenza». Ciardo scrive, di suo pugno, un testo che è una sintesi estrema del suo intero percorso poetico-artistico¹⁴ (figg. 5-6). L'artista ottiene il premio per la pittura



Fig. 3 – Vincenzo Ciardo, *Lucrino*
(© Fondazione La Quadriennale di Roma).



del Comune di Roma di 250.000 lire – dopo che, nella precedente edizione il sistema dei premi era stato abolito – e l'opera indicata nella rubrica delle opere vendute con il titolo *Salento* viene acquistata dalla Presidenza della Repubblica per 24.250 lire¹⁵.

«La chiarezza scarna e ruvida, come di pomice, delle sue opere è il risultato di un lungo paziente lavoro di chiarificazione dei propri mezzi espressivi effettuato in solitudine, o con la sola compagnia della fiducia nelle indicazioni dell'autocritica...»¹⁶. *L'incipit* della presentazione di Luigi Carluccio per il catalogo della VII Quadriennale (1955-'56) esprime in modo commovente un motivo ricorrente della critica, ma, soprattutto, della riflessione del pittore su sé stesso: il progressivo percorso 'in

solitaria' di semplificazione, di scarnificazione anzi, operato nei confronti della tradizione pittorica cui attingeva quanto dei mezzi espressivi della sua pittura di paesaggio, giustamente definita dal critico «senza storia». Ma vengono alla mente anche le parole di Marco Valsecchi scritte per il testo pubblicato nella piccola monografia di Editalia nel 1977, che rievoca il primo incontro epistolare tra i due, avvenuto alla metà degli anni Cinquanta, più o meno coevo alla VII Quadriennale, e originato dalla lettura da parte dell'artista di un saggio del critico sulle avanguardie e sugli sviluppi più recenti delle arti figurative in Italia. Nella lettera di Ciardo quella conquista della solitudine si colora di accenti ulteriori e perlopiù esogeni: «Vincenzo Ciardo mi scrisse la sua prima e

Fig. 4 – Vincenzo Ciardo, *Impressione*
(© Fondazione La Quadriennale di Roma).



lunga lettera da Napoli. Ripeto, di persona non ci conoscevo. La lettera, in effetti, mi rimproverava di ignorare gli artisti del Meridione, l'Italia è troppo lunga, mi scrisse Ciardo [...], e il Meridione è sempre troppo lontano per voi che scrivete sull'arte...»¹⁷.

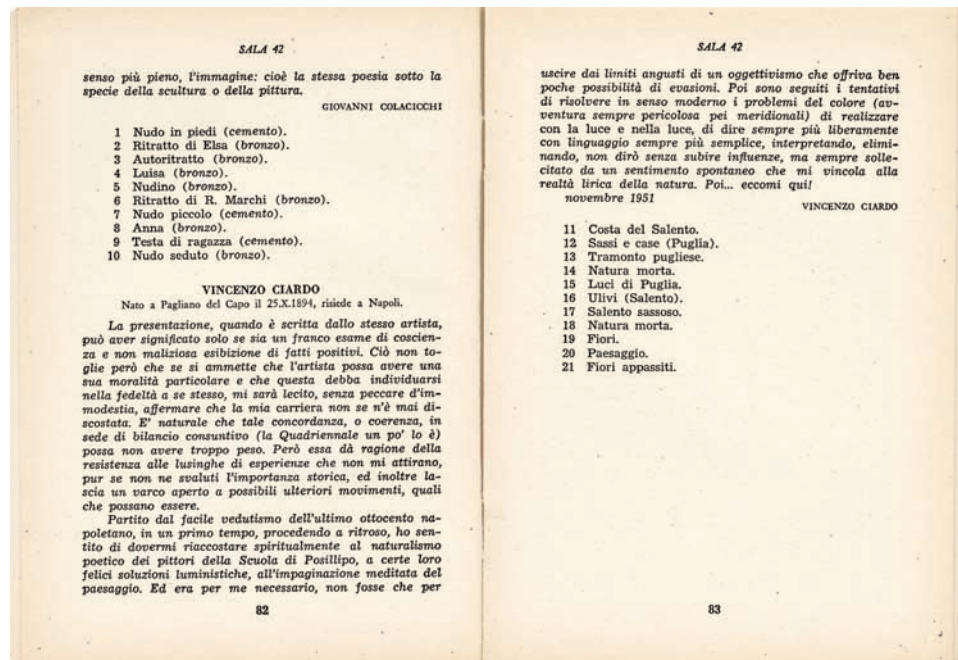
Alla VII Quadriennale Ciardo espone cinque quadri nella sala 4, insieme alle opere dei pittori Bruno Saetti, Gisberto Ceracchini e dello scultore Franco Girelli¹⁸. L'artista è inserito, inoltre, nella giuria dell'assegnazione dei premi, di cui fanno parte il segretario generale, Fortunato Bellonzi, Giorgio Castelfranco, Gian Alberto dell'Acqua, Pericle Fazzini, Gino Severini, Alberto Ziveri; in una lettera presente nel suo fascicolo, Ciardo fa riferimento a un affilato articolo di Virgilio Guzzi¹⁹ sui criteri

di assegnazione dei premi e rispetto al quale suggerisce a Bellonzi una risposta «senza entrare in polemica»: «Penso che un chiarimento del genere non guasterebbe», conclude Ciardo, «penso di no» chiosa Bellonzi a margine, in tinta rossa. Spillato nello stesso gruppo di carte vi è poi uno spassoso 'poemetto' indirizzato a Bellonzi e datato "29 XI '57" per ringraziarlo di voler recensire il suo *Quasi un diario*, pubblicato quello stesso anno²⁰ (figg. 7-8).

La partecipazione di Ciardo all'VIII Quadriennale (1959-'60) è preceduta in catalogo da una lunga presentazione di Enzo Carli; il pittore espone cinque opere, condividendo la sala con quelle di Virgilio Guzzi – scherzi del caso – e degli scultori Angelo Camillo Maino e Mario Negri²¹. Una lettera del pittore a Bellonzi

Fig. 4 bis – Vincenzo Ciardo, *Tempo piovoso*
(© Fondazione La Quadriennale di Roma).

Fig. 5 – Da VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Roma 1951, pp. 82-83.



del 31 ottobre del '59 registra le difficoltà legate all'organizzazione di questa edizione, animata da contestazioni sindacali e polemiche per l'altissimo numero di artisti partecipanti (1200 artisti per oltre 2000 opere!), che si risolveranno con un alto numero di defezioni²²: «Caro Bellonzi, niente hai da ringraziarmi. Sai bene che sono affezionato alla Quadriennale ed alla tua persona. Qui per la verità nessuna voce circola circa il rimando della inaugurazione e mi risulta che quasi tutti gli invitati hanno già spedito...»²³ (fig. 9).

La IX Quadriennale viene inaugurata il 22 novembre del 1965, con due anni di ritardo rispetto alla consueta cadenza, sintomo del fatto che le tensioni che avevano scosso la precedente permangono inalterate, se non acuite, in questa edizione che sarà l'unica del decennio. Per la prima volta, inoltre, diversi critici entrano a far parte delle numerose

giurie e commissioni, di cui quella preposta agli inviti è così composta: Giuseppe Cesetti, Beppe Guzzi, Enrico Paulucci (pittori), Quinto Ghermandi, Giuseppe Mazzullo (scultori), Mino Maccari (incisore), Enzo Carli, Ottavio Morisani, Marco Valsecchi (critici d'arte). Ciardo espone cinque opere nella sala 20 che condivide con lo scultore Giovanni Amoroso e i pittori Giovanni Brancaccio, Carlo Corsi, Piero Martina, Francesco Menzio, Mario Vellani Marchi²⁴ (fig. 10). Un'indagine condotta dal periodico «La Sonda» chiama in causa il parere di quattro esponenti del mondo dell'arte, introducendoli così: «La IX Quadriennale d'arte di Roma tutti l'avremmo desiderata un po' diversa di quella che è. Di difetti ce ne sono molti; i pregi non mancano. Ma più del nostro interesserà, sicuramente, e per obiettività e acutezza, il giudizio che ce ne danno quattro noti esponenti del campo proprio dell'arte», ovvero il critico

di «La Fiera letteraria» Giuseppe Sciortino, il mercante d'arte Giuseppe Zanini, il pittore e critico d'arte del settimanale «Oggi» Renzo Biasion e il nostro, «Vincenzo Ciardo Pittore», la cui dichiarazione mi sembra perfetta per concludere questa veloce ricognizione sulle sue partecipazioni alle Quadriennali d'arte e che conferma la «probità» e la «misura» che gli riconosce Valsecchi, nonché la natura di «pittore nato» attribuitagli da Carli:

«A mio modo di vedere, più che sulla IX Quadriennale, sarebbe stato più logico chiedere un giudizio sulla situazione odierna dell'arte in Italia, dato che di essa la rassegna

romana propone un panorama esauriente, anche se eccessivamente pletorico. In tal senso, comunque si voglia valutarne i risultati sul piano critico, la mostra consente al visitatore di rendersi conto di tutte le tendenze, dal figurativo ai più spregiudicati, e sconcertanti, sperimentalismi degli indirizzi di avanguardia. Ritengo però che si sarebbe dovuto evitare lo schieramento monotono degli invitati, tutti con cinque opere ciascuno, alternando con personali di pittori e scultori di maggior rilievo nell'ambito delle rispettive tendenze. Per tutto il rimanente la parola spetta ai critici, e non a chi, come me, è da decenni impegnato nella non piccola avventura dell'arte»²⁵.



Fig. 6 – Vincenzo Ciardo, *Tramonto pugliese* (© Fondazione La Quadriennale di Roma).

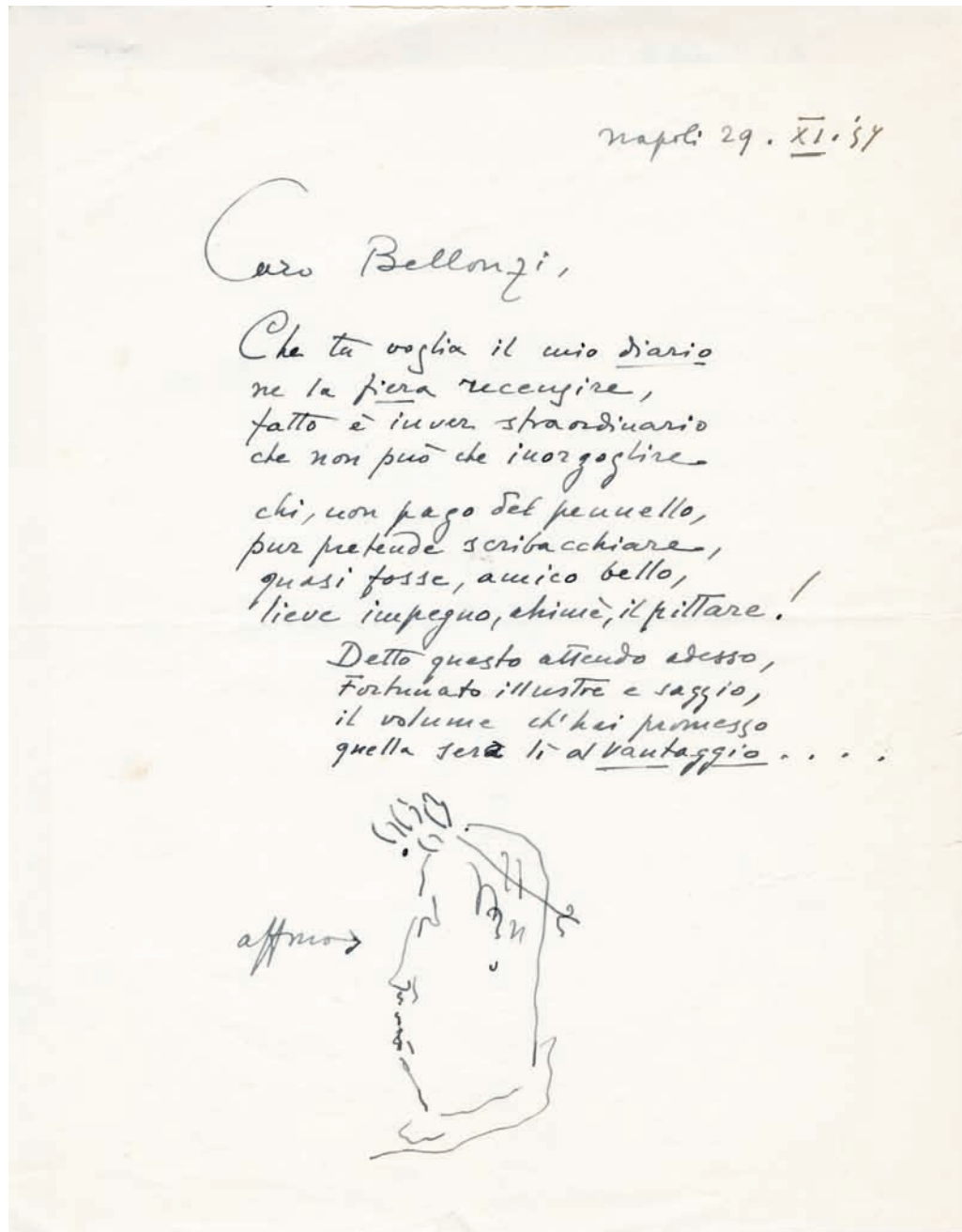


Fig. 7 – Vincenzo Ciardo, lettera a Bellonzi
 (© Fondazione La Quadriennale di Roma).

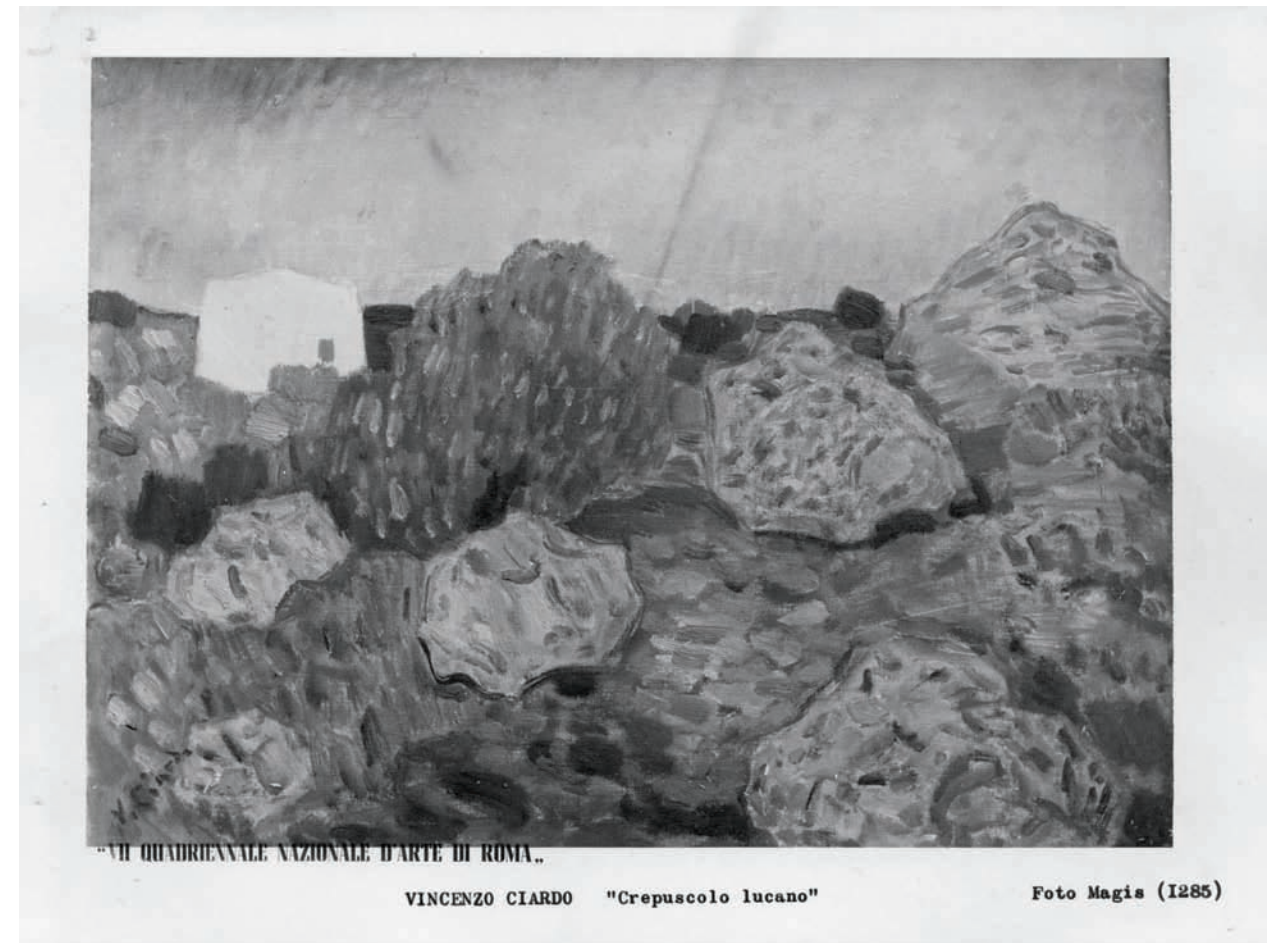


Fig. 8 – Vincenzo Ciardo, *Crepuscolo lucano*
 (© Fondazione La Quadriennale di Roma).



Fig. 9 – Vincenzo Ciardo, *Natura morta*
(© Fondazione La Quadriennale di Roma).

Fig. 10 – Vincenzo Ciardo, *Sassaie al tramonto*
(© Fondazione La Quadriennale di Roma).

- * arbiQ - Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma
Desidero ringraziare Antonio Russo per avermi proposto di scrivere questo testo, il presidente della Quadriennale, Andrea Lombardino, il direttore generale, Riccardo Luciani e la responsabile dell'Archivio Biblioteca, Assunta Porciani.
- ¹ Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma (d'ora in poi arbiQ), Fondo documentario artisti contemporanei (d'ora in poi FDAC), Posizione Ciardo Vincenzo. Per ogni approfondimento sul pittore non compreso in questo testo, si rimanda alla piattaforma online dell'Archivio Biblioteca della Quadriennale di Roma: <https://arbiq.quadriennaleidiroma.org/oggetti/12549-ciardo-vincenzo>.
- ² Barbieri 1956, p. 11.
- ³ La giuria di accettazione nominata dal comitato organizzatore era composta dagli artisti Carlo Socrate, Arturo Dazzi, Ferruccio Ferrazzi, Giorgio Morandi, Adolfo Wildt; quella nominata dagli artisti, invece, da Nino Bertolotti, Aldo Carpi, Umberto Coromaldi, Michele Guerrisi, Napoleone Martinuzzi. Cfr. Prima Quadriennale d'Arte Nazionale 1931, p. 10.
- ⁴ arbiQ, Registro delle giurie, ASQI b. 2 u. 6; Rubrica delle opere vendute, ASQI b. 4 u. 15.
- ⁵ La giuria di accettazione è composta dai pittori Amerigo Bartoli, Massimo Campigli, Giorgio Morandi e dagli scultori Giovanni Prini, Romano Romanelli; quella nominata dagli artisti, invece, dai pittori Pietro Barilla, Aldo Carpi, Francesco Menzio e dagli scultori Alberto Gerardi, Domenico Rambelli. Cfr. II Quadriennale d'Arte Nazionale 1935, p. 8. Cfr. arbiQ, Registro delle giurie, ASQI b. 2 u. 9; Rubrica delle opere vendute, ASQI b. 4 u. 16.
- ⁶ La commissione inviti della III Quadriennale è composta da Enrico di San Martino Valperga e Cipriano Efisio Oppo, rispettivamente presidente e segretario generale dell'Istituzione, Orazio Amato, Felice Carena, Arturo Dazzi, Ferruccio Ferrazzi, Marino Marini. Cfr. III Quadriennale d'Arte Nazionale 1939, p. 23; cfr. anche arbiQ, Opere vendute alla III Quadriennale, ASQII.11 b. 1 u. 1.
- ⁷ Di seguito l'elenco delle opere esposte: *Autunno flegreo, Vecchi olivi, Pianura salentina, Nespole e ciliege, Fioroni, Impressione, Santa Maria di Leuca, Campagna estiva, Uva e pere, Tramonto, Tempo piovoso, Controluce*, cfr. IV Quadriennale d'Arte Nazionale 1943, pp. 81-82.
- ⁸ Oltre al Ministero delle Corporazioni e al Governatorato di Roma, figurano tra i compratori delle sue opere tre acquirenti privati, arbiQ, Rubrica delle opere vendute, ASQII.11 b. 1 u. 2.
- ⁹ Si confronti a tal proposito Porciani 2025, pp. 34-43.
- ¹⁰ Rassegna Nazionale di Arti Figurative 1948, p. 4.
- ¹¹ arbiQ, Opere vendute alla V Quadriennale, ASQII.11 b. 1 u. 3.
- ¹² Fortunato Bellonzi lega l'Ente a un'intensa attività espositiva parallela ma anche al di là delle rassegne Quadriennali, fatta di mostre storiche, esposizioni in Italia e all'estero spesso in sinergia con le rappresentanze diplomatiche e le istituzioni artistiche di molti Paesi, ad alcune delle quali è invitato anche Vincenzo Ciardo. Su questo aspetto si consiglia di consultare il profilo dell'artista sull'applicativo online della Quadriennale di Roma al seguente link: <https://arbiq.quadriennaleidiroma.org/oggetti/12549-ciardo-vincenzo>.
- ¹³ La commissione per gli inviti è composta dal presidente della Quadriennale Antonio Baldini, da Fortunato Bellonzi e dagli artisti Carlo Carrà, Pericle Fazzini, Mario Mafai, Giovanni Prini, Bruno Saetti. Cfr. VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma 1951, p. XV.
- ¹⁴ L'artista espone nella sala 42, insieme con lo scultore Oscar Gallo, le seguenti opere: *Costa del Salento, Sassi e case (Puglia),*

Tramonto pugliese, Natura morta, Luci di Puglia, Ulivi (Salento), Salento sassoso, Natura morta, Fiori, Paesaggio, Fiori appassiti. Cfr. VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma 1951, pp. 82-83.

- ¹⁵ arbiQ, Schede delle opere vendute alla VI Quadriennale, ASQII.9 b. 1 u. 3.
- ¹⁶ VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma 1955, p. 22.
- ¹⁷ VALSECCHI 1977, p. 6.
- ¹⁸ Le opere sono: *Crepuscolo lucano, Terra salentina, Frutta, Il fico, Pesci*, la prima acquistata dall'Istituto di credito per lo sviluppo del Mezzogiorno per 200.000 lire, la seconda dal Ministero dell'Interno per 150.000 lire, la quarta dalla Cassa del Mezzogiorno per 150.000 lire. arbiQ, opere vendute alla VII Quadriennale, ASQII.11 b. 1 u. 5.
- ¹⁹ Guzzi 1955, arbiQ, Rassegna stampa, ASQII.27 u. 15, p. 104r.
- ²⁰ arbiQ, FDAC, Posizione Ciardo Vincenzo.
- ²¹ Le opere esposte da Ciardo in questa occasione sono: *Ultime luci nel Salento, Alberi, sassi e case, Salento in grigio, Natura morta, Campagna estiva*, la seconda acquistata da un privato per 280.000 lire, la quarta per 250.000 lire dal Banco di Napoli. arbiQ, Schede delle opere vendute alla VIII Quadriennale, ASQII.9 b. 1 u. 6. Cfr. inoltre VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma 1959, pp. 107-108.
- ²² Si confronti a tal proposito SALARIS 2004, pp. 105-117.
- ²³ arbiQ, Carteggio, ASQII.26/2 b. 41 u. 6 VIII Q.
- ²⁴ IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma 1965, pp. 12, 97. Le opere esposte da Ciardo sono: *Sassaie al tramonto, Paesaggio salentino, Note invernali, Lo scorfano, Frutta*. Le ultime due vengono acquistate da privati per 250.000 e 220.000 lire. Cfr. Rubrica delle opere vendute alla IX Quadriennale, ASQII.9 b. 1 u. 7.
- ²⁵ *La IX Quadriennale d'arte di Roma 1966*, arbiQ, Rassegna stampa, ASQII.27 u. 18, p. 25r.

ANTONIO sec. XVII sposa Barbara D'AMICO							
FELICE (1702–1780) magister sposa Vita GIAQUINTO legnaiolo		due altri fratelli	cinque altre sorelle				
ROCCO (1744–1782) prete	FRANCESCO (1746–1822) Sposa Donata CARA da Corsano calzolaio, speciale	TOBIA (1751–1796) mastro	un altro fratello	due altre sorelle			
FELICE (1787–1867) sposa Domenica BISANTI farmacista, cancelliere comunale		due altri fratelli falegnami	cinque altre sorelle				
BRUNO (1817–1862) speciale e cancelliere comunale	BIAGIO (1832–1890) Sposa Addolorata PICCINNI da Depressa segretario comunale, assessore e sindaco	due altri fratelli	sei altre sorelle				
CHIARA (1865–1920) sposa Pasquale COPPOLA, nipote dell'arciprete don Ferdinando	BRUNO (1867–1934) Sposa GIULIA RESCI da Tricase farmacista, assessore comunale e Cavaliere della Corona d'Italia						
ALFREDO (1889–1889)	FRANCESCO (1890–1917) magistrato. Deceduto nella Grande Guerra	BIAGIO (1891–1918) ufficiale postale. Deceduto nella Grande Guerra	GIUSEPPE (1893–1958) farmacista sposa Maria COMI di Marco	VINCENZO (1894–1970) pittore e docente all'Accademia delle Belle Arti di Napoli	ADDOLORATA (1896–1923) musicista. Sposata e morta a Diso	DOMENICO (1898–1917) studente di Ingegneria. Deceduto nella Grande Guerra	GIOVANNA (1902–1976) musicista e ricamatrice
	MYRIAM (1924– deceduta)	DORÈ (1928– deceduta)	GIULIA (1931– deceduta)				

La famiglia del pittore Vincenzo Ciardo nel tempo

Francesco Fersini

La famiglia del pittore Ciardo è presente in Gagliano fin dal secolo XVII. Nel 1694¹ dal matrimonio tra Antonio Ciardo e Barbara D'Amico nascono otto figli e tra questi mastro Felice (1702–1780). Nel corso del Settecento i Ciardo sono una famiglia di artigiani del legno, ormai molto nota a Gagliano. Il Catasto onciario del 1746, menzionando il nobile Giuseppe Nicola Daniele, dottore in legge, afferma che “Abita in casa propria sita dentro la Terra, nella strada de Ciardo”².

Felice Ciardo, antenato del pittore.

Nasce nel 1702 ed è battezzato da don Nicola Michele d'Aragona, principe di Cassano e sua madre donna Caterina Trivulzio d'Aragona. Di professione legnaiolo, viene ricordato col titolo di *magister*. Nel Catasto del 1746 si deduce che “abita in una casa presa d'affitto” nel palazzo che è del duca Giuseppe Maria d'Aragona. Abita con la moglie e un figlio, poi futuro sacerdote del clero di Gagliano. Si tratta di don Rocco Ciardo morto nel 1782, all'età di 39 anni circa. Mastro Felice compare tra i crocesignanti del 1778, anno in cui la Confraternita dell'Immacolata inoltra formale richiesta a Ferdinando di Borbone, per ottenere il Regio Assenso. Tra gli altri figli ricordiamo un mastro Tobia del 1751 e Bruno del 1755. Questo nome si ripeterà nel tempo per altre tre generazioni. Il 1° agosto 1780 “Magister Felix Ciardo domibus Excellentissime Principis Aragona obiit”³

Francesco Giuseppe Maria Ciardo, trisavolo del pittore.

Nel Catasto di Gagliano del 1816, risulta essere speciale e benestante infatti sul Largo la Chiesa possiede “camere 2 sottane e 4 soprane con cortile” e ancora “camere 2 e cortile. In questo periodo i Ciardo hanno raggiunto una certa agiatezza economica, acquistano il palazzo dall'ultimo erede Giuseppe Maria Ayerbo d'Aragona, feudatario di Gagliano. La morte di Francesco, di professione calzolaio, avvenuta nel febbraio 1822, viene dichiarata da Francesco Bisanti, servitore del defunto⁴.

Non sappiamo con esattezza come mai la famiglia Ciardo da questo momento abbia intrapreso l'arte degli speciali. Resta certo però che la moglie di Francesco Ciardo è Donata Cara di Corsano e nel convento dei Minimi di Gagliano è presente fra Vito Cara, probabile parente, addetto alla spezieria. Con la prima soppressione dell'ordine 1809, anche la spezieria viene meno e gli utensili vari sono ripartiti tra i membri della comunità⁵. Comunque dai primi decenni dell'800 e per circa 150 anni la farmacia di Gagliano è gestita dalla famiglia Ciardo.

Felice Ciardo, bisnonno del pittore.

Oltre a interessarsi della spezieria, compare pure quale cancelliere del Comune tra il 1823-1843. Sostenitore delle idee liberali, nel 1830 è accusato per aver diffuso tra i gaglianesi la notizia della Rivoluzione di Luglio in Francia, quando viene rovesciato Carlo X e sostituito da Luigi Filippo d'Orléans⁶.

Biagio Ciardo, nonno del pittore.

È segretario comunale nel 1863, assessore tra 1863-1866. Viene eletto sindaco di Gagliano tra il 1867–1872. Sono anni difficili per il sindaco Ciardo che, all'indomani dell'Unità, deve affrontare problemi di varia natura. Per primo c'è quello relativo alla sanità. Nel 1867 su Gagliano si abbatte il colera asiatico che tra giugno–agosto uccide 71 persone, sepolte poi

nella chiesa suburbana di san Francesco da Paola. In quella circostanza muore pure la moglie di Biagio, Addolorata Piccinni, originaria di Depressa, di 30 anni ⁷. Lascia due figli: Chiara di due anni e Bruno di soli pochi mesi.

Terminata l'epidemia, Ciardo, per salvaguardare la salute pubblica, si impegna per la costruzione di un nuovo pubblico cimitero.

Nel 1870, Biagio Ciardo, per venire incontro alle esigenze dei suoi cittadini, ottiene dal Consiglio comunale la delibera di tenere aperta nel nostro Comune la farmacia e di ottenere la relativa autorizzazione ministeriale. A Gagliano, paese di 2000 anime, non esisteva ancora una farmacia aperta al pubblico per dispensa di medicinali. Date le ottime qualità di Biagio Ciardo, il Consiglio concede comunque l'autorizzazione in attesa che il prefetto inoltri domanda al Ministro degli Interni ⁸.

Il fratello Bruno è pure speziale e cancelliere comunale tra 1844–1862. Fa parte anche lui del movimento liberale gaglianese e aderisce a un circolo pubblico insieme con Zefferino Daniele, presidente, il sacerdote don Nicodemo Protopapa e Giovanni Nesca ⁹.

Bruno Ciardo padre del pittore

Nato nel 1867, prende nome dall'omonimo zio paterno, deceduto nel 1865. All'età di tre mesi rimane orfano di madre, vittima del colera asiatico. Intrapreso gli studi, diviene dottore in Chimica e Farmacia. Svolge le cariche di assessore anziano e assessore funzionante sindaco per il titolare dimissionario tra 1888–1896. Nel 1910 è nominato Cavaliere dell'ordine della Corona d'Italia. La sua onorificenza è accolta con entusiasmo da parte di tutti, poiché Bruno Ciardo ha sempre trascurato le proprie occupazioni per svolgere, con senso di grande responsabilità, le varie cariche cittadine affidategli. Oltre a dirigere la locale farmacia, è anche conciliatore e presidente della Commissione mandamentale delle imposte.

Un anziano mi testimoniava che “il farmacista vecchio era molto preciso, forse anche più del farmacista giovane, soprattutto in materia di diritto amministrativo”.

È stato uomo di vasta cultura e giovanile energia, una persona saggia e autorevole, pacata e determinata. La sua vita è purtroppo funestata dalla perdita di tre figli, morti nella Grande guerra. Ormai anziano lascia la direzione della farmacia al figlio Giuseppe e nel 1934 muore a Gagliano ¹⁰.

La sorella Chiara nel 1887 va in sposa a Pasquale Coppola ¹¹ e diventa nipote dell'arciprete don Ferdinando Coppola, una delle famiglie più agiate del paese che guiderà la parrocchia di Gagliano per circa 150 anni.

La famiglia del pittore

1. **Alfredo** (1889–1889) morto a cinque mesi.
2. **Francesco, detto Ciccio**. Nasce il 6 agosto 1890. Dopo aver compiuto i suoi studi giuridici ed essersi laureato in Giurisprudenza a Roma, vince il concorso per la magistratura. Svolge l'attività di giudice a Forlì. Chiamato alle armi, entra quale aspirante ufficiale nella “94ma Fanteria”. Durante un'azione, condotta a quota 174 metri a est di Gorizia e alla testa dei suoi soldati, riesce a raggiungere i reticolati. Qui, il 14 maggio 1917, incontra morte fulminea. Viene decorato con medaglia d'argento.
3. **Biagio**. Nasce a Gagliano del Capo il 29 novembre 1891. Per diversi anni è responsabile della esattoria e tesoreria comunale, ma nel dicembre del 1915 deve anche lui partire per la guerra. Dopo un periodo trascorso nel reparto della Sanità, il 14 maggio 1917, giorno della morte del fratello Francesco, inizia il suo corso di ufficiale e compie le sue azioni nelle zone del Trentino. Muore ad Asolo (TR) il 19 agosto 1918, dopo un'esercitazione di lancio di una bomba a mano non esplosa per

cause tecniche. Viene decorato con croce di guerra.

4. **Giuseppe detto don Pippi**. Ricordato come il “farmacista giovane”, è assessore tra 1920–1926; sindaco podestà tra 1926–1934 e tra 1940–1944. Presidente dell'Ordine dei farmacisti per la provincia di Lecce. Nel 1920 sposa Maria Rosaria dei baroni Comi e tra i testimoni di nozze figura il poeta Girolamo Comi ¹²; dal matrimonio nascono tre figlie, ormai defunte: Myriam, Doré e Giulia, da sempre molto legate alla loro Gagliano. Persona intelligente e pragmatica, nonché dotato di una vasta cultura umanistica, nel 1932 si impegna a far allacciare la luce elettrica a Gagliano. Nel 1939, insieme ad altri notabili, sollecita il vescovo diocesano, monsignor Giuseppe Ruotolo, a far giungere i Padri Trinitari nel convento di Gagliano.
5. **Vincenzo detto don Vincenzino**. Nasce a Gagliano del Capo il 25 ottobre 1894. Studia all'istituto delle Belle Arti di Urbino dal 1908 al 1913 e dal 1934 è presente alle biennali di Venezia, con una personale alla XII e XXVIII. Partecipa a tutte le quadriennali di Roma con una personale del 1954. Dal 1940 al 1966 insegna paesaggio all'Accademia delle Belle Arti di Napoli. Espone alle mostre nazionali di Bergamo, Bari, Francavilla al Mare, La Spezia, Suzzarra, Taranto, e alle mostre di arte italiana all'estero ad Atene, Barcellona, Bruxelles, Berna, Berlino, Budapest, Bordeaux, Melbourne, Tokio, Copenaghen, Monaco e Rotterdam. Tiene mostre personali a Bari, Napoli, Roma, Firenze, Bologna, Modena, Verona, Lecce, Milano, Ferrara e La Spezia. Ha vari riconoscimenti e tra i più importanti ricordiamo: I Premio Michetti (Francavilla al Mare 1950), Premio del comune di Roma per la sala personale alla Quadriennale (1951), il “Ramoscello d'ulivo d'oro”, I Premio

del Maggio a Bari (1952). In seguito ha il I premio alla Villa San Giovanni (1956), alla Mostra nazionale di Frosinone (1957), a Campione d'Italia (1964), a S. Gimignano (1967). È stato vice presidente del Comitato Esecutivo Italiano delle Arti Plastiche dell'UNESCO e membro della Accademia di S. Luca. Collabora al settimanale “Il Mondo” e scrive due libri dal titolo *Quasi un diario* (1957) e *Piccolo Cabotaggio* (1964). Trascorre gli ultimi anni della sua vita a Gagliano dove muore il 26 settembre 1970. I suoi resti riposano nel cimitero di Gagliano, nella tomba di famiglia. Le sue opere figurano nelle Gallerie e Raccolte Pubbliche d'Arte Moderna di Roma (Valle Giulia e Museo Capitolino), di Washington, Firenze (Palazzo Pitti), Genova, Ancona, Udine, Verona, Torino, Latina, Benevento, Bari, Milano, S. Gimignano, Campione d'Italia, Chieti, La Spezia, Napoli, Skoplie.

6. **Addolorata detta Dolores o Doré** (1896–1923) musicista. Nel 1923 sposa Preite Filippo Giacomo di Donato. Muore ancora giovane a Diso.
7. **Domenico detto Mimmi**. Nasce a Gagliano il 10 settembre 1898. Studia i programmi delle prime classi del ginnasio nella casa paterna, sotto la direzione del fratello maggiore Giuseppe, presentandosi però ogni anno presso istituti governativi, per sostenere gli esami. Abbandonati gli studi classici, nell'ottobre dei 1913 si iscrive alla Sezione fisico-matematica dell'Istituto Tecnico di Lecce. Nel giugno del 1916, conseguito con ottimi voti il passaggio al quarto corso, si presenta agli esami di licenza ed è primo nello scrutinio. Nell'ottobre successivo si iscrive alla facoltà di matematica presso l'Università di Roma; nel marzo dei 1917 sostiene lodevolmente gli esami di algebra e di analitica. Partito il 20 aprile per l'Accademia

Militare di Torino, il 3 settembre 1917 esce aspirante ufficiale del “I Reggimento Genio Zappatori”. Tornato in famiglia per una breve licenza, riparte per Pavia. Il 25 ottobre 1917, alle ore 10,30, combattendo valorosamente presso la chiesetta di Leupa, nel valone di Owsie, sull’altopiano di Bainsizza, cade colpito in fronte da una pallottola. Viene decorato con medaglia di argento¹³.

8. **Giovanna.** Conosciuta come la signorina Giovannina, è ricamatrice, musicista, impegnata nell’associazionismo. A lei è affidata la cura della compilazione dei registri parrocchiali e delle funzioni liturgiche, allietate dal suono dell’harmonium.

Questa è la famiglia Ciardo, una famiglia tradizionale legata a due modelli educativi fondamentali: la figura di Bruno, il padre, che il pittore ritrae ormai anziano, immerso in una lettura meditativa. Dall’altra parte c’è donna Giulia Resci, dal temperamento forte, ma anche dolce, amorevole e delicata. Donna soprattutto di preghiera, non a caso il pittore, in una sua tela, la coglie con la corona del rosario tra le mani. Morta a Gagliano il 4 ottobre 1945, sul suo necrologio si legge “... Accettò con grande rassegnazione la perdita dei tre figli in guerra; la morte della sua diletta Doré e del suo adorato Bruno...”. Il commendator Gino Daniele, nel suo elogio funebre pronunciato afferma inoltre “...Provata dal dolore quanto raramente una madre può venire provata, seppe essere forte, cristianamente forte; e della sua casa fece un santuario di ricordi, di dolore e di amore.”

Patria, Famiglia e Religione sono i principi dominanti di casa Ciardo, legata ancora a ideali ottocenteschi, al *mos majorum* e al patriarcato in cui la figura paterna esercita la propria autorità sui figli. Alla donna sono riservati solo ruoli marginali. In un’occasione, Giovanna Ciardo mi confidava che avrebbe voluto intraprendere gli studi musicali, aspirazione però non condivisa dal padre.

Le opere del pittore Ciardo, grande maestro del paesaggio, evidenziano amore per la sua terra o meglio amore per la nostra terra della quale sa cogliere sapientemente la magia della luce, nelle varie ore della giornata. Celebri sono i suoi pleniluni che richiamano alla mente una lirica stupenda di Cosimo Russo.

Plenilunio.

I saggi con viso
da bambini godevano
illuminati il plenilunio
e la terra si faceva
carezza di metamorfosi¹⁴.

Il componimento, caratterizzato da uno stile lapidario, è ricco di richiami letterari. La figura ossimorica dei saggi–bambini evoca la poetica del *Fanciullino* pascoliano e rimanda alla frase evangelica “Lasciate che i bambini vengano a me”. Il plenilunio descritto si presenta come una sorta di teofania, già celebrata dal D’Annunzio ne *La pioggia nel pineto*, nella *O falce di luna calante*; da Leopardi *Alla luna*, *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*; nella “Casta diva” della *Norma* belliniana. L’ideale di saggezza che traspare nella lirica rievoca il tema classico della *contemplatio* e dell’*otium* contrapposto al *negotium*.

La metafora finale “carezza di metamorfosi”, appropriata e originale scelta semantica, crea una sorta di riverbero luminoso che ricorda le vibranti pennellate del Ciardo.

Allora è proprio vero, come dice il poeta greco Simonide, che “La pittura è poesia silenziosa, la poesia è pittura che parla”.

¹ APG, *Lm I* (1616-1695), atto del 22.1.1694.

² ASL, *Catasto generale dell’Università di Gagliano formato l’anno del Signore 1746*, p. 172.

³ ASL, *Catasto...cit.*, p. 109. APG, *Ld IV* (1719-1791), atto del 13.11.1782. FERSINI 2002, p. 31. APG, *Lb II* (1719-1776), atti del 23. 6. 1751 e 10. 11. 1755; APG, *Ld IV...cit.*, atto dell’1.8.1780.

⁴ *Formazione del Catasto di Gagliano*, Lecce 16.12.1816, Sez. B, p. 8 https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua127336/0nMoV3q

⁵ APTG, *Prima soppressione del convento dei padri paolotti di Gagliano del Capo*, 1809, passim.

⁶ FERSINI 2010, p. 160.

⁷ *Ivi*, pp. 169–173.

⁸ *Ivi*, pp. 212–213.

⁹ *Ivi*, p. 161.

¹⁰ *Ivi*, p. 312.

¹¹ https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua150476/wldVQxB

¹² https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua150510/573BdPX

https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua150510/03JVNPR

¹³ FERSINI 2010., pp. 316–317, 318–319.

¹⁴ Russo 2019, p. 134.

Sigle

APG Archivio Parrocchia Gagliano del Capo

APTG Archivio Padri Trinitari Gagliano

ASL Archivio di Stato Lecce

Lb *Liber baptizatorum*

Ld *Liber defunctorum*

Lm *Liber matrimoniorum*

APG, *Lm I* (1616-1695)

APG, *Lb II* (1719-1776)

APG, *Ld IV* (1719-1791)

APTG, *Prima soppressione del convento dei padri paolotti di Gagliano del Capo*, 1809

ASL, *Catasto generale dell’Università di Gagliano formato l’anno del Signore 1746*

Formazione del Catasto di Gagliano, Lecce 16.12.1816

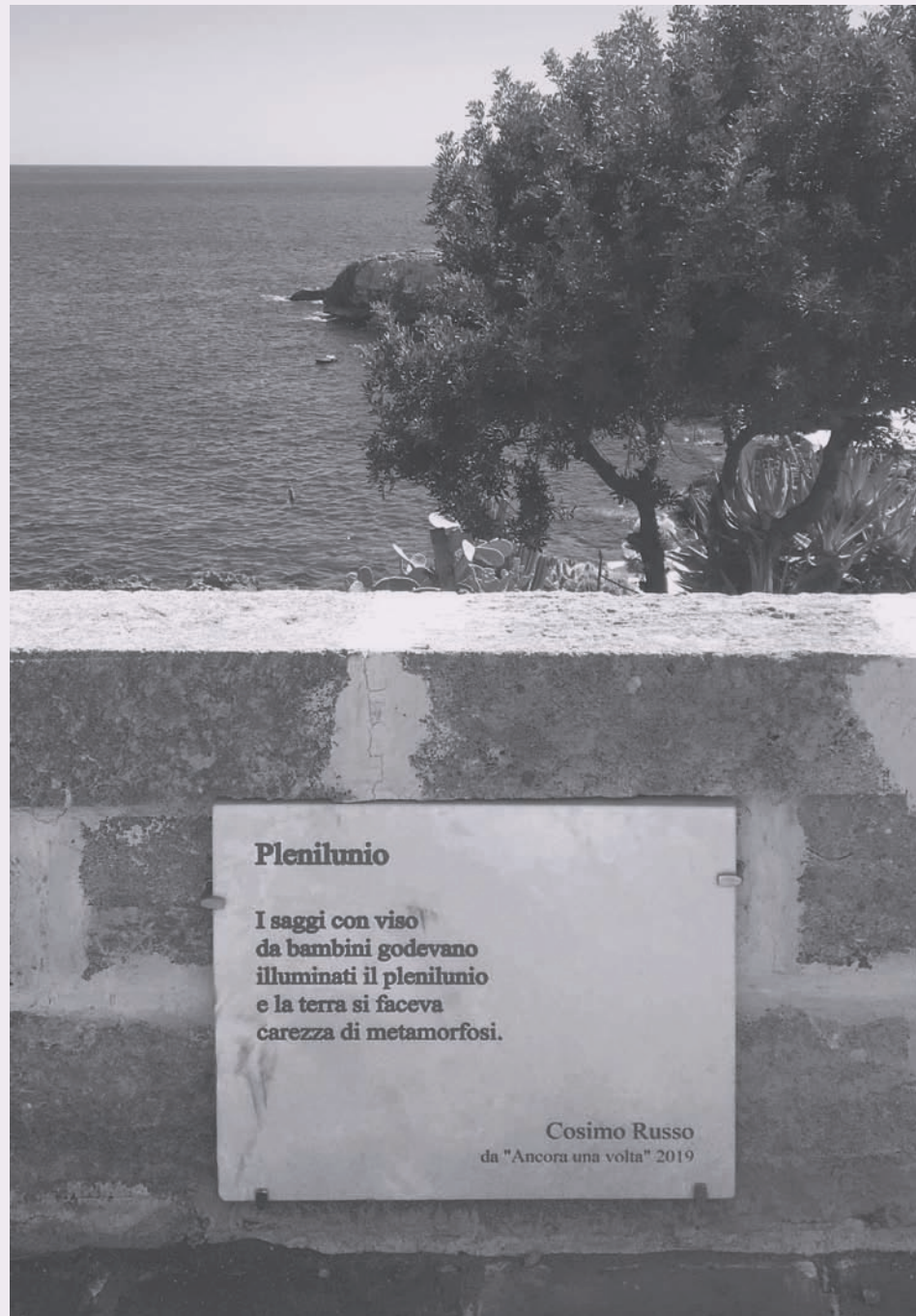


Fig. 1 – Marina di Novaglie, targa con iscrizione della poesia *Plenilunio* (foto dell'autore).

Il paesaggio come identità. Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e Gagliano del Capo

Antonio Russo

Per comprendere il senso di quanto segue è bene partire dalla fine, dalla conclusione del nostro ragionamento, dalla coincidenza di pensiero che esiste tra i due protagonisti di questa storia rispetto al luogo in cui si trovano a operare, Gagliano del Capo, perfettamente esplicitata dal dipinto di Vincenzo Ciardo (1894-1970) *Plenilunio*, in collezione Russo nel Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (tav. 10) e dalla poesia di Cosimo Russo (1972-2017), trascritta su una targa esposta a Novaglie, dal titolo omonimo *Plenilunio* (fig. 1). Iniziamo dalla fine perché il concetto che si vuole esporre del paesaggio come identità¹ trova una corrispondenza univoca in queste due opere della fase finale della produzione dei due artisti: il loro rapporto con il mondo e con l'universo da quel lembo di terra. Il *Plenilunio* di Ciardo, uno dei tanti eseguiti negli ultimi anni della sua vita, ha in sé tutti gli elementi di quel paesaggio natio che il pittore proietta sulla tela a partire dalle prime opere giovanili; allo stesso modo le parole del poeta raccontano della stessa esperienza, lo stupore e la meraviglia di fronte alla natura del Salento: «I saggi con viso/ da bambini, godevano/ illuminati il plenilunio/ e la terra si faceva/ carezza di metamorfosi»². Con perfetta complementarità ciò che è dipinto è ciò che è descritto: quanto si ammira nelle notti di plenilunio³.

È bene ora partire dagli esordi, per provare a ripercorrere la corrispondenza tra paesaggio e identità nei due autori, e per via della maggiore dimestichezza di chi scrive con le forme che non con le parole, si prenderanno

come soggetto principale dell'argomentare le opere di Ciardo, a cui si possono con facilità affiancare i versi di Russo.

È possibile, ripercorrendo l'opera del pittore e del poeta, comprendere quanto con continuità la musa di entrambi sia stato il luogo della loro infanzia, il paesaggio di Gagliano. Marco Valsecchi ha scritto qualche anno dopo la morte di Ciardo che: «Nelle opere più remote Ciardo guarda; ma nelle opere ultime Ciardo è dentro quel paesaggio»⁴. Sulla scia di questa intuizione si può avanzare l'ipotesi che ancor più che stare dentro quel paesaggio, Ciardo sia quel paesaggio, cioè che il paesaggio di Gagliano sia lo specchio di sé, e questo vale per la poesia di Russo. Ciò accade passo dopo passo, dipinto dopo dipinto, verso dopo verso; entrambi arrivano a una sorta di astrazione simbolica del paesaggio e dei luoghi della terra natia, che non è necessariamente legata a una sintesi delle forme e delle parole, o meglio non solo, ma è esito della trasformazione del loro pensiero, che è un pensiero di assoluto e di universale della natura e del mondo.

Andiamo per ordine, analizzando i quadri di Ciardo dal principio.

Nei due primi esempi (figg. 2, 3), datati agli anni dieci del Novecento, Ciardo già stabilisce alcuni assiomi della sua opera, da cui non prescindere mai in maniera assoluta. Nel primo, *Veduta del Ciolo*, firmato e datato 31 gennaio 1912, il pittore, appena diciassettenne, sceglie una prospettiva del tutto inedita⁵, non solo perché evidentemente fu il primo a ritrarre quell'angolo di mare, ma anche perché risulta difficile riconoscerlo, se non per chi come gli abitanti di Gagliano abbiano con quel luogo un legame identitario che permette loro di distinguerlo tra molti scorci marini simili. Nell'altro quadro, *Luna sul mare* del 1911, dal tono simbolista, Ciardo fa una scelta ancora più insolita: capire dove il pittore si sia portato per ritrarre la luna sul mare è assai complicato, per



Fig. 2 - Vincenzo Ciardo, *Veduta del Ciolo*, 1912, olio su tavola, 166x68, collezione Banca Popolare Pugliese (foto archivio Banca).

quanto si può essere alquanto sicuri che per chi visse al tempo in cui il quadro venne eseguito sarebbe stato assai più semplice individuarne l'esatta localizzazione: si può avanzare l'ipotesi che si tratti della "Mattara", un piccolo approdo per i pescatori a qualche centinaio di metri più a sud del canale del Ciolo, o sul lato opposto, a nord, il cosiddetto "Giulicchio". In ogni caso, luoghi nominati dalla gente di Gagliano. In merito Russo scrive nella poesia *Roccia*, trascritta su una targa apposta sul ponte del Ciolo: «Oh Roccia,/ capolavoro del tempo andato,/ battezzata con tanti nomi da povera gente [...]»⁶. Entrambi, Ciardo e Russo, sono catturati dall'aspra e vitale forza della nuda roccia, e pur spogliandola da qualsiasi attributo, ne riconosciamo il luogo, il Ciolo, il cui nome venne dato dai nostri padri, degni custodi della loro terra.

L'esercizio del riconoscimento dei luoghi ritratti dal pittore, se può sembrare a una prima analisi fine a sé stesso, in realtà svolge diverse funzioni: dapprima quella documentaria, su come si presentavano tali specifici luoghi in un dato momento, ma ancor più dice come Ciardo li guardasse e da quale prospettiva li ha rappresentati, e permette di interpretare quale valore avessero per lui.

In tal senso diventa fondamentale il riconoscimento, qui proposto, di un quadro del 1926 (tav. 13), venduto all'asta qualche anno fa, come *Campagna del Salento*⁷, quale rappresentazione fino all'orizzonte del panorama che si godeva e si gode ancora oggi (fig. 4), pur con le trasformazioni occorse nel tempo, dalla loggia del piano nobile della sua casa, il palazzo di famiglia a Gagliano. Un'opera che l'artista tenne con sé fino almeno al 1967, per più di quarant'anni, quando venne esposta e riferita alla sua collezione nell'importante mostra che si tenne quell'anno a Firenze dal titolo *Arte moderna in Italia 1915-1935*⁸; presentata anche in quella occasione come *Campagna del Salento*, quasi a

voler tenere celata l'identità vera del luogo, così personale, qui riconosciuta nel panorama che si apre alla vista dalla casa avita.

Un'opera dal forte carattere simbolico, il pittore, trentenne, guarda il mondo dal luogo dell'intimità domestica, dove l'identità combacia con la propria famiglia e con le cose care e forse anche con i ricordi dolorosi, come quelli dei tre fratelli morti in guerra. Con una analitica capacità di rappresentare il paesaggio⁹, Ciardo compone il quadro con una profondità di spazio a perdita d'occhio esattamente come accade ancora oggi allo sguardo posto davanti allo stesso scenario. Si sente dappresso un silenzio di pace, in questo sguardo del pittore verso l'orizzonte traguadato dalla sua casa. Quel silenzio che Russo descrive in *La mia casa*, dove scrive: «Anche le sofferenze qui sono alleviate,/ appagate, dalla medicina più/ antica: il silenzio,/ che soffia leggero, come un'ala leggera,/ come la tua discrezione leggera,/ massaggiando le mie membra e scuotendo/ la mia anima,/ pigra, si affaccia all'aurora/ con un sole rosso appena nato/ che riscalda il mio cuore e la/ tua fronte mediterranea»¹⁰.

Il nostro percorso di riconoscimento 'identitario' prosegue con un dipinto anch'esso del 1926 (fig. 5), dalle evidenti qualità espressive, dove il pittore si concentra su un soggetto marino, uno *Scorcio di scogliera con barche*, come è definito nella scheda del catalogo di opere di cui fa parte¹¹. Anche qui però lo sguardo familiare di chi conosce i luoghi dipinti da Ciardo non avrà difficoltà a individuare quali siano le grotte rappresentate: le Cazzafri (fig. 6), poste sotto il promontorio Iapigio di Leuca. A quel tempo territorio di Gagliano, oggi appartenenti al limitrofo comune di Castrignano del Capo.

Una scelta specifica da parte di Ciardo, che dipinge un punto del mare gaglianese come luogo in cui evidentemente si riconosce.

Il tema della grotta marina accomuna ancora una volta i due giovani artisti, che



guardano allo stesso paesaggio, e ciò che in Ciardo appare nella sua chiara evidenza uno scorcio di scogliera scavato da cavità naturali, in Russo diventa il motivo lirico di *Grotta* dove il poeta scrive: «Nella intima gola nascondi/ i tuoi segreti, inviolabili;/ sepolti da un nero corvino/ dove hai disegnato le paure/ dell'uomo./ Mostruosa pari all'umano/ genere,/ e a coloro i quali/ con spirito da pionieri/ valicano il confine/ del tuo sapere,/ riservi, schiva/ creatura immobile e pur/ viva,/ una manciata d'orrori!»¹².

E ancora, tra i quadri della prima attività del pittore dedicati alla sua terra si può riferire

Fig. 3 - Vincenzo Ciardo, *Luna sul mare*, 1911, olio su tela, 54x82 (da Galleria Pananti, casa d'Aste, asta n. 80 del 19 nov. 2011).

Fig. 4 - Gagliano del Capo, panorama dalla loggia sul giardino di palazzo Ciardo (foto dell'autore).





della *Veduta di Leuca* (tav. 1), in collezione Russo nel Centro Studi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo”, databile agli anni Dieci-Venti, dove la marina del Capo, pervasa dall'aria di scirocco, è ripresa dalla cosiddetta Arena dei Cavalli, al tempo ricadente nel comune di Gagliano. Il quadro coincide con l'identità del pittore al punto da non recare la firma, tanto è univoco il legame tra l'artista e il luogo che rappresenta. Parafasando in versi, *Incanto di Leuca*, poesia giovanile di Russo esposta sul belvedere del Santuario di Leuca, che recita l'impossibilità del poeta di cantare la meraviglia del luogo, il cui stupore diventa un'esperienza fisica e emozionale che lo coinvolge completamente: « Provo a respirare/ come se stessi per morire,/ il sangue pulsa forte,/ provo a modulare/ la voce mi esce un pensiero/ da solo ma l'incanto/ che avrei voluto dire rimane/ inespreso./ È qui che finisce il viaggio,/ dove per un attimo/ ti senti a casa tua/ e quell'attimo dura/ un'eternità »¹³. Restando in tema, un altro quadro a oggi identificato erroneamente come *Marina di Miseno* (tav. 14) del 1927¹⁴, va riconosciuto come una inedita vista della marina del Capo, presa dal promontorio di Santa Maria di Leuca. Essa

Pagina precedente
Fig. 5 – Vincenzo Ciardo, *Veduta delle grotte Cazzafri a Santa Maria di Leuca*, 1926, olio su tavola, 68x98, Collezione Comune di Bari (foto archivio Comune).

Fig. 6 – Santa Maria di Leuca, grotte Cazzafri (foto Claudio Corigliano).

appare nella sua veste ottocentesca, con le ville che lambiscono la scogliera, non era ancora stato realizzato il lungomare; si riconosce il volume di villa Arditì protesa verso il mare, la sagoma più complessa di villa Daniele, l'ansa dell'Arena dei Cavalli con la casa dei Daniele-Romasi e la casa dei Pizzolante (le stesse riconoscibili nell'opera alla tav. 1), dal colore bruno del carparo con cui è rivestita. In lontananza il profilo inconfondibile di punta Ristola e in basso la costa ancora vergine, senza l'artificio del primo molo del porto realizzato a partire dagli anni Trenta. Si scorge anche un edificio là dove poco dopo avrebbe trovato posto la colonia Scarciglia (le cui sorti sono oggi sotto lo sguardo di tutti). Una visione limpida ed emozionale di un luogo dell'anima per Ciardo come per tutti coloro che del *Finis Terrae* sono appassionati frequentatori.

I quadri a seguire rappresentano la via per Leuca, ripresa da diverse angolazioni, negli anni 1932 (fig. 7)¹⁵ e 1934 (fig. 8)¹⁶, in occasione della III mostra del Sindacato Nazionale, e della XIX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

Che sia la via di Leuca, a noi che non abbiamo memoria dell'originario sviluppo della strada, è confermato dal titolo con cui sono nominati i due quadri.

Il terzo (fig. 9)¹⁷ invece è riconoscibile per la presenza, eccezionale nell'opera di Ciardo, del faro di Leuca posto sullo sfondo del dipinto.

Fin qui quindi appare evidente che l'artista compone delle opere in cui il paesaggio è riconoscibile in uno specifico luogo all'interno dell'ambito identitario della sua vita e del suo vissuto. Un processo che di pari passo si sviluppa in Russo, nello specifico della marina del Capo quando scrive: «Lentamente il sole si alza/ d'occidente/ le case bianche sulla cupola azzurra/ il mare sbufa nel ventre del porto/ il faro continua a girare/ il campo è pieno di papaveri rossi/ i muretti a secco sono eterni/ il

Fig. 7 – Vincenzo Ciardo, *La via di Leuca*, 1932 (foto Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS).

Fig. 8 – Vincenzo Ciardo, *La via di Leuca*, 1934 (da CASSIANO 1979, p. 92).





vento frusta le canne per addomesticarle [...] mi incalza un morso di/ coscienza e lo butto a caso/ su un foglio bianco per/ non dimenticare»¹⁸.

Il passaggio per entrambi avviene più in là nel tempo, quando il processo di astrazione simbolica, come abbiamo voluto definirlo, diventa sempre più evidente fino agli esiti conclusivi della loro ricerca.

Tale processo si manifesta in Ciardo per diversi luoghi del territorio gaglianesi, ma in particolare uno è il più chiaro in tal senso: l'area che digrada dal paese verso il canale del Ciolo. I due quadri che seguono (figg. 10¹⁹, 11) figurano chiaramente la prospettiva che si coglie dall'alto del limite nord est di Gagliano volgendo lo sguardo verso il mare.

Il primo dei due è certamente il più datato come dimostra la stesura della materia pittorica. L'altro più tardo ripete da un'angolazione poco differente la stessa inquadratura.

Dirimente in tal senso è un altro dipinto probabilmente risalente alla IV decade del Novecento (fig. 12), dove la gobba del promontorio è quella che si osserva affacciandosi al mare da Gagliano. È certo che in questi esempi la riconoscibilità del luogo si fa più labile, ed esso inizia a trasformarsi nel paesaggio come identità.

È altrettanto chiaro che il nostro grado

di riconoscibilità diminuisce col passare del tempo; il luogo esatto rappresentato in *Focara* (fig. 13), pur se della prima fase del pittore²⁰, non è individuabile, probabilmente non più esistente nelle forme ritratte, per via delle trasformazioni succedutesi nel centro storico del paese, ma forse, anche in questo caso, ai contemporanei avrebbe detto di più e probabilmente essi avrebbero riconosciuto l'esatta posizione in cui la tradizionale pila di fascine e legname veniva bruciata ogni vigilia di Natale. Un'opera, *Focara*, dal forte carattere identitario, basterebbe da sola a esprimere il senso di appartenenza a una comunità, in qualsiasi luogo d'Italia, divenendone una sorta di simulacro laico in cui riconoscersi, prendendosene cura e custodendola come si fa con le figurazioni sacre.

Dal punto di vista della raffigurazione Ciardo coglie il momento in cui il fuoco, accerchiato dalle sagome in ombra dei paesani, si innalza avvolgendosi a spirale; il tutto è ambientato in una notte silenziosa di luna piena, come dimostrano le facciate bianche illuminate dal riverbero satellitare. In versi è quanto scrive Russo: «Le case bagnate/ dalla Luna/ le ombre leggere,/ [...] Il silenzio cuce,/ la notte»²¹. Protagonista silente è anche l'albero spoglio della sua chioma, i cui rami contorti, le cui ombre si poggiano sulla parete dell'edificio retrostante, fa pensare a un fico. Una pianta rappresentata in più opere da Ciardo²² e che in Russo diventa il motivo lirico di alcuni componimenti. Entrambi ne colgono il carattere fortemente espressivo, nel particolare sviluppo dei suoi rami, così Russo scrive: «Due gazze ladre sepolte dalla/ notte su un albero/ di fico contorto»²³ e «L'arancio è un/ albero sempre verde,/ così come l'ulivo,/ il fico, invece/ è secco l'inverno,/ senza germogli,/ senza un'apparente volontà/ di vita.»²⁴ e ancora «Si vedrà l'ombra del Fico/ contorcersi di spasimo/ in una musica di silenzio». Come non comparare quanto



Fig. 10 – Vincenzo Ciardo, *Campagna di Gagliano verso il canale del Ciolo*, s.d., olio su tavola, 60x73, coll. Fam. Lezzi Luperto (da FRANZA 2007, p. 41).

Fig. 11 – Vincenzo Ciardo, *Campagna di Gagliano verso il canale del Ciolo*, s.d., olio su carta, 50x60, coll. Effina Cazzato Esposito (da FRANZA 2007, p. 31).

Fig. 9 – Vincenzo Ciardo, *Verso Leuca*, 1933 (foto Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS).



Fig. 12 – Vincenzo Ciardo, *Ulivi verso il canale del Ciolo*, olio su legno, cm 40 x 50 (da Finarte, asta del 28 Maggio 2013, lotto n. 185).

Fig. 13 – Vincenzo Ciardo, *Focara*, s.d. olio su tela, 70x100 (foto Orazio Coclite).

dipingere Ciardo con quanto scrive Russo.

Continuando, se non fosse intitolato *Case a Gagliano*²⁵ (fig. 14), del 1959, quindi della fase avanzata della produzione dell'artista, non avremmo potuto essere certi di quale luogo rappresenti quest'opera, ma solo della loro forma abacinata dalla luce salentina. Parafrasando in versi le case e «i balconi sono vasche di luce», come li definisce Russo in una sua lirica²⁶: tutti e nessuno in particolare.

Una suggestione potrebbe farci riconoscere quanto rappresentato in un'altra opera del pittore, intitolata *Strada di Puglia* (fig. 15),²⁷ nel viale di pini che definisce l'asse di accesso alla masseria della Lama sulla via per Leuca, visto dando le spalle alla masseria stessa, una scelta non casuale, ma resta una suggestione.

Ad ogni modo, tutte queste opere ci portano al nostro ragionamento cioè come il paesaggio si trasformi sempre di più in una simbolizzazione dei luoghi dipinti da Ciardo, che sono, per ciò che riguarda la sua produzione salentina,

riferibili quasi esclusivamente al territorio gaglianeso, dove il paesaggio coincide con l'identità del pittore.

Un'identità dichiarata anche dal quadro (fig. 16)²⁸ donato da Ciardo nel 1966 all'Accademia Nazionale di San Luca, a tre anni dalla nomina ad accademico corrispondente, avvenuta il 7 maggio 1963²⁹, e tuttora conservato a palazzo Carpegna a Roma, sede dell'antica istituzione. Un dipinto dalle dimensioni medio grandi (cm 55,5x39) in cui l'artista rappresenta un paesaggio di cui ormai non riconosciamo esattamente il luogo, ma gli elementi che lo compongono simboleggiano perfettamente l'identità del territorio di Gagliano.

E ancora, procedendo nel nostro argomentare, il processo di simbolizzazione del paesaggio gaglianeso prende due principali vie nell'opera del pittore, la prima è quella dei notturni con plenilunio dove in primo piano si staglia un ulivo (fig. 17), e l'altra, quella delle viste che comprendono una radura di terra e

rocce che digradano verso ambiti lontani in cui tra macchie di ulivi si vede fare capolino un lembo di orizzonte marino (fig. 18). Anch'esse a volte rappresentate di notte, come nel caso del *Plenilunio* citato in apertura (tav. 10), in cui la radura è illuminata dalla luce riflessa della luna. Ormai il passo definitivo verso il paesaggio come identità è fatto e non c'è più bisogno e necessità di chiedersi da quale punto del pianoro di Gagliano Ciardo guardi l'orizzonte, se dal lato del monte Lamiune³⁰ o dal lato opposto, del bosco dei Bitonti, ciò che conta è che il paesaggio sia divenuto un simbolo che coincide con l'identità più intima del pittore e del suo rapporto col mondo e con l'universo.

Anche in Russo accade la stessa cosa, il paesaggio e la natura che lo comprende diventano lo stimolo per il poeta per giungere nella parte finale della sua produzione a concetti che lambiscono il senso più profondo dell'esistenza, intesa come "io" come spirito,

e questo è espresso in una delle sue ultime liriche dove scrive: «Questo silenzio piatto./ Questa mancanza di atmosfera/ è come l'esatto/ opposto della coscienza./ La roccia./ La parte del mondo le cui/ coordinate sono/ dove/ la materia/ e il nulla sono sinonimi/ e da lì tutto parte/ e si accresce nei/ vari gradi dell'esistenza/ da albero/ a lumaca bavosa/ fino ad arrivare/ al compromesso tra materia/ e spirito: l'io, come soggetto e oggetto;/ dipende se da questa parte,/ il pensiero o appena fuori/ la pelle»³¹.

Concludendo, diventa del tutto chiarificatore di quanto fin qui esposto un ulteriore dipinto di Ciardo, raffigurante uno scorcio indistinto della terra di Gagliano (tav. 8), se associato ai versi di Russo nella lirica intitolata *Terra*, che recita: «Alla fine mi sono fatto/ terra, ulivo, aria di meridione/ scevro d'ogni ambizione sarò pietra di muretto/ di confine»³².



Fig. 14 – Vincenzo Ciardo, *Case a Gagliano*, 1959 (foto Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS).



Fig. 15 – Vincenzo Ciardo, *Strada pugliese*, s.d. (foto Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS).



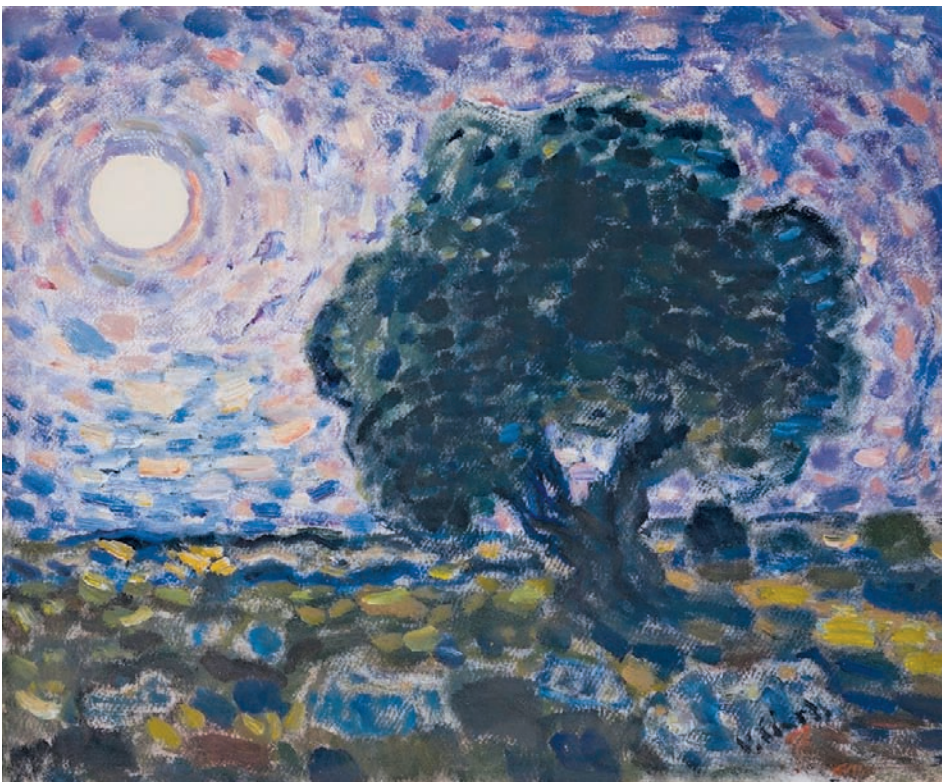


Fig. 17 - Vincenzo Ciardo, *Plenitonia, s.d.*, olio su carta, 50x60, coll. Fam. Lezzi Luperto (da FRANZA 2007, p. 59).

Pagina precedente
Fig. 16 - Vincenzo Ciardo, *Paesaggio pugliese*, 1966, tecnica mista su carta, 39x55.5 (coll. Accademia Nazionale di San Luca, Roma).



Fig. 18 - Vincenzo Ciardo, *Paesaggio salentino*, 1966, olio su tela, 65x80, a tergo: cartiglio Prima Fiera Nazionale delle Arti Figurative, Bari (da Vincent Casa d'Aste, asta n. 85 del 2014, lotto 31).

- ¹ Per una analisi storica su questo tema in ambito territoriale si vedano: RIA 2019 e BONATESTA 2019.
- ² Russo 2019, *Plenilunio*, p. 134.
- ³ Sul ruolo della luna nella poesia di Cosimo Russo si veda CUDAZZO 2022, pp. XXIX-XXXV.
- ⁴ VALSECCHI 1977, p. 11. Diversamente da quanto riportato in FRANZA 2007, p. 21, che riferisce la frase a Ottavio Morisani, nella prefazione a Vincenzo Ciardo nel catalogo della XXVIII Biennale d'arte di Venezia del 1956 (pp. 164-166); ed erroneamente ripetuto in LIFFO 2019, p. 169.
- ⁵ Le dimensioni dell'opera pari a cm 166x68, dal gusto orientale, che contribuiscono a conferirle quell'aspetto rarefatto e atemporale che la caratterizza sono dovute al fatto che originariamente il supporto costituiva l'anta di una porta della casa del pittore (LUPERTO 2007, p. 11). Ringrazio la Banca Popolare Pugliese per l'immagine e per l'autorizzazione alla pubblicazione dell'opera ricevute in data 04.03.2025, nella persona del dott. Daniele Lanzilotto. Il dipinto è pubblicato in MANFREDA 2019, pp. 94, 100 (ma inavvertitamente riferito a Giuseppe Casciaro).
- ⁶ Russo 2017, p. 71.
- ⁷ Il quadro è stato battuto a Napoli il 28 maggio 2015 da Blindarte casa d'aste, asta n. 72, lotto n. 22. Ringrazio la Casa d'Aste nella persona della dott.ssa Loredana Porcaro per la riproduzione e per l'autorizzazione alla pubblicazione, in data 29.06.2023. Il quadro è citato, come *Campagna del Salento*, in GALANTE 1981, con bibliografia (vedi anche *infra* nota 8). Una foto raffigurante il dipinto è catalogata dalla Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS (scheda 57473, serie Arte contemporanea, busta 78. Italia - Sec. XX, Ciampi - Ciardo, fascicolo Vincenzo Ciardo, consultabile online), dove pure è nominato *Campagna del Salento*.
- ⁸ *Arte moderna in Italia, 1915-1935*, Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, novembre 1966 - febbraio 1967, p. 181, come riportato anche sull'etichetta sul retro del dipinto, si veda la scheda di vendita di Blindarte (*supra* nota 7). Alla mostra fiorentina Ciardo presentò anche un altro quadro, *Paesaggio flegreo* del 1932 (Firenze, Galleria d'arte moderna), rappresentando in tal modo i due ambiti territoriali oggetto della sua produzione pittorica (si veda *Ibidem*).
- ⁹ Si veda in merito in questo libro il saggio di Raffaele Casciaro.
- ¹⁰ Russo 2022, p. 12.
- ¹¹ Il dipinto è conservato presso il Palazzo di Città del Comune di Bari, in corso Vittorio Emanuele II, 84; la scheda è consultabile online a questo indirizzo: <https://catalogo.benculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1600212647>. Ringrazio la Città di Bari, nella persona della dottoressa Angela Travi dell'Ufficio di Gabinetto del Sindaco per la riproduzione e per l'autorizzazione alla pubblicazione ricevuta in data 20.03.2025. L'anno di esecuzione 1926 è riportato nella scheda, sebbene osservando l'iscrizione essa non è così chiara e potrebbe invece essere il 1928.
- ¹² Russo 2022, p. 8.
- ¹³ Russo 2019, p. 121.
- ¹⁴ Ringrazio Adriano Amendola - al quale rimando per l'analisi stilistica del dipinto e per la bibliografia di riferimento - per aver posto la mia attenzione su quest'opera che ho immediatamente riconosciuto come una veduta dell'amata Leuca. Mi perdoneranno i lettori se dedico questo riconoscimento ai miei tanti amici delle giovanili estati leucane.
- ¹⁵ Il titolo *La via per Leuca* e l'anno 1932 sono riportati nel cartiglio presente sul verso della foto raffigurante il dipinto catalogata

- dalla Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS (scheda OA/34681, serie Arte contemporanea, busta 78. Italia - Sec. XX, Ciampi - Ciardo, fascicolo Vincenzo Ciardo, consultabile online), dove è riportata anche la dicitura: III Mostra sindacato nazionale, in cui l'opera venne esposta. Nella didascalia presente nel volume di Antonio Cassiano (Cavallino 1979, p. 86), è definito *Paesaggio pugliese* e datato 1931. Ringrazio la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS per la riproduzione e l'autorizzazione alla pubblicazione.
- ¹⁶ Il titolo *La via di Leuca* e l'anno 1934 sono riportati nel cartiglio presente sul verso della foto raffigurante il dipinto catalogata dalla Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS (scheda OA/35172, serie Arte contemporanea, busta 78. Italia - Sec. XX, Ciampi - Ciardo, fascicolo Vincenzo Ciardo, consultabile online), dove è riportata anche la dicitura: XIX Esposizione Int. D'Arte di Venezia (1934 - XII).
- ¹⁷ Sul verso della foto raffigurante il dipinto catalogata dalla Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS (scheda OA/35171, serie Arte contemporanea, busta 78. Italia - Sec. XX, Ciampi - Ciardo, fascicolo Vincenzo Ciardo, consultabile online), sono riportati l'anno e la dicitura: IV mostra sindacale - Napoli 1933. Ringrazio la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS per la riproduzione e l'autorizzazione alla pubblicazione.
- ¹⁸ Russo 2022, p. 147.
- ¹⁹ Il dipinto è pubblicato come *Marina di Gagliano* e datato 1941 in LUPERTO 2007, p. 13. Pubblicato con lo stesso titolo in FRANZA 2007, p. 41.
- ²⁰ Per modi e stesura della materia pittorica può farsi risalire agli anni venti del Novecento.
- ²¹ Russo 2022, p. 41.
- ²² Nel 1956, ad esempio, Ciardo presentò un'opera dal titolo *Il fico e gli ulivi* (1953) alla Biennale di Venezia di quell'anno.
- ²³ Russo 2022, p. 26.
- ²⁴ Russo 2019, p. 48.
- ²⁵ La figura 14 è tratta dalla foto del dipinto in Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS (scheda 4576, serie Arte contemporanea, busta 78. Italia - Sec. XX, Ciampi - Ciardo, fascicolo Vincenzo Ciardo, consultabile online). Ringrazio la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS per la riproduzione e l'autorizzazione alla pubblicazione.
- ²⁶ Russo 2017, *Estate*, p. 27.
- ²⁷ La figura 15 è tratta dalla foto del dipinto in Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS (scheda 5055, serie Arte contemporanea, busta 78. Italia - Sec. XX, Ciampi - Ciardo, fascicolo Vincenzo Ciardo, consultabile online). Sul verso della foto oltre al titolo è riportato l'anno 1914, sebbene il modo e i tratti pittorici fanno pensare a una datazione dell'ultima fase di produzione dell'artista. Nella didascalia presente nel volume di Antonio Cassiano (Cavallino 1979, p. 164), il quadro è riferito in collezione della Cassa di Risparmio di Venezia. Ringrazio la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS per la riproduzione e l'autorizzazione alla pubblicazione.
- ²⁸ Roma, Accademia Nazionale di San Luca (ANSL), n. inv. 1014, Vincenzo Ciardo, *Paesaggio pugliese*, cm 55,5x39, tecnica mista su carta; dono dell'autore 1966. Ringrazio l'Accademia Nazionale di San Luca per la riproduzione e per l'autorizzazione alla pubblicazione. L'Accademia conserva un altro quadro di Vincenzo Ciardo, donato dai congiunti dell'artista: n. inventario 1037, *Paesaggio con casa*, olio su carta

telata, cm 58,5x48, 1968, raffigurante un paesaggio salentino, pubblicato in VALSECCHI 1977, fig. 35.

- ²⁹ ANSL, Archivio, *Verbalì delle Sedute*, anno 1963, 7 Maggio. La nomina di Ciardo ad Accademico Corrispondente Italiano (categoria non più esistente) fu approvata con 42 voti favorevoli su 45 votanti, pari solo a quella per l'elezione di Virgilio Guzzi; in quell'occasione furono nominati anche i pittori Ugo Capocchini, Arturo Checchi, Mario Marcucci, Enrico Paolucci, Eso Peluzzi, Aldo Salvatori, Carlo Socrate, Alberto Ziveri; nella stessa categoria, tra gli scultori vennero eletti Enrico Castelli, Oscar Gallo, Emilio Greco e Romano Via; tra gli architetti Melchiorre Bega, Luigi Caccia Dominioni, Carlo Cocchia, Eugenio Muntuori, Riccardo Morandi, Mario Paniconi, Gino Pollini, Leonardo Ricci, Giuseppe Samonà. Nella stessa adunanza vennero eletti Accademici Nazionali: i pittori Renato Guttuso, con 39 voti favorevoli, e Pio Semeghini, con 42 voti; lo scultore Luciano Minguzzi; gli architetti Ignazio Gardella e Luigi Moretti. Accademici Cultori: Fortunato Bellonzi, Roberto Pane e Salvatore Rattu. Ringrazio la dottoressa Elisa Camboni dell'archivio dell'Accademia per la gentilezza e per l'aiuto.
- ³⁰ Così è chiamato il pianoro sopra il Ciolo verso il centro di Gagliano del Capo.
- ³¹ Russo 2019, p. 22.
- ³² Russo 2017, p. 78.



Fig. 1 - Il Canale del Rio in territorio di Gagliano del Capo. Il paesaggio della campagna gaglianesa è caratterizzato da vedute aperte sul mare con terrazze realizzate da muri a secco e piantumate a ulivi, oggi afflitti dalla Xylella.

L'originaria bellezza del paesaggio del Capo di Leuca

Fernando Errico

Indagare e delineare quale poteva essere l'*originaria bellezza* di un contesto paesaggistico, di cui molti conservano nella memoria un'immagine o semplicemente un'idea scaturita da racconti altrui o letture varie, può apparire un obiettivo ambizioso e per alcuni versi borioso. Ma se ci lasciamo per un momento trasportare dai personali ricordi, anche quelli più intimi della nostra infanzia e del nostro vissuto, per quanto giovani possiamo essere, riusciremo a scorgere e cogliere delle differenze tra quanto ricordiamo e quanto i nostri occhi oggi sono in grado di leggere: coglieremo già delle profonde differenze di come il contesto, a cui ci riferiamo, sia cambiato nel corso di pochi anni. Tuttavia l'ambizione può risultare ancor più accresciuta se si vuole tentare di raccontare in poche pagine quella che era, e forse lo è ancora, l'*originaria* – e probabilmente anche – *originale bellezza del paesaggio*¹ del Capo di Leuca. Nel condividere e richiamare la definizione che ci fornisce Gilles Clément, possiamo affermare che paesaggio è

ciò che si trova alla portata di uno sguardo. [...] Alla domanda "cos'è il paesaggio?", possiamo rispondere così: ciò che conserviamo nella memoria dopo aver smesso di esercitare i nostri sensi all'interno di uno spazio investito dal corpo. Non c'è scala, nel paesaggio, può presentarsi nell'immenso e nel minuscolo, si presta a ogni tipo di materia – vivente o inerte –, a tutti i luoghi, illimitati o privi di orizzonte².

Sicuramente negli altri contributi presenti, gli esimi colleghi e relatori, hanno indagato

e presentato, emozionandoci, le immagini che Vincenzo Ciardo e Cosimo Russo hanno conservato nella loro memoria, fissandole, ciascuno con gli strumenti più affini, su una tela o su un foglio di carta immacolati. Entrambi i maestri, riconosciuti a livello nazionale e internazionale, nati non nel cuore del Mediterraneo ma alla periferia sud-est d'Italia, a proprio modo, hanno immortalato la bellezza di questo lembo di Terra d'Otranto, fotografando attraverso tocchi di pennello o densi versi poetici, «il volto irrimediabilmente nascosto del paesaggio»³ del Capo di Leuca.

Nel presente contributo si proveranno a delineare le peculiarità tanto celebrate e immortalate nelle ricercate sfumature e nei decantati lemmi poetici. Il quadro che si vuole offrire è un primo tentativo di illustrare in maniera oggettiva e scevro da emozioni personali la bellezza del "Capo" – come lo amano semplicemente chiamare i pugliesi –, ovvero una veloce – e si auspica leggera – lettura delle norme e dei decreti, che hanno fotografato in un determinato momento storico le caratteristiche e i valori di un contesto paesaggistico tra i più tutelati della Terra d'Otranto. Lungi dal voler essere un compendio normativo commentato, ma un embrionale e modesto tentativo di leggere contro luce, attraverso lo sguardo dei legislatori, quanto è stato riconosciuto di pubblico interesse per la "*non comune bellezza*".

In questo viaggio fra la storia e le norme di tutela, passando per il contesto territoriale oggetto della disamina, la prima tappa obbligatoria ci porta al 1939, quando in un momento storico tra i più bui della storia d'Italia e all'indomani della promulgazione delle leggi razziali, nel giugno del 1939 vengono promulgate due leggi note anche come "*Leggi Bottai*"⁴: la Legge n.1089 del 1 giugno 1939 «Tutela delle cose d'interesse artistico e storico»⁵ e la Legge n.

1497 del 29 giugno 1939 «Protezione delle bellezze naturali»⁶. Entrambe le Leggi, oggi abrogate, sono confluite prima nel testo del Decreto legislativo n. 490 del 29 ottobre 1999 «Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'art. 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352»⁷ e dopo nel vigente Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004, «Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137»⁸.

Dalla semplice disamina dell'art. 1 di entrambe le Leggi si apprende quali sono i beni oggetto di tutela.

La Legge n. 1089/1939 all'art. 1 indica *“le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi:*

a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;
b) le cose d'interesse numismatico;
c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio.

Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico. Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalgia ad oltre cinquanta anni»⁹.

Mentre la Legge n. 1497/1939 all'art. 1 indica, *“sono soggette alla presente legge a causa del loro notevole interesse pubblico:*

1) le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica;
2) le ville, i giardini e i parchi che, non contemplati dalle leggi per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, si distinguono per la loro non comune bellezza;
3) i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico

e tradizionale;

4) le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze»¹⁰

Da una analisi più attenta sembrano emergere due differenti approcci e/o chiavi di lettura adottate in fase di redazione delle definizioni che delineano i beni oggetti di tutela. Se nella Legge n. 1089/1939 si individuano, potremmo pensare, in maniera oggettiva *“le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico”*, nel caso della Legge n. 1497/1939 potremmo, invece, considerare si adotti l'approccio più discrezionale e soggettivo a cui fa riferimento anche Gilles Clément¹¹. Nel primo caso si adottano parametri come l'istanza storica e/o l'istanza estetica¹², il valore archeologico e/o quello etno-antropologico. In ogni caso si ricorre a riconoscimenti che, potremmo ipotizzare, siano scaturiti da approfonditi e consolidati studi accademici. Nel secondo caso, si adotta per la valutazione e il riconoscimento dei beni oggetto di tutela – *a causa del loro notevole interesse pubblico* – il filtro di uno sguardo capace di cogliere caratteristiche quali la *“bellezza naturale”*, la *“singolarità”*, la *“non comune bellezza”*. La mediazione di uno sguardo in grado di apprezzare il *“valore estetico e tradizionale”* e ancor la capacità di individuare e perimetrare *“le bellezze panoramiche [...] come quadri naturali”*.

Nomenclature e definizioni che ritroviamo poi in maniera frequente adottate dai legislatori negli anni sessanta e settanta quando sono stati redatti e promulgati i numerosi Decreti di riconoscimenti di pubblico interesse. In Puglia, infatti, e in particolare nel Capo di Leuca, la Legge n. 1497/1939 non ha avuto immediata applicazione e non vi sono state attività di riconoscimento di contesti di pubblico interesse. Bisogna attendere circa trent'anni prima della

promulgazione di un Decreto di riconoscimento che interessasse un contesto paesaggistico ascrivibile al Capo di Leuca.

Nel mezzo, tra la promulgazione della Legge n. 1497/1939 e i primi Decreti di riconoscimento di notevole interesse pubblico, però, molte cose sono successe: basta ricordare il secondo conflitto mondiale e gli impegnativi anni della ricostruzione. La Legge, quindi, trova applicazione in un panorama profondamente ferito prima dalla guerra e dopo dalla corsa frenetica alla ricostruzione che riceve il notevole impulso anche dal cosiddetto boom demografico-economico. Trova, altresì, applicazione anche in un contesto sociale profondamente lacerato ma soprattutto mutato prima di tutto nella forma di governo e nella Carta Costituzionale. La Legge n. 1497/1939 era stata promulgata quando vigeva ancora lo Statuto Albertino¹³, ma trova effettiva applicazione dopo la promulgazione della Carta costituzionale dell'Italia repubblicana che presenta anch'essa rilevanti novità. All'indomani del secondo conflitto mondiale, infatti, i padri e le madri costituenti hanno voluto inserire tra i dodici principi fondamentali della Costituzione quello che nel mondo occidentale è considerato, da molti, il primo esempio di impegno costituzionale a tutela della cultura, della ricerca, del paesaggio e del patrimonio di una Nazione. Nell'art. 9 si sancisce che

“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica.

Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”¹⁴.

L'applicazione delle cosiddette “Leggi Bottai”, quindi, consente in maniera immediata di assolvere all'impegno costituzionale che la giovane Repubblica ha assunto, divenendo delle vere e proprie leggi attuative.

Nel caso dei Decreti che interessano il contesto oggetto della presente disamina, emergono

la perizia e il dettaglio con cui si descrivono i territori che si intende tutelare attraverso il riconoscimento di pubblico interesse. Sembra quasi che il legislatore si sia trovato nei medesimi punti di osservazione prediletti da Vincenzo Ciardo, quando ha immortalato la bellezza del Capo di Leuca, e si sia avvalso, però, di parole maturate e meditate proprie dell'opera di Cosimo Russo. Emerge, infatti, l'attenzione riservata ad alcuni dettagli ed elementi propri che caratterizzano il paesaggio leucano, alcuni fungono da elemento di contiguità tra questo contesto marginale della Terra d'Otranto che si riscopre ponte naturale e punto di contatto con la cultura mediterranea e il paesaggio che la caratterizza. Ciardo nelle sue opere immortala *«ciò che si trova alla portata di uno sguardo»¹⁵*, mentre Russo trascrive nei suoi versi *«ciò che conserviamo nella memoria dopo aver smesso di guardare; ciò che conserviamo nella memoria dopo aver smesso di esercitare i nostri sensi»¹⁶.*

Appare opportuno, tuttavia, prima di passare alla disamina di alcuni decreti, definire il perimetro del cosiddetto “Capo di Leuca”. Se Strabone (64/63 a.C. – post 23 d.C.)¹⁷ nella sua *Geographica*¹⁸ nel descrivere la Iapigia che i Greci chiamano anche Messapia, indica il *Capo Iapigio* la porzione della penisola occupata dai *Salentini* e per questo anche chiamata Terra dei Salentini, mentre Calabria tutto la restante parte¹⁹, in epoca contemporanea non abbiamo una definizione univoca adottata in senso normativo. Per molti, il “Capo” viene identificata con la porzione del territorio a sud di Lecce o di Otranto e per altri più semplicemente il promontorio su cui sorge il Santuario di Santa Maria *de Finibus Terrae*. In maniera più circoscritta, in quest'analisi, si farà riferimento al Capo di Leuca come la porzione di territori comunali che oggi compongono l'Unione dei Comuni *“Terra di Leuca”²⁰*. Potremmo forse

includere Tricase e spingerci altresì sino ad Ugento, o ancor più facilmente far coincidere il “Capo” con la Diocesi di Ugento – Santa Maria di Leuca²¹, ma ad ogni modo, quello che emerge dall’analisi dei diversi decreti è la medesima attenzione al paesaggio e alle locali caratteristiche. Volendo, quindi, definire l’ambito del Capo di Leuca e sovrapporlo a quello tanto decantato da Cosimo Russo o immortalato da Vincenzo Ciardo, ci limiteremo a richiamare alcuni tra i più significativi decreti dove emergono con maggiore immediatezza la caratterizzazione e le similitudini tra le opere dei due maestri gaglianesi e l’oggettività normativa.

Il primo dei Decreti che viene promulgato risale al 1967 e riconosce di pubblico interesse proprio la zona di Santa Maria di Leuca, nella sua più stretta accezione, comprendendo il promontorio di Punta Meliso, sul quale sorgono il noto Santuario di Santa Maria *de Finibus Terrae* e il Faro (fig. 2), e il più modesto promontorio di Punta Ristola, incluse poche aree costiere:

La zona ha notevole interesse pubblico perché costituita da un altopiano che si protende sullo Jonio secondo le due dorsali di S. Maria di Leuca o Meliso e di Ristola, presenta elementi caratteristici assai pregiati e requisiti del tutto originali e suggestivi, sì da formare un quadro naturale di incomparabile bellezza nonché un complesso di cose immobili avente valore estetico e tradizionale; nel promontorio di Meliso, infatti, si trovano il Santuario, il moderno Villaggio del Fanciullo, i ruderi di antichi monumenti, la cascata terminale dell’acquedotto Pugliese, ecc., mentre in quello della Ristola vi sono grotte pittoresche fra le quali la rinomata ‘Grotta del Diavolo’, ampie spianate da cui si gode la vista della costa di ponente e si possono abbracciare con lo sguardo panorami più completi e vaste superfici di mare; tutta la zona in questione è, infine, ricca di punti di belvedere accessibili al pubblico, dai quali si può godere lo spettacolo delle sopraccitate bellezze²².

Il legislatore nel definire il perimetro del contesto paesaggistico che sottopone a tutela, descrivendolo ne esalta le caratteristiche intrinseche ma anche la stretta correlazione tra l’azione di fattori naturali e umani, mettendo in evidenza la stratificazione secolare e al contempo suggerisce una chiave di lettura per poter meglio apprezzare quanto da lui ritenuto meritevole di essere dichiarato di pubblico interesse: «si gode la vista della costa di ponente e si possono abbracciare con lo sguardo panorami più completi e vaste superfici di mare»²³. Esalta l’«incomparabile bellezza»²⁴ della natura «il valore estetico e tradizionale»²⁵ delle opere realizzate dalla sapienza umana. Così come Russo in *Leuca all’alba*²⁶ o ancor più in *Incanto di Leuca*²⁷, fissa le sue emozioni con poche e dense parole che ci portano per mano su quei promontori ad ammirare «lo spettacolo delle sopraccitate bellezze»²⁸. Le stesse dipinte da Ciardo nelle due inedite vedute di Leuca qui riconosciute da Antonio Russo nel suo contributo in questo volume (tavv. 1, 14), tra le più antiche rappresentazioni a oggi note della località marina conosciuta per le ville ottocentesche, esempio mirabile di integrazione tra natura e architettura.

Ancora una volta l’azione combinata della natura e dell’opera dell’uomo vengono fotografate nella dichiarazione di notevole interesse pubblico della zona di Tricase²⁹. Sembra davvero che il legislatore abbia decritto *avant la lettre* un’opera di Ciardo utilizzando le parole di Russo. Il richiamo a un’«insolito ordine nelle campagne ove ogni pietra è al suo posto»³⁰ risuona come la «pietra di muretto»³¹ di Cosimo in uno dei suoi più celebri componimenti.

L’«originaria bellezza e composizione naturale», che il legislatore trova nel territorio di Tiggiano³² e di Alessano³³ hanno in comune un’attenzione particolare che viene riservata



all’opera delle mani umili dell’uomo, segnate dalla fatica del lavoro nei campi, che hanno realizzato «le recinzioni dei muretti nelle caratteristiche ‘chiuse’ [con] secolare e paziente lavoro dei contadini del luogo»³⁴, o ancora le «fittissime recinzioni con muretti a secco ed utilizzazione del pietrame locale che sembrano veri e propri ‘fortilizzi’ e che sono il secolare paziente lavoro dei contadini»³⁵. Sembra quasi sentire il respiro di quei contadini e il sudore scorrere sulla loro fronte abbronzata dal sole mentre plasmano, con gesti semplici

e ripetitivi tramandati dai padri, il paesaggio che gli è stato consegnato come eredità. Anche in questi Decreti, nuovamente, torna il contatto con l’opera di Ciardo declinata in innumerevoli immagini pittoriche che ritraggono questi scorci (tavv. 8, 9), e i componimenti di Russo, ad esempio quando scrive «Secoli di ulivi in quadrati/campi dove il Tempo non si consuma»³⁶. Entrambi amavano fissare nelle loro opere queste semplici architetture che sono i muri a secco, opere fatte con la «Roccia»³⁷ affiorante o con pietra di scarto, che hanno consentito di

Fig. 2 - Il promontorio di Punta Meliso visto da Punta Ristola. Si leggono con chiarezza il Santuario di Santa Maria de Finibus Terrae e il retrostante Villaggio del Fanciullo, il Faro, la Cascata monumentale dell’Acquedotto Pugliese e la facciata superstite della Colonia Scarciglia. Emergono, altresì, le differenze tra la macchia mediterranea presente sotto al Faro che degrada verso il mare e le fitte pinete che avvolgono la Cascata monumentale, introdotte dall’uomo nel primo quarto del XX secolo.



coltivare terreni scoscesi e impervi e renderli produttivi, lì dove l'ulivo resiste in questa terra «di confine»³⁸.

Scendendo ancora verso sud, nel territorio di Corsano³⁹ «con la costa adriatica alta e dirupata, che conserva intatte le sue peculiari caratteristiche»⁴⁰ (fig. 3) ci si imbatte in quello che viene definito il «poliformismo planimetrico [...] con le sue macchie verdi ed essenze locali e le ridenti campagne»⁴¹, che formano «un quadro naturale di non comune bellezza panoramica ricco di punti di vista accessibili al pubblico»⁴², che spingono lo sguardo a traguardare «la marina di Leuca con il suo

santuario e il promontorio Iapigio»⁴³. Ancora una volta un punto di contatto con l'opera di Russo nella già citata *Leuca all'alba*⁴⁴ dove il faro da oltre 150 anni vigila sui naviganti nel posto che fu prima occupato dall'antica e persa torre di avvistamento⁴⁵. Continuando nella nostra analisi, in questo periplo ideale del Capo di Leuca, si arriva a Gagliano del Capo nella terra natia di Ciardo e Russo (fig. 1). A Gagliano del Capo⁴⁶, così come anche a Castrignano del Capo⁴⁷ e a Morciano di Leuca⁴⁸, il legislatore individua elementi dell'azione dell'uomo che si relazionano con l'«originaria bellezza e composizione naturale costituita da macchie verdi

ed essenze locali»⁴⁹ e più specificatamente da «macchie verdi costituite da latifoglie, conifere ed eucaliptus»⁵⁰.

La componente naturale del paesaggio è la costante all'interno di tutte le dichiarazioni di pubblico interesse dove ritroviamo sovente la descrizione delle «macchie verdi ed essenze locali, per cui alcuni tratti della costa, che scende a picco sul mare, risultano completamente ricoperti da veri boschi di fichi d'india, capperi, oleastri»⁵¹. Regolarmente sono specificate, come si è già richiamato, anche le essenze arboree e arbustive censite tra le «macchie verdi ed essenze locali, quali il capperi, tra le specie peculiari, ed il fico d'India che si insedia anche nella zona costiera a strapiombo sul mare, completamente ricoperta in alcuni tratti da veri boschi di queste due piante e di oleastri, mentre nell'interno, oltre all'ulivo, sono presenti vari alberi da frutto»⁵². Le stratificazioni antropiche in questi casi sono costituite da «antichi resti preistorici e monumentali e dei caratteristici trulli»⁵³, da «resti di antichi monumenti»⁵⁴ e da «importanti monumenti di stile barocco e [...] numerose cripte bizantine»⁵⁵ che nel «complesso avente valore estetico e tradizionale»⁵⁶. E ancora a Patù⁵⁷ il legislatore ribadisce l'«originaria bellezza e composizione naturale – caratterizzata da macchie verdi ed essenze locali – sì da formare un quadro panoramico di grande suggestività»⁵⁸. Infine, in questa lettura del Capo di Leuca allargato, un veloce cenno alle dichiarazioni di notevole interesse pubblico di Presicce⁵⁹, Salve⁶⁰ e Ugento⁶¹ dove si trova ancora una volta un esplicito riferimento all'«originaria bellezza e composizione naturale – caratterizzata da macchie verdi ed essenze locali – sì da formare un quadro panoramico di grande suggestività»⁶².

In tutti i casi esaminati, solo a titolo esemplificativo e non esaustivo, emerge il

proposito del legislatore di esaltare l'originaria bellezza intesa anche come originale, ovvero propria di un contesto paesaggistico che vive delicati equilibri tra terra e mare, natura e opera dell'uomo, cultura latina e cultura greca. Equilibri consolidati che si incontrano e convivono in questo lembo di Terra d'Otranto che è il Capo di Leuca, dove il mare è protagonista, spesso silente, che fa quasi da sfondo agli scorci del paesaggio terrestre ma sempre presente anche nelle opere di Ciardo e Russo. Salvatore Settis afferma che «la città è "opera d'arte" e non solo prodotto materiale, [in quanto] risulta dalla produzione di mura, chiese, case, ma anche di cultura e rapporti sociali. [La città] respira e cresce con i cittadini che la creano e la cambiano nel tempo, si alimenta della loro carne e del loro sangue e ci alimenta con le sue ritualità, immemorabili non perché sempre uguali a sé stesse, ma perché soggette a continuo cambiamento»⁶³. Il paesaggio, analogamente, è in continuo cambiamento, si alimenta del lavoro delle mani sapienti dell'uomo che se ne prende cura, lo trasforma esaltandone le peculiarità o lo distrugge per piegare la natura ai propri interessi. In ogni caso il paesaggio risiede nel nostro sguardo. Anche se «quando si contempla un paesaggio esso ci appare come sfondo di una figura invisibile che è la vita umana stessa come realtà o come potenzialità futura; scenario di una rappresentazione quindi, il paesaggio, della commedia umana e specchio di un ideale equilibrio che parla ai nostri sensi di ere lontane, all'alba della civiltà e della storia»⁶⁴.

Così se qualcuno di noi, seppur sforzandosi di guardare, non è capace di vedere e cogliere le intime caratteristiche e l'originaria bellezza del paesaggio del Capo di Leuca, non si rammarichi. Potremo pur sempre avvalerci delle opere di Vincenzo Ciardo e Cosimo Russo, che hanno avuto alla portata del loro sguardo e sono stati in grado di vedere e celebrare,

l'originaria bellezza del paesaggio del Capo di Leuca, rendendola immortale e consegnandola a noi come eredità. A noi l'onore di essere degni eredi e l'onore di restare o divenire illuminati custodi.

- ¹ Le definizioni normative di paesaggio a cui si fa riferimento nel presente contributo sono quelle indicate dalla Convenzione Europea del Paesaggio, sottoscritta a Firenze nel 2000, art. 1: «Paesaggio» designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» e quella adottata nel Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 – Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, art. 131, comma 1: «Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni».
- ² CLÉMENT 2012, p.10.
- ³ Ivi, p. 11.
- ⁴ Le cosiddette “Leggi Bottai”, sono state redatte dal Ministro Giuseppe Bottai nel 1939, e sono in assoluto le prime leggi organiche in Europa a disciplinare la tutela dei beni storico-artistici e delle bellezze naturali e paesaggistiche. Oltre a introdurre l'obbligo di conservazione per i privati, hanno posto le basi per il futuro Articolo 9 della Costituzione Italiana.
- ⁵ G. U. n. 184 del 08 agosto 1939.
- ⁶ G.U. n. 241 del 14 ottobre 1939.
- ⁷ G.U. n. 302 del 27 dicembre 1999, s.o. n. 229.
- ⁸ G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s.o. n. 28.
- ⁹ Legge 1089/1939, art. 1.
- ¹⁰ Legge 1497/1939, art. 1.
- ¹¹ La lettura del paesaggio, il più delle volte, è condizionata dal vissuto del lettore, infatti, «trattandosi di una percezione (e della sua trascrizione, per esempio in un dipinto: i primi paesaggisti sono pittori, non arredatori), il paesaggio sembra essenzialmente soggettivo. Viene letto attraverso un potente filtro, fatto di vissuto personale e di armatura culturale. [...] Tali constatazioni fanno del paesaggio un oggetto irriducibile a una definizione universale. In teoria, per ogni luogo, vi sono tanti paesaggi quanti sono gli individui che lo interpretano. In realtà esisitono situazioni di condivisione: quando per esempio la bellezza drammatica o serena di un paesaggio tocca allo stesso modo un gruppo di persone riunite nello stesso istante, sotto la stessa luce e di fronte allo stesso spettacolo, a condizione che tale gruppo condivida le stesse chiavi di lettura, la stessa cultura. Nessuno però saprà mai quale emozione intima animi ciascun individuo del medesimo gruppo. È questo il volto irrimediabilmente nascosto del paesaggio» CLÉMENT 2012, pp.10-11.
- ¹² BRANDI 2000, p.6.
- ¹³ Lo Statuto Albertino è la prima Carta Costituzionale del Regno d'Italia, promulgata dal re Carlo Alberto di Savoia il 4 marzo 1848 per il Regno di Sardegna. Divenuta Costituzione del Regno d'Italia unito nel 1861, è rimasta formalmente in vigore fino al 1° gennaio 1948, quando fu sostituita dalla Costituzione repubblicana.
- ¹⁴ Con la Legge Costituzionale n. 1 del 11 febbraio 2022, art. 1, comma 1, viene integrato l'Articolo 9 con l'aggiunta del comma 3 che sancisce tra gli impegni costituzionali anche la

tutela dell'ambiente, delle biodiversità e degli animali: «Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali».

- ¹⁵ CLÉMENT 2012, p.10.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ LOMBARDO 1992, p. 92.
- ¹⁸ STRABONE 1967.
- ¹⁹ Ivi, lib. 6, c. 3, par. 1 (C 277), pp. 173-174.
- ²⁰ Unione dei Comuni “Terra di Leuca” di cui fanno parte: Alessano, Castrignano del Capo, Corsano, Gagliano del Capo, Miggiano, Montesano Salentino, Morciano di Leuca, Patù, Salve, Specchia, Tiggiano, Tricase, Ugento. <https://www.unioneterradileuca.it/i-comuni-dell'unione/>.
- ²¹ La diocesi di Ugento – Santa Maria di Leuca comprende i territori comunali di Alessano, Castrignano del Capo, Corsano; Gagliano del Capo, Miggiano, Montesano Salentino, Morciano di Leuca, Patù, Presicce-Acquarica, Ruffano, Salve, Specchia, Supersano, Taurisano, Tiggiano, Tricase, Ugento. All'interno dei 17 territori sono inclusi gli aggregati urbani dei comuni e ulteriori nuclei di frazioni e rioni che fanno capo alla medesima giurisdizione amministrativa.
- ²² Tratto dal D.M. 14.04.1967, pubblicato in G.U. n. 117 del 11.05.1967.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Russo 2019, p. 120. La poesia è trascritta su una targa lapidea apposta sul lungomare di Leuca all'altezza della torre dell'Omomorto.
- ²⁷ Ivi, p. 121. La poesia è trascritta su una targa lapidea apposta sul belvedere del santuario mariano.
- ²⁸ Cfr. D.M. 14.04.1967.
- ²⁹ Tratto dal D.M. 26.03.1970, pubblicato in G.U. n. 121 del 16.05.1970 «La zona ha notevole interesse pubblico perché lungo il fronte sul mare di circa km. 7 vi sono numerose grotte pittoresche e pressoché inesplorate (con affioranti calcareniti a “Carparo” di probabile origine quaternaria) e il piccolo ma ameno e storicamente importante porticciolo ubicato nella marina di Tricase, mentre nell'entroterra la flora coltivata arborea (olivi, mandorli, fruttiferi vari) assume un particolare sviluppo per la mitezza del clima; fra la vegetazione di rilievo sono inoltre da annoverare la quercia vallonea con la sua rarità botanica, la sua maestosità e le sue ghiande commestibili, rassomiglianti a frutti di castagno, importante anche per le sue presumibili origini bizantine, e il carrubo plurisecolare, radicato specialmente sulla serra di Tricase e del Mito che dominano l'intero paesaggio, caratterizzato da un insolito ordine nelle campagne ove ogni pietra è al suo posto; la zona stessa infine, per la presenza di antichi monumenti, costituisce un complesso di cose immobili avente rilevante valore estetico e tradizionale».
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ Russo 2017, p.78.
- ³² Tratto dal D.M. 17.10.1970, pubblicato in G.U. n. 312 del 10.12.1970 «La zona ha notevole interesse pubblico perché per la sua originaria bellezza e composizione naturale, caratterizzata da macchie verdi ed essenze locali, per cui alcuni tratti della costa, che scende a picco sul mare, risultano completamente ricoperti da veri boschi di fichi d'india, capperi, oleastri, costituisce un quadro panoramico assai suggestivo e, con le recinzioni dei muretti nelle caratteristiche

“chiuse”, secolare e paziente lavoro dei contadini del luogo, un insieme di cose immobili avente valore estetico e tradizionale».

- ³³ Tratto dal D.M. 25.09.1970, pubblicato in G.U. n. 67 del 16.03.1971 «La zona ha notevole interesse pubblico perché, estendendosi sull'Adriatico per un fronte di un chilometro circa, abbraccia una costiera priva d'insenature degradante repentinamente ed a picco sul mare, pressoché priva d'approdo; le cosiddette 'chiuse', che caratterizzano il paesaggio della zona interna, mostrano fittissime recinzioni con muretti a secco ed utilizzazione del pietrame locale che sembrano veri e propri 'fortilizzi' e che sono il secolare paziente lavoro dei contadini; la composizione naturale ed originaria bellezza del luogo è caratterizzata da macchie verdi ed essenze locali, quali il cappero, tra le specie peculiari, ed il fico d'India che si insedia anche nella zona costiera a strapiombo sul mare, completamente ricoperta in alcuni tratti da veri boschi di queste due piante e di oleastri, mentre nell'interno, oltre all'ulivo, sono presenti vari alberi da frutto; il tutto costituisce un quadro naturale e panoramico di grande rilievo e suggestività nonché, per i resti di antichi monumenti, un complesso di cose immobili avente valore estetico e tradizionale».
- ³⁴ Cfr. D.M. 17.10.1970.
- ³⁵ Cfr. D.M. 25.09.1970.
- ³⁶ Russo 2022, pp. 115-116; CUDAZZO 2022, pp. XXXVII-XLIV.
- ³⁷ Russo 2017, p.71. La poesia è trascritta su una targa lapidea apposta sul ponte del Ciolo.
- ³⁸ Ivi, p.78.
- ³⁹ Tratto dal D.M. 14.11.1974, pubblicato in G.U. n. 340 del 31.12.1974 «La zona ha notevole interesse pubblico perché, con la costa adriatica alta e dirupata, che conserva intatte le sue peculiari caratteristiche, costituisce un tipico esempio di poliformismo planimetrico molto diffuso nel Salento; con le sue macchie verdi ed essenze locali e le ridenti campagne, forma un quadro naturale di non comune bellezza panoramica ricco di punti di vista accessibili al pubblico, dai quali si può godere un'ampia visuale delle bellezze circostanti e, sullo sfondo, la marina di Leuca con il suo santuario e il promontorio lapigio».
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ Russo 2019, p. 120.
- ⁴⁵ Così 1992, p. 82; ESPOSITO 2015, p. 115.
- ⁴⁶ Tratto dal D.M. 27.02.1970, pubblicato in G.U. n. 129 del 25.05.1970 «La zona ha notevole interesse pubblico perché, per la sua originaria bellezza e composizione naturale - costituita da macchie verdi ed essenze locali – e per la presenza, inoltre, di antichi resti preistorici e monumentali e dei caratteristici trulli, forma un quadro panoramico di eccezionale importanza, nonché un complesso di cose immobili avente valore estetico e tradizionale».
- ⁴⁷ Tratto dal D.M. 30.12.1977, pubblicato in G.U. n. 58 del 28.02.1978 «La zona ha notevole interesse pubblico perché costituisce un complesso avente valore estetico e tradizionale per i suoi importanti monumenti di stile barocco e le sue numerose cripte bizantine e con le sue macchie verdi costituite da latifoglie, conifere ed eucaliptus».
- ⁴⁸ Tratto dal D.M. 26.03.1970, pubblicato in G.U. n. 123 del 19.05.1970 «La zona predetta ha notevole interesse pubblico

perché, con il suo lungo litorale sabbioso e l'entroterra, caratterizzato da macchie verdi ed essenze locali, presenta ancora intatta la sua originaria bellezza sì da formare un quadro panoramico di eccezionale importanza, nonché – unitamente ai resti di antichi monumenti – un complesso di cose immobili avente valore estetico e tradizionale».

- ⁴⁹ Cfr. D.M. 27.02.1970.
- ⁵⁰ Cfr. D.M. 30.12.1977.
- ⁵¹ Cfr. D.M. 17.10.1970.
- ⁵² Cfr. D.M. 25.09.1970.
- ⁵³ Cfr. D.M. 27.02.1970.
- ⁵⁴ Cfr. D.M. 26.03.1970.
- ⁵⁵ Cfr. D.M. 30.12.1977.
- ⁵⁶ *Ibidem*.
- ⁵⁷ Tratto dal D.M. 17.10.1970, pubblicato in G.U. n. 316 del 15.12.1970 «La zona ha notevole interesse pubblico perché, situata lungo la strada che collega Gallipoli a Capo S. Maria di Leuca, tra le serre Foliite e la costa jonica sabbiosa e orlata di dune, presenta ancora intatta la sua originaria bellezza e composizione naturale – caratterizzata da macchie verdi ed essenze locali – sì da formare un quadro panoramico di grande suggestività».
- ⁵⁸ *Ibidem*.
- ⁵⁹ Tratto dal D.M. 13.05.1970, pubblicato in G.U. n. 173 del 11.07.1970 «La zona ha notevole interesse pubblico perché, per la sua originaria bellezza e composizione naturale, caratterizzata da macchie verdi, essenze locali e un bosco di recente impianto, costituisce un quadro panoramico di grande rilievo, nonché un complesso di cose immobili avente valore estetico e tradizionale».
- ⁶⁰ Tratto dal D.M. 17.10.1970, pubblicato in G.U. n. 316 del 15.12.1970 «La zona ha notevole interesse pubblico perché, situata lungo la strada che collega Gallipoli a Capo S. Maria di Leuca, tra le serre Foliite e la costa jonica sabbiosa e orlata di dune, presenta ancora intatta la sua originaria bellezza e composizione naturale – caratterizzata da macchie verdi ed essenze locali – sì da formare un quadro panoramico di grande suggestività».
- ⁶¹ Tratto dal D.M. 26.03.1970, pubblicato in G.U. n. 132 del 29.05.1970 «La zona predetta ha notevole interesse pubblico perché, costituita nella parte centrale e in piano da un'area sabbiosa e dunale, nelle estremità nord-est e sud-ovest da rocce lievemente in pendio e nella parte alta e degradante verso il mare da territori coltivati prevalentemente a ulivi e vite, forma un complesso paesistico di grande importanza, nonché un suggestivo quadro naturale e - per i suoi resti antichi e monumenti - un insieme di cose immobili avente valore estetico e tradizionale».
- ⁶² Cfr. D.M. 17.10.1970.
- ⁶³ SETTIS 2014, 99.
- ⁶⁴ PORTOGHESI 2012, p. 13.

Non c'è niente se scavo

~~dentro~~ dentro

mi ricordo fumi

e i lampioni che si accendono

come sentinelle per la notte

nel cielo ancora mielato di termini

Vola alta la gazza vuole infiore il cielo
gli uccelli assaltano il

giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori
immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento

sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

Non c'è niente se scavo/ dentro/ mi ricordo fumi/ e i lampioni che si accendono/ come sentinelle per la notte/ nel cielo ancora mielato di termini/ Vola alta la gazza vuole infiore il cielo/ gli uccelli assaltano il/ giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori/ immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

Non c'è niente se scavo/ dentro/ mi ricordo fumi/ e i lampioni che si accendono/ come sentinelle per la notte/ nel cielo ancora mielato di termini/ Vola alta la gazza vuole infiore il cielo/ gli uccelli assaltano il/ giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori/ immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

Non c'è niente se scavo/ dentro/ mi ricordo fumi/ e i lampioni che si accendono/ come sentinelle per la notte/ nel cielo ancora mielato di termini/ Vola alta la gazza vuole infiore il cielo/ gli uccelli assaltano il/ giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori/ immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

Non c'è niente se scavo/ dentro/ mi ricordo fumi/ e i lampioni che si accendono/ come sentinelle per la notte/ nel cielo ancora mielato di termini/ Vola alta la gazza vuole infiore il cielo/ gli uccelli assaltano il/ giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori/ immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

Non c'è niente se scavo/ dentro/ mi ricordo fumi/ e i lampioni che si accendono/ come sentinelle per la notte/ nel cielo ancora mielato di termini/ Vola alta la gazza vuole infiore il cielo/ gli uccelli assaltano il/ giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori/ immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

(Fondo Russo, presso il Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo")

Non c'è niente se scavo/ dentro/ mi ricordo fumi/ e i lampioni che si accendono/ come sentinelle per la notte/ nel cielo ancora mielato di termini/ Vola alta la gazza vuole infiore il cielo/ gli uccelli assaltano il/ giorno appollaiati sui tralci dissanguati di colori/ immobili/ non c'è niente/ come scure i segnamento sono/ nella bonaccia/ Non c'è niente se scavo/ la poesia è tutta nel/ paesaggio.

(pubblicata in C. Russo, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022, p. 201)

I paesaggi di Cosimo Russo

Marco Leone

“La poesia è tutta nel / paesaggio”:¹ occorre partire da questo distico di Cosimo Russo, dal valore programmatico e meta-letterario, per cogliere l'importanza del tema paesaggistico nella sua poesia. Ma di quale paesaggio si tratta? In Russo il paesaggio non è semplicemente sfondo, ma piuttosto personaggio poetico o agente narrativo nel quale l'autore tende spesso a identificarsi e ad annullarsi, come in questa lirica della sua prima raccolta di versi, *Per poco tempo*, intitolata *Terra*: “Alla fine mi sono fatto / Terra, ulivo, aria di meridione / scevro di ogni ambizione sarò pietra di muretto / di confine”:² l'autore regredisce, dunque, sino a ridursi a “pietra di muretto”, cioè a minuscolo tassello dell'ecosistema circostante. Questo processo d'immedesimazione riguarda sempre paesaggi meridiani, salentini o del sud del mondo (il paesaggio dell'Argentina, per esempio, dove Russo ha vissuto per un breve periodo della sua vita). A volte, sono paesaggi evocativi, come nella poesia *Treno della sud est*:³ il treno è un motivo letterario di tradizione,⁴ ma qui è notevole soprattutto l'immagine delle stelle sferraglianti come “il treno delle nove e mezzo di sera”, una similitudine ferroviaria che genera una sovrapposizione fra il notturno celeste e quello terrestre.

Nella seconda raccolta postuma di Russo, *Ancora una volta*, ritorna l'impellente tensione al ricongiungimento con la dimensione naturale, ambientale, paesaggistica, espressa sotto forma di metafora, di analogia o, nuovamente, di similitudine. Il poeta si augura di “riemergere come un sughero”⁵ dalla superficie del mare: in questo caso il “sughero” fa il paio con

“la pietra di muretto di confine” prima citata e un paesaggio marino si sostituisce a quello agreste. Mutano gli ambienti, ma si replica comunque la consueta tensione fusionale con la natura.

Già da questi primi esempi si deduce che Russo tende a evitare di solito il bozzetto descrittivo e una visione semplicemente oleografica o cartolinesca del paesaggio: per lui la spazialità è un contenuto di tipo estetico e biologico, nel senso che induce alla meditazione interiore oppure ha implicazioni ecologico-sensoriali, volte a indagare il rapporto tra uomo e ambiente. Il paesaggio diviene dunque, per questo poeta, qualcosa di vivente, poiché si trasforma in elemento soggettivo e nel riflesso di un'esperienza conoscitiva radicale, di tipo biunivoco: la scoperta di sé attraverso la natura, la scoperta della natura attraverso di sé. Non è mai, dunque, costruzione retorica e letteraria, ma piuttosto uno stato dell'animo o una condizione sentimentale. Anche quando sembra rappresentato realisticamente, in realtà esso subisce sempre una trasfigurazione profonda in chiave simbolica o impressionistica: le campagne salentine sollecitano a Russo di volta in volta, per usare le parole del poeta, “sofismi”⁶ o “sillabe” da segnare “nel taccuino dell'anima”,⁷ quasi che fossero il libro della natura di Galilei.

Nondimeno, è comunque possibile rintracciare nei versi di Russo una concreta topologia e non a caso le sue poesie si leggono scolpite in alcuni luoghi iconici del Sud Salento, come la prediletta Leuca. Questo luogo, unico per valore paesaggistico, affascina il poeta non solo per il legame anagrafico, ma anche perché richiama un'idea di termine e, insieme, di confine, di finitudine e di proiezione verso un orizzonte più esteso: è il posto “dove finisce il viaggio”, dice il poeta, ma anche dove si avverte il senso dell'eternità nell'istante stesso della visione panoramica (“e quell'attimo dura un'eternità”⁸). Si tratta di una dialettica spaziale

che ne traduce un'altra di tipo temporale, cioè quella del contrasto tra provvisorio e definitivo, finito e infinito, insita come uno stigma costitutivo nella poetica di Russo.

Tuttavia, il paesaggio è nella poesia di Russo, da un punto di vista geo-critico, soprattutto un'entità indeterminata, che si presenta secondo molteplici varianti paesistiche: notturne e canicolari, bucoliche e marine, urbane e paesane. Russo predilige i paesaggi chiaroscurali illuminati dalla luce lunare, ricollegandosi in questo a una consolidata e illustre tradizione letteraria e artistica (da Leopardi a Bodini, sino al pittore degli ulivi Vincenzo Ciardo che condivide con lui il medesimo luogo di nascita), ma lo fa con una sensibilità moderna, poiché il motivo selenico, fruito anche nella sua versione artificiale (le "lune elettriche"⁹ dei lampioni nella descrizione dei notturni di paese), è alla base di quei processi di auto-introspezione e di ripiegamento meditativo che sono centrali nella sua poesia. Il paesaggio di Russo risulta, dunque, fortemente intimistico, mai stilizzato; non sempre è colto in tempo reale, ma piuttosto è rievocato attraverso la memoria: "ricordo quel paese straniero nel *feedback* dell'io",¹⁰ recita un suo verso che segnala un uso non convenzionale del linguaggio lirico, che si alterna a vocaboli di consolidata tradizione letteraria ("limò"¹¹).

Proprio il recupero mnestico allinea i componimenti d'argomento paesaggistico agli altri di differente contenuto, perché grande parte della poesia di Russo si può spiegare in fondo come una continua *rêverie*, che investe personaggi, luoghi, situazioni, soprattutto della sua infanzia, ricongiungendo tempo e spazio, luci e ombre. Il raccordo stretto fra memoria e paesaggio fa pure sì che spazi e ambienti siano intrisi, nella poesia di Russo, di biografismo e di riflessione esistenziale, in nome di una specie di ecologia dello spirito: anche quei componimenti che si presentano a prima vista solo illustrativi, in realtà celano

sempre un riferimento autobiografico o simbolico. In quello in cui si raffigurano, con uno spunto bodiniano, le "case infuse di bianco" del proprio paese,¹² gli elementi del paesaggio (ambientali, naturalistici, botanici, antropici) vengono a coincidere, in realtà, con un'auto-rappresentazione. Stesso procedimento auto-identificativo e auto-riflessivo nell'*Ode alla mia terra*, vera e propria poesia-manifesto di questa poetica del paesaggio, nella quale il luogo natio è associato, con virtuosismo descrittivo, a immagini connotative di un tipico ambiente salentino, privilegiato anche nella pittura di Vincenzo Ciardo: "foresta d'ulivi", "deserto rossastro", gli agrumi "come pietre preziose che aspettano / d'essere rubate", la "miscela / di grano conficcata nel terreno come una freccia", le "sanguinose ampolle" delle bottiglie di salsa.¹³

Alla categoria del paesaggio appartengono di diritto anche gli interni domestici. Alcune liriche sono dedicate alla casa natale, vista ora come rifugio dalle difficoltà (nella scia del sonetto 234 dei *RVF* di Petrarca: "O cameretta che già fosti un porto"), ora come un luogo dell'infanzia nostalgicamente rievocato, quasi edulcorato, nel segno della protezione e dell'affetto materni: "Tutto sembra una primavera di fiori. / Non si soffre / il passare del tempo".¹⁴ Ma a essere privilegiati, tuttavia, sono soprattutto i grandi spazi bucolici, lunghi e orizzontali, della pianura salentina, disposti in sequenze paesaggistiche proprio al modo di alcuni quadri di Vincenzo Ciardo: i "Secoli di ulivi in quadrati / campi dove il Tempo non si consuma", i "Rossi Tramonti" che "calano il sipario / su verdi pini / su lunghe foglie di tabacco", i "paesi di arte Barocca, / Paesi lontani e solitari / di mura bianche", sferzati da uno "scirocco malato che / ammazza tutti / se non mosche e zanzare".¹⁵ A queste grandi campate visive *en plein air* si contrappongono le vedute ristrette dei grovigli di stradine e di viuzze

di Gagliano,¹⁶ un altro motivo iconografico in comune con Ciardo. Sono anche paesaggi sensoriali, perché compaginati da odori e da sapori ("il sapore di catrame misto a caffè"¹⁷) e sempre percepiti attraverso un potente filtro soggettivo: "sono mie rappresentazioni"¹⁸, avverte il poeta.

Talora Russo pare in cerca di traiettorie più estese di quelle abituali, come si evince dal suo proposito di "viaggiare per il mondo" e di andare "per il mare per essere solo e nascosto come un eremita":¹⁹ come si può notare, più che a un viaggio fisico, il poeta pensa soprattutto a un viaggio mentale. La dialettica fra veduta stretta e veduta larga, di derivazione leopardiana, è per lui, del resto, un consapevole principio di poetica e l'idea di un paesaggio-viaggio si coniuga benissimo con un'altra sua tipologia paesaggistica, che è quella del paesaggio filosofico e speculativo, una nozione per la quale è d'obbligo il rinvio al celebre libro di George Simmel, *Filosofia del paesaggio*.²⁰ Ve ne sono molti esempi nelle sue liriche, che dimostrano come la descrizione degli ambienti naturali inneschi spesso in questo poeta tensioni interrogative, talora di tipo cosmologico. In tale attitudine è possibile riconoscere l'eredità di un altro modello di Russo, il poeta lucugnanese Girolamo Comi, da lui tenuto presente per i procedimenti di simbolizzazione del paesaggio. Lo stile rappresentativo di Russo si fonda, infatti, sulla combinazione di suggestioni letterarie e figurative: sebbene si presenti come un poeta che "sa volare basso",²¹ cioè apparentemente imperfetto ed elementare, in realtà egli è dotato di una matura teoria del paesaggio, che si attiva, fra tradizione e modernità (esattamente come per il suo *alter ego* pittorico Vincenzo Ciardo), anche a proposito della spazialità letteraria e dei suoi criteri di percezione e di elaborazione.

Tra il simbolismo di Comi e l'impressionismo di Ciardo il paesaggio di Russo prende

così vita e forma nel segno di precisi paradigmi culturali e di una calcolata varietà: anche per questo è un paesaggio più contemplato che abitato, più intimo che esterno, più inventato che reale, talora distopico più che irenico o idillico, un paesaggio che si genera dall'incrocio tra intuizione estetica e rappresentazione letteraria non come un grande ritratto collettivo (al modo di molta poesia novecentesca), ma piuttosto come storia individuale di un'anima.

¹ Russo 2022, p. 201.

² Russo 2017, p. 78.

³ *Ivi*, p. 80.

⁴ CAPECCHI-PISTELLI 2020.

⁵ Russo 2019, p. 15.

⁶ *Ivi*, p. 103.

⁷ *Ivi*, p. 102.

⁸ Russo 2022, p. 86.

⁹ *Ivi*, p. 26.

¹⁰ *Ivi*, p. 184.

¹¹ *Ivi*, p. 219.

¹² *Ivi*, p. 3.

¹³ *Ivi*, pp. 124-127.

¹⁴ *Ivi*, p. 141.

¹⁵ *Ivi*, pp. 115-116.

¹⁶ *Ivi*, p. 184.

¹⁷ *Ivi*, p. 176.

¹⁸ *Ivi*, p. 176.

¹⁹ *Ivi*, p. 192.

²⁰ SIMMEL 2006.

²¹ Russo 2022, p. 174.

Man

23 Vento crolla mani,
Approsso rugine di Alba
Mettiamo rugine celesti,
Vengo qui nel ~~vento~~^{Tur} infinito ringere,
furo le ~~ore~~ auree
la ricerca di una forma
segreta,
un tempo fedele alla sua
matrice
a quelle che attendo
e quei rumori e strappaggi
dove indovino si placa
la ~~voce~~ anima,
e forse più che cercare
il senso delle vite
il frutto sublime della creazione
il Tenere onto,
il ~~o~~ Primitivo Perduto.

Metà chiaro, metà in penombra: percorso visivo nella poesia di Cosimo Russo

Anna Ronga

Si può rintracciare una consistenza pittorica nella poesia di Cosimo Russo? E se sì, di cosa si sostanzia? Quali sono le sue cifre? Abbiamo provato a fornire una parziale risposta ricercando nel flusso delle sue parole alcuni dei colori e delle tonalità della sua tavolozza poetica.

Nell'introduzione a *Su canzoni mai cantate* Annalucia Cudazzo, citando Milo De Angelis, nota puntualmente che Cosimo Russo appartiene alla schiera dei poeti del lago, cioè «i poeti dell'ossessione: due o tre temi insistenti, sempre gli stessi, che osservano camminando in cerchio lungo la sponda [...] in loro si compie l'avventura del restare»¹. In effetti il movimento poetico di Russo ritorna continuamente su sé stesso, sulla terra madre, sull'armonia con il creato, sullo stupore del sentirsi poeta, del rispecchiarsi e del frantumarsi attraverso i versi, del cantare l'essenza stessa del canto. Pochi temi che germogliano nel dialogo infinito di «una coscienza [...] rappresa nel buio»², nell'impressione limpida di un *carmen continuum*, di una voce ininterrotta. Inevitabilmente, quindi, anche i colori della sua tavolozza saranno pochi, essenziali, assunti nella loro purezza primigenia, eternamente ripresi, ribaditi, ricombinati. Per dirla con dei versi di Caproni, Cosimo Russo dipinge «con pochi tratti, con pochi / primitivi colori»³.

1. Di lune e di madri: il giallo

Il primo in cui ci imbattiamo, che spicca per la sua luminosità cara al poeta, è il giallo,

sia solare che lunare. In particolare il giallo selenico, alternandosi al bianco, si staglia in numerosi notturni, come ad esempio *A mia madre*, in cui l'astro è associato appunto alla figura materna: «Ora eri lì in un giallo / lunare / che faceva piacere alle stelle pazze / che cavalcavano i boschi / e degli alberi ne facevano / risate strette» (vv. 6-12)⁴. Si tratta di un cantico della nostalgia, dominato dalla presenza onirica della madre, «sconvolta dal dolore / del [...] figlio lontano»⁵, immersa nella malinconia dell'attesa e – appunto – nel giallo lunare, in cui i complementi naturali si configurano come necessarie espansioni dell'umano e la delicatezza di un abbraccio immaginato addolcisce la mancanza: «avrei voluto braccia / enormi quanto la / terra che ora abito / per stringerti forte» (vv. 23-26).

Ci sono momenti della silloge in cui questa voce lunare si rabbuia, si incupisce per riflettere una visione che si fa più marcatamente pessimista, fino a diventare apocalittica. Rimangono intatti e centrali i temi amati e i legami tra essi, come il binomio simbiotico madre-luna, ma incrinati, feriti, piegati verso la catastrofe; al motivo della lontananza malinconica sotentra quello della morte:

Amo ciò che non
vuol essere amato.
[...] Amo, il cielo
deserto azzurro,
affonderei
la testa, la gola,
tutto me stesso,
per fare sogni leggeri;
ma esso di me,
non ne vuol
sapere,
mi sorride a denti
stretti,
come le iene
sorriscono alle
carcasse prima del

banchetto.
[...] Amo senza limiti *le campagne*
rosse,
le cicale d'agosto,
gli occhi della luna
le tombe dei figli morti
e che mancano,
tutto ciò sembra
non voler parlare
con il mio cuore.⁶

La negazione della corrispondenza tra il cuore del poeta e la travagliata realtà esterna ci conferma che siamo davanti a una torsione, una sorta di interludio d'ombra, in cui la poesia del lago si increspa, si intride di pessimismo, si colora di tinte fosche. Il giallo non è più nominabile, «gli occhi della luna» sono velati d'ombra e violentemente accostati alle «tombe dei figli morti». Interessante notare come in questa poesia compaiano anche gli altri due colori primari: «le campagne / rosse» (il forte *enjambement* insiste sul dato cromatico) e «il cielo / deserto azzurro», immagine dirompente in cui il deserto, luogo arido, assolato, giallo per eccellenza, è abbinato all'azzurro, in un cortocircuito amplificato anche dall'*enjambement*. Il desiderio di affondare in quell'azzurro è peraltro radicalmente smentito fino a precipitare nell'immagine macabra del sorriso delle iene alle carcasse.

La scollatura tra io poetante e oggetto poetico si slarga fino a produrre notturni sempre più cupi che introducono l'insinuazione più strisciante e dolente del tema della morte, uno squarcio popolato da scorci inquietanti: «la bocca tumefatta, / nel *nero* / della notte»⁷, i «moscerini accecati»⁸, le «anguille sorridenti»⁹, gli urli di volti sconosciuti¹⁰, «le ferite [che] sonnacchiano»¹¹, il ricordo della terra d'infanzia che si sbriciola in «una pergamena / tarlata / da soffi continui»¹². Da notare la

comparsa del nero, colore acromatico e assenza di luce, a segnalare un buio pieno, non più rischiarato, l'eclissi della luna. Tutto questo insomma sembra non essere più in comunione con l'animo del poeta.

D'altro canto, lo stesso giallo oltre ad essere luna e sole, alba, primavera e rinascita, assumendo tinte dorate di speranza rigogliosa, è anche l'ingiallirsi dei campi sotto la calura rovinosa dell'estate¹³, l'essiccarsi della vegetazione, e ingialliti sono pure i muri scalinati¹⁴, come giallo sembra essere il tempo che inghiotte e sbiadisce i ricordi. Insomma, un costante dialogo tra vita e morte, in un avvicinarsi dialettico che è il cuore luminoso della poesia di Russo: «e se tutto fosse / morte? / e noi fossimo / uomini morti / e la morte fosse / vita?»¹⁵. Una poesia che procede per antitesi in cui ogni colore è presenza e assenza, sfarfallio di luce e tremore di tenebra, fino alla negazione di sé stesso.

Ma, pur in quest'ottica apparentemente disperata, il poeta non rinuncia affatto a ribadire il proprio amore per il creato; nel cuore di questa sezione mortifera si affacciano allora alcuni versi estremamente significativi:

Fu il primo morto
ebbe a tacere.
C'è chi pensò che si fosse sciolto,
chi trapassato, carezzato
dalla sua stessa anima
chi sostenne che
l'anno in cui morì
nevicò in primavera
[...] e che un dominio
di tartarughe
cullarono
il pianto di
una prole,
poi si allontanarono
nel *tramonto*
vermiglio della sera.
Chi sostenne che si stava

come sospesi in
aria e non
solo le stelle
e le meduse e
i polipi avevano
tale privilegio,
ma anche il muschio
del sottosuolo
e i mille piedi,
proprio quelli che
di volare non hanno
mai saputo.
C'è chi sostenne
che nell'eternità
in cui morì
il primo uomo
ebbero a passare
dieci uomini di
mille anni ognuno
e che ognuno d'essi
avesse [...] *fosche dimenticanze con
la luce smaltata*,
i parenti a *far
risplendere a luce*
il piccolo cuore.¹⁶

In una trasognata, surreale visione, il poeta risale a una favolosa notte dei tempi, immaginando la prima morte della storia dell'uomo, descritta come sconvolgimento universale, sconquasso del regno animale e vegetale, sovversione delle leggi naturali («nevicò in primavera»). Eppure, persino nel caotico, febbrile vorticare di creature e pensieri, si irradia sin da subito anche un'impressione irresistibile di pace e soavità: «carezzato» si accosta a «sciolto» e «trapassato» e ne addolcisce il peso; la sospensione magica del creato, in cui diventano aerei anche «il muschio / del sottosuolo / e i mille piedi», evoca un'unità panica di comiana memoria; il «tramonto / vermiglio della sera» è immagine di riconciliazione, in cui ancora una volta *l'enjambement* batte sul dato cromatico;

le «fosche dimenticanze» si stenebrano nella «luce smaltata», nello splendore ritrovato. Anche il pianto non è disperazione fine a sé stessa ma occasione per cullare, viatico d'amore e tenerezza («un dominio / di tartarughe / cullarono / il pianto di / una prole»). La chiusa quindi, per dirla con termini musicali, non può che essere in maggiore e spalancarsi su questa speranza, espressa dal passaggio dalla costruzione negativa a quella interrogativa:

Orbene tutti dal primo
morto sono andati
via silenziosi e taciturni, ma mentre non
s'apprestano a ritornare, avranno un
bel da fare
nevero?¹⁷

Il silenzio dichiarato in apertura («ebbe a tacere») e rilanciato in chiusura («silenziosi e taciturni»), che sotterraneamente percorre tutta la lirica opponendosi al brusio dei viventi, si rivela così non come segno negativo, di violenta interruzione di ogni contatto tra vita e morte, ma come marchio del passaggio a una dimensione ulteriore. Davanti a questo silenzio metafisico spetta alla voce poetica avanzare un'ipotesi, suggerire, con leggiadria e semplicità, una soluzione al mistero del destino oltremondano. Proprio nel pieno di questo interludio luttuoso, nel fantasioso punto d'origine della caducità, dunque, risorge la speranza, che è in fondo speranza di fare poesia e di smorzare le negazioni, accogliendole e ammorbidendole nel canto.

2. Di vita e di morte: il chiaroscuro

Traghetati da questi versi siamo giunti a un aspetto fondamentale della tavolozza poetica di Russo: il chiaroscuro, l'alternanza inesausta tra bianco e nero, luce e ombra, la tendenza a sfumare che ricompona le contraddizioni e armonizza gli opposti. Arriviamo così a una

lirica cardinale, intitolata *Malformazione*.

Come mai metà del mio viso è chiaro e metà è in penombra? Sarà questo monotono canto di stelle che sin da bambino mi distrae [...]
e parecchie volte era talmente forte il mio fissare queste sirene della notte che come mantidi catturavano *i miei occhi persi nel buio*, inciampavo cadevo a peso morto sulla terra dura *tanto da sbucciarmi le ginocchia; due laghi rossi che io lavavo con il sudore della luna* e soffiavo sopra il vento caldo dell'estate per non far bruciare le piaghe. Ma ciò non vuol dire nulla ciò che chiedo è perché metà del mio viso è chiaro e metà in penombra? Mi ricordo che un giorno *divenne tutto scuro, tenebroso*, quasi premonitore di funesti eventi; [...]
Ma poi m'accorsi che era solo un ramo che mi copriva il volto e rendeva buio e cupo il mio sguardo! presi allora il ramo lo strappai dall'albero e lo lanciai con tutta la forza sulle stelle, e le stelle ancora allungano le braccia per prenderlo. Ma tutto ciò a me non importa; chiedo solo: come mai metà del mio viso è chiaro e metà è in penombra? È il tempo che avventuroso *sconfina i tratti in luce*, ed io stupido conto queste stelle che mi mentono

per farmi perdere tempo; il tempo invidioso mi divora ancor di più. E quando non ci siete voi stelle conto le gocce che fate cadere per essere per una sera celate al mio sguardo; io allora raccolgo nelle mani tutto il vostro pianto e sciacquo fortemente il viso ma rimane in penombra per metà! E il tempo padrone e beffardo avanza stringendo tra i denti un pugnale che *colora di penombra il mio viso*. Chissà perché il mio viso è in penombra per più di un mezzo?¹⁸

Questa poesia può a mio avviso essere letta come una vera e propria dichiarazione di poetica, uno spiraglio che illumina l'officina dell'autore e la sua natura chiaroscura. L'io poetante si riconosce smarrito, perso nel buio, e questo «tutto scuro e tenebroso» sembra ripiombarci in una visione funesta e senza scampo, su cui si allargano i «laghi rossi» delle ginocchia sbucciate; ma irrompe un momento di svolta, segnalato dall'avversativa: «Ma poi m'accorsi che / era solo un ramo che mi / copriva il volto [...] allora lo strappai e lo lanciai / con tutta la forza sulle stelle». Questo ramo quindi, simbolo di ciò che offusca e oscura la visione del poeta – l'ossessione della morte e del tempo –, viene riconosciuto e riorientato verso le stelle; i tratti sono sconfinati in luce, sfumati. La penombra che pure progressivamente si allunga tra i versi, nella ripetizione anaforica del quesito centrale («come mai metà del mio viso / è chiaro e metà è in penombra?»), pur guadagnando spazio nel finale («Chissà perché il mio / viso è in penombra per / più

di un mezzo?»), non può annullare lo statuto dimezzato e parziale del suo dominio: non può insomma essere altro che penombra, da cui filtrano gocce di luce. Malformazione si presenta pertanto come una poesia manifesto di Cosimo Russo, esemplificativa del suo tracciato, del suo ossimorico verbalizzare il mondo, in cui il conflitto ha sempre una sua intima dolcezza, che permea e purifica anche le immagini apparentemente più crude, come il sangue lavato col «sudore della luna» o il pianto delle stelle che sciacqua il viso. Il chiaroscuro si configura come la tecnica imprescindibile per la sua tavolozza: lo «spirito d'armonia», che attraversa la raccolta dalla prima all'ultima pagina, non nasce dall'assenza del contrasto, interiore e visivo, ma dalla riconciliazione degli opposti, dalla ricerca della giusta miscela cromatica, della sfumatura salvifica, dalla consapevolezza della malformazione, dalla ricucitura delle piaghe e dalla ripresa inesausta del dialogo tra sé e il mondo. Tutto miracolosamente è tenuto insieme e convive nella penombra che colora il viso.

3. Di una natura turbata, di rime aspre: il rosso

Ma seguendo il movimento oscillatorio, funambolico della poesia di Russo torniamo ancora all'altra faccia della luna, quella in ombra, e osserviamo più da vicino alcuni passi caratterizzati da uno stile marcatamente aspro, che abbiamo già intravisto in certi versi esaminati in precedenza ma che nei casi seguenti è portato all'estremo. Quando la natura diventa più confusa, contaminata, turbata e disturbante, percorsa da presagi angoscianti, porta con sé «rime aspre e chioce»¹⁹, «petrose», cioè una contorsione stilistica in cui si fanno più frequenti immagini macabre di crudo realismo, di marca quasi espressionista: i «fiori secchi»²⁰ o «malsani»²¹, le «ossa consacrate alla

/ paura»²², «il carrubo sulla roccia arsa»²³, «i pesci che vengono in superficie»²⁴, «il becchino con vanga e carriola [che] / preparava la fossa»²⁵, «una collana di coralli [fatta] / con le vene / d'un povero angelo / precipitato dal firmamento»²⁶. Colpiscono soluzioni di particolare effetto fonetico, connesse a sensazioni fisiche e uditive acri, violente: un «rantolo negli abissi»²⁷, il «*torcersi nel dolore / di un'ulcera saturo*»²⁸, i «sibili agonizzanti in zolle d'aria»²⁹. In un componimento significativamente intitolato *Notte senza luna* si concatenano tre folgoranti istantanee: il «banchetto / dei barbogianni»³⁰, le «ragnatele metalliche»³¹, le «lune elettriche»³². Anche i colori sono scossi da questa perturbazione e la tavolozza del poeta si arricchisce di toni sempre più scuri e funesti, terrigni, abissali: «la nera notte»³³, «la terra rossa / desolata»³⁴, e ancora «i cavalli bianchi di luna»³⁵ e l'«ostinato biancore elettrico»³⁶ che non hanno più nulla dell'idillio notturno ma sono presenze spettrali; nell'inseguirsi di immagini di arsura e distruzione domina il rosso del sangue³⁷ e della terra, saturo, caravaggesco, ferale, non più pacificato nel vermiglio del tramonto né slavato dal candore selenico: «A che servi colata bianca / su terra rossa fumante»³⁸, fino ad arrivare ai «tralici dissanguati di colori»³⁹. In una lirica in particolare si susseguono: «l'ortica che sanguina»⁴⁰, «le povere / carcasse che fumano»⁴¹, la «morte [...] abbarbicata / sullo scheletro del / Fico»⁴², le «nicchie ladre di buio, / cariche di terra / rossa»⁴³, finché la voce poetica prorompe in un grido:

Sentite, il tempo con una balastra ha scagliato colori come pesci rossi nell'aria, e la resina ha mummificato gli alberi,

e la natura
 ninfa di luce
 cammina con piccoli
 roditori,
 sparpagliati in un
 tappeto di chiodi di pino?
 Oh come sento la morte
 nelle ossa,
 la morte che del tempo
 trascorre,
 la morte nascosta,
 che come una
 vittoria arde dell'ultimo
 applauso,
 quest'ovazione mi appartiene
 e in un
 attimo è finente
 nelle mie fibre.⁴⁴

I colori sono stati scagliati, confusi, rovesciati, resi assurdi e sbigottiti come «pesci rossi nell'aria», sparpagliati e disseminati come il senso poetico, smarriti, sfibrati, consunti dal pensiero tormentoso e soffocante della morte che torna a opprimere il poeta. Si avvertono la spezzatura, le allitterazioni stridenti, i versi spinosi e abbarbicati essi stessi come la vegetazione che raccontano, contorti, ridotti a brandelli, in una serrata scansione metrica. Ma, incastonata in fondo a questa trama di dissonanze e asperità scoscese, brilla questa supplica: «Fate qualcosa, / non so / forse, una parola / muta prima dell'alba»⁴⁵. *Lenjambement* sottolinea che il nesso fondamentale è ancora una volta un ossimoro, «parola / muta», forse l'antitesi di tutte le antitesi e la sintesi della parabola poetica di Russo, in cui la parola è sempre in lotta con sé stessa, accartocciata in fondo alla gola e assiderata nella terra polverosa, ma allo stesso tempo protesa verso l'infinito, verso «il miracolo dell'alba»⁴⁶ e la gioia della primavera, portatrice di luce e di colore. Allo stesso modo anche «un sangue morto / nella

morte / che porta la nitida / luce dell'alba»⁴⁷ è immagine emblematica, in cui questo «sangue morto», così fatale e spento nel groviglio della figura etimologica, si accende d'un tratto della luce aurorale della rinascita.

I colori, nel loro essere metafisici oltre che reali, dipingono paesaggi dello spirito che subentrano e si intrecciano ai paesaggi naturali. Un breve campionario da una lirica esemplificativa: «le case bianche sulla cupola azzurra»⁴⁸, «i papaveri rossi»⁴⁹, «i muretti a secco»⁵⁰, «la terra [che] si disseta di rugiada»⁵¹, «i camini neri»⁵², «le fragole di maggio / [...] martoriate dagli insetti»⁵³; scorci in cui colori vitali e mortiferi si alternano e si mescolano, finché il poeta conclude: «mi incalza un morso di / coscienza e lo butto a caso / su un foglio bianco per / non dimenticare»⁵⁴. Ecco allora il segreto, la rivelazione dell'unico antidoto possibile al dolore che lacera il mondo e l'io: il riversarsi sul foglio bianco, la tela del pittore-poeta che accoglie l'inchiostro delle parole.

4. Di parole e di silenzi: l'azzurro

Il dolore nel corpo a corpo con il linguaggio, con il tentativo di estrarre poesia dalla confusione del reale, è infatti uno dei temi centrali dell'opera di Cosimo Russo. La parola, nell'interrogarsi e nell'interrogare «la costitutiva contraddittorietà dell'esistere»⁵⁵, si infrange e si rifrange, si fa sillaba, balbettio, sussurro, sospiro, si sbiadisce e riprende colore, si adombra e si schiarisce ininterrottamente. Ogni pennellata contiene una sua ambivalenza, il giallo e il rosso della luce possono rovesciarsi da un momento all'altro in sofferenza e morte. Ma in questo costante gioco di luci e tenebre, in questa poesia del chiaroscuro dove la penombra è sempre in agguato ma è sempre dimezzata, la speranza risorge e risiede nella possibilità che il nero dell'inchiostro, diramandosi sul bianco della pagina, accenda colori, sfumature, quadri

nitidi in bilico perenne tra dimensione diurna e notturna, tra firmamento e abisso, come nella poesia *Le ali spezzate*:

Mi hanno sparato, mi hanno
 colpito, ho le ali spezzate, (sussurrava
 l'uccello).
 Ora giaccio dolente su uno
 scoglio di salsedine e di sole,
 ora mi addormento dolente
 su uno scoglio di salsedine
 e di sole.
 Ora guardo il giallo e il blu,
 conto i battiti del mio dolore
 che si arrestano e son
 matti
 l'infinito...
 l'abisso che sa di tomba
 mi fa paura e tormento
 vorrei che finisse
 ...l'infinito
 e fosse breve il
 passo di morte!⁵⁶

Sul pallido grigiore dello scoglio incrostato di salsedine spiccano netti il giallo del sole e il blu del cielo confuso con quello del mare. Manca il rosso, che è però alluso e celato nella violenza dello sparo, del dolore che irrompe, spezza, fa colare a picco, fino a spegnere i battiti nell'abisso della morte. Ma la tensione inesausta, titanica verso "l'infinito", accentuata dall'anafora del termine e dal suo essere isolato nel verso, sospeso e fasciato dal silenzio, stempera ancora una volta l'esito catastrofico, invocando una dimensione ulteriore, inesaurevole. E il colore di questo infinito, di questa pace agognata, è l'azzurro, precisa tonalità il più delle volte usata dal poeta in riferimento al cielo, come abbiamo visto prima con quel «deserto azzurro» in cui il poeta desiderava sprofondare. Lo ritroviamo anche in questi versi: «Sono rimasto sperando una / voce muta [...] Sperando che la *colata d'azzurro* mi

indovinasse / l'inesprimibile Tedio»⁵⁷; ancora una volta l'azzurro è dunque associato alla speranza e si accompagna all'emblematico ossimoro della «voce muta» che sola sfida l'ineffabile. L'azzurro insomma sembra essere il colore della poesia stessa di Russo, la tonalità in cui si risolvono le antitesi e in cui abitano parola e silenzio. La lirica intitolata *Mare* si apre proprio sui toni del verde cristallino e dell'azzurro e si chiude sull'evocazione del «paradiso perduto»:

*Verdi cristalli marini,
 azzurra rugiada d'alba
 notturna sorgente celata
 vengo qui nel tuo infinito risorgere,
 forse l'ansia
 la ricerca di una parola segreta,
 un tempio fedele alla mia
 natura
 quello che attendo
 a questi ricambi e drappaggi
 dove indomita si placa
 l'anima,
 è forse qui che cerca
 il senso della vita
 il frutto sublime della creazione
 il tenero nido,
 il paradiso perduto.*⁵⁸

Cielo e mare, verticalità e orizzontalità, altezza e bassezza, coesistono, dialogano e si corrispondono; nell'azzurro respira l'armonia degli opposti, lo scioglimento dell'ambivalenza costitutiva della natura umana. In questo «infinito risorgere» marino si compie ancora la «ricerca di una parola segreta», di una comunione tra l'io poetante e la natura in cui si cala.

Si dipana nella poesia di Cosimo Russo un labirinto smarginato di *nuance* e di sensi impressi nell'inchiostro, nel mistero di un sentire panico, di un'immersione nell'ombra che disvela la luce. C'è uno sforzo doloroso

per trovare le parole e i colori, per portarli alla luce, per scavare nell'abisso e risalire all'essenza (urla il poeta: «Vorrei scoprire che c'è / in fondo a me!»⁵⁹); e questo sforzo verbale nutrito di umano e di divino, di umile e sublime, sospeso tra micro e macrocosmo, è sempre spinto verso l'infinito. Ecco, nella fatica della parola di Cosimo Russo, che è in realtà anche allo stesso tempo, indissolubilmente facilità e felicità, siamo chiamati a cercare, tra crepacci di silenzio e risacche d'ombra, ritagli di paradiso, di «tetto azzurro»⁶⁰, barlumi di colore e di «luce [che] filtra[no] tra i battenti / respiranti»⁶¹. Possiamo concludere allora con una poesia in cui ritroviamo un po' tutti i colori che abbiamo esplorato, abbracciati per dipingere un mondo di angoscia e di pace, di vita e di morte, di amore e di dolore, in cui l'immaginazione poetica è la speranza somma.

Il giorno si è fatto un manto
di leggerezza
dopo l'azzurro precursore
ha spazzato le strade
il treno corre di tramontana
veloce
un giardino segue il giallo sole.
Per quante ore
questo universo sarà quiete?
Ti porterai a presso il cappotto d'angoscia
come neve caduta fuori tempo.
Questo è vivere, pregare basta,
non esco
un ammasso di film
che dorme
sta disteso sul *campo dorato*
gli occhi stanchi nella dimora
fissano muri
coperti d'edera
il blu si fa spazio fra panchine sale
anche il cuore soffre
se l'immaginazione muore.⁶²

- ¹ DE ANGELIS 2008, p. 49, in Russo 2022, p. XIX.
² Russo 2022, p. 184, vv. 8-9.
³ CAPRONI 1998, p. 38, *Al primo galletto*, vv. 9-10, in *Ballo a Fontanigorda*.
⁴ Russo 2022, p. 28.
⁵ *Ibidem*, vv. 19-20.
⁶ *Ivi*, p. 59, vv. 1-2; 8-22; 37-45, corsivi miei.
⁷ *Ivi*, p. 61, vv. 13-14.
⁸ *Ibidem*, v. 15.
⁹ *Ibidem*, v. 16.
¹⁰ *Ibidem*, vv. 22-23.
¹¹ *Ivi*, p. 62, v. 2.
¹² *Ibidem*, vv. 7-9.
¹³ «La calura rovinosa di luglio / ha desolato la vegetazione ingiallendola» (*ivi*, p. 224, vv. 6-7).
¹⁴ «Muri ingialliti» (*ivi*, p. 55, v. 34); «muretti di pietra / assolati e desolati» (p. 229, v. 25).
¹⁵ *Ivi*, p. 36, vv. 7-12.
¹⁶ *Ivi*, pp. 63-64, vv. 1-8; 12-41; 43-47, corsivi miei.
¹⁷ *Ibidem*, vv. 57-64.
¹⁸ *Ivi*, p. 67, vv. 1-5; 9-28; 33-67, corsivi miei.
¹⁹ Il riferimento è alla celebre espressione dantesca: «S'io avessi le rime aspre e chioce» (*Inf.* XXXII, v. 1).
²⁰ *Ivi*, pp. 75-76, v. 48.
²¹ *Ivi*, p. 65, vv. 13-14.
²² *Ibidem*, vv. 6-7.
²³ *Ivi*, p. 111, v. 4.
²⁴ *Ibidem*, v. 10.
²⁵ *Ivi*, p. 138, vv. 6-7.
²⁶ *Ivi*, p. 217, vv. 3-6.
²⁷ *Ibidem*, v. 10.
²⁸ *Ibidem*, vv. 14-15.
²⁹ *Ivi*, p. 101, v. 5.
³⁰ *Ivi*, p. 100, vv. 17-18.
³¹ *Ibidem*, v. 19.
³² *Ibidem*, v. 23.
³³ *Ivi*, p. 111, v. 1.
³⁴ *Ibidem*, vv. 8-9.
³⁵ *Ibidem*, v. 11.
³⁶ *Ivi*, p. 262, v. 10.
³⁷ «il sangue / che cerca ferite che muoiono», *ivi*, p. 111, vv. 15-16; «mai / ne mangerai il corpo, mai ne berrai / il sangue», *ivi*, p. 168, vv. 6-8.
³⁸ *Ivi*, p. 262, vv. 1-2.
³⁹ *Ivi*, p. 201, v. 9.
⁴⁰ *Ivi*, p. 198, v. 14.
⁴¹ *Ibidem*, vv. 15-16.
⁴² *Ibidem*, vv. 18, 19-22.
⁴³ *Ibidem*, vv. 23-26.
⁴⁴ *Ibidem*, vv. 29-54.
⁴⁵ *Ibidem*, vv. 55-58.
⁴⁶ «Voglio il miracolo dell'alba / nel mio sangue» (*ivi*, p. 108, vv. 8-9).
⁴⁷ *Ivi*, pp. 75-76, vv. 65-68.
⁴⁸ *Ivi*, p. 147, v. 3.
⁴⁹ *Ibidem*, v. 6.
⁵⁰ *Ibidem*, v. 7.
⁵¹ *Ibidem*, v. 11.
⁵² *Ibidem*, v. 12.
⁵³ *Ibidem*, vv. 13-14.
⁵⁴ *Ibidem*, vv. 15-18, corsivo mio.
⁵⁵ *Ivi*, p. 293.
⁵⁶ *Ivi*, p. 5, corsivi miei.
⁵⁷ *Ivi*, p. 92, vv. 9-13.
⁵⁸ *Ivi*, p. 104, corsivi miei.
⁵⁹ *Ivi*, p. 142, vv. 16-17.
⁶⁰ «Mi vuole un tetto azzurro, / pesante» (*ivi*, p. 102, vv. 4-5).
⁶¹ *Ivi*, p. 141, vv. 14-15.
⁶² *Ivi*, p. 238, corsivi miei.

Le poesie più belle mai le ho scritte
le ho lasciate lievitare nello stupore dello sguardo
custodite nello scrigno del non detto
prigioniere della gabbia amorevole del cuore
orfane di confine e di parole
le ho nutrite di silenzi.

(C. Russo, *Per poco tempo*, San Cesario di Lecce 2017, p. 50)

Il poeta e il Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo"

Luigina Paradiso, Pasquale Rosafio

Il poeta manifesta il suo stupore di fronte alla bellezza delle poesie non ancora scritte, mentre le osserva lievitare in attesa che la loro composizione si completi. Le custodisce segretamente nel profondo del suo cuore che è lo scrigno, dove le racchiude mantenendole inespresse, senza confini e prive perfino di parole. Il cuore è una prigione amorevole, al cui interno nutre di silenzi le sue poesie.

Si tratta di un intento di poetica, con il quale esprime l'idea che i componimenti non debbano circolare, in quanto sono perennemente suscettibili di perfezionamenti.

Le poesie, destinate probabilmente a rimanere ancora a lungo nel cassetto, vengono improvvisamente sdoganate poco prima della sua tragica scomparsa. L'ultima sera in ospedale, mentre saluta la moglie, Lucia, le raccomanda di provvedere alla pubblicazione

dei suoi scritti, nel caso in cui gli fosse sopraggiunta una disgrazia. Ha ormai raggiunto la consapevolezza di aver accumulato un patrimonio intellettuale, pronto a trasformarsi in un patrimonio spirituale.

Nei mesi precedenti, con l'assistenza della madre Luigina, aveva selezionato e perfezionato un gruppo di componimenti, che formano la prima raccolta, affidata ai tipi di Manni e pubblicata con il titolo "Per poco tempo" nel luglio 2017.

La poesia di Cosimo è colma di riferimenti autobiografici, trasfigurati in una atmosfera di sogno e di nostalgia. L'Isonzo della via in cui è nato ha la stessa funzione dei fiumi di Ungaretti, poeta sicuramente da lui molto letto e amato. In quella via è nato e ha trascorso la sua infanzia: lì ritorna col pensiero rivolto al suo passato. Lì gli appare l'immagine della madre che acquista un bel tappeto per la casa da un venditore immigrato ambulante.

Il libro è stato presentato, subito dopo la pubblicazione, nel cortile dell'oratorio del paese, gremito di partecipanti. A cura della madre, la prima edizione delle poesie di Cosimo così come le due successive sono state presentate in numerosi centri del Salento e anche più volte a Roma. È impossibile in questa sede darne un resoconto esaustivo, ci si può solo limitare a ricordare alcune tra le più significative.

L'altra strategia, adottata dalla famiglia per diffondere i suoi versi, è stata quella di affiggere targhe con i componimenti che richiamano i posti più cari ai suoi ricordi e più ricorrenti nei suoi pensieri. Sono luoghi che si trasformano in simboli della sua memoria, intorno ai quali ha costruito l'edificio della sua arte.

La prima targa, nel gennaio 2019, è stata collocata presso la stazione ferroviaria di Arigliano. Il fischio dell'ultimo treno del giorno si avverte distintamente anche a distanza, quando il paese è avvolto dalla quiete della sera. Quel segnale, che suggerisce alle orecchie



il rumore metallico delle rotaie, scandisce il trascorrere dei giorni, assorbiti dall'attività dell'azienda familiare. Sopraggiunge però impercettibilmente il desiderio onirico di ritornare bambino, che equivale a quello di fuggire dalla realtà.

La prima analisi letteraria sistematica della poesia di Cosimo si deve al direttore Enrico Longo, che la commenta su "La Postilla" e poi la consegna a un video, immesso in rete nel gennaio 2019.

Intanto presto, nel maggio 2018, grazie all'iniziativa del professore Carlo Alberto Augeri, che ne offre un approfondito commento, i versi di Cosimo trovano per la prima volta ospitalità e ascolto in ambiente accademico, in un seminario tenutosi presso la sede degli Olivetani dell'Università del Salento.

La seconda raccolta, "Ancora una volta", esce nel luglio 2019, pubblicata sempre da Manni. Da qui provengono i testi, che sono stati incisi su nuove targhe. Due di queste sono state inaugurate nel settembre successivo a Leuca, luogo incantato, che suscita nel poeta una sconvolgente emozione, impossibile da descrivere. Torna il motivo dell'ineffabile, ma si aggiunge il senso di appartenenza a un luogo fatato, ultimo lembo di terra per il viaggiatore, dove la dimensione geografica nella sua esperienza si traspone in una dimensione temporale, l'attimo si trasforma in eternità.

Oltre ad una seconda targa a Leuca, successivamente altre sono state collocate, in tutti i casi alla presenza delle autorità locali, con poesie dedicate ai luoghi più cari della sua memoria: all'ingresso della Scuola elementare di Gagliano del Capo, due sulla meravigliosa vista del ponte del Ciolo inaugurate dal giornalista Antonio Caprarica e, infine, un'ultima a Novaglie in territorio del comune di Alessano, poco più in là sulla stupenda costa adriatica, inaugurata dall'allora sindaca Francesca Torsello, da Massimo Bray, in veste di Assessore

regionale alla Cultura, e con l'intervento dei professori di Unisalento Antonio Giannone e Simone Giorgino.

Il riconoscimento del valore scientifico della poesia di Cosimo giunge più tardi, con la pubblicazione della terza raccolta "Su canzoni mai cantate", curata nel 2022 da Annalucia Cudazzo, dottoressa di ricerca di Unisalento. Con la riproposizione di alcuni componimenti già editi, il *corpus* delle poesie di Cosimo si è considerevolmente arricchito attraverso la selezione e il rigoroso recupero filologico di numerosi testi sparsi tra le abbondanti carte, su cui l'autore annotava i suoi appunti e creava le sue opere. Oltre a una nota biografica, Cudazzo ha scritto un ampio saggio in cui ha sapientemente collocato la figura di Cosimo nel panorama della poesia salentina e anche di quella italiana contemporanea.

Il volume si chiude con un saggio dedicato alla vita e all'opera di Cosimo, tratto dalla tesi magistrale di Michela Biasco, che si è laureata presso l'Università del Salento.

Infine, arricchisce il volume una prefazione di Massimo Bray, direttore generale dell'Enciclopedia Italiana Treccani, la prestigiosa istituzione che, è ora opportuno ricordare, ha dedicato una biografia a Cosimo.

Bray ha anche partecipato ad agosto del 2022 all'inaugurazione del Centro studi per la poesia contemporanea "Cosimo Russo", che ha sede nella casa del poeta (figg. 1-2). È questo il punto di arrivo di questa breve nota, che è giustificata dalla mia attività all'interno del gruppo dei soci fondatori del Centro, al quale mi onoro di appartenere per volontà della famiglia. Il Centro custodisce tutti i documenti che Cosimo ha lasciato insieme alla sua biblioteca personale, con l'augurio che soprattutto i giovani si possano avvicinare per approfondire la conoscenza e lo studio del poeta. Scopo precipuo del Centro è dunque quello di promuovere l'interesse e stimolare



Fig. 1 - Gagliano del Capo, Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo", interno (foto Filulab).

Fig. 2 - Gagliano del Capo, Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo", interno (foto Filulab).

la sensibilità per la poesia. Di fatto esso opera come sede dove periodicamente si presenta la pubblicazione di nuovi libri. P.R.

Il Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" è stato costituito nell'estate del 2023, precisamente il 13 agosto è stato inaugurato alla presenza del sindaco di Gagliano del Capo, Gianfranco Melcarne il quale ha contestualmente scoperto la targa dedicata al poeta (fig. 3), voluta dal Comune di Gagliano e dal Centro Studi. Massimo Bray, Giovanna Bandini e Annalucia Cudazzo hanno relazionato nell'occasione inaugurale. Da allora il Centro, che ha sede in via Unità d'Italia 5 a Gagliano del Capo, ha dato seguito a diverse attività. *In primis*, la promozione della poesia di Cosimo Russo, attraverso diverse iniziative, tra cui le visite effettuate con gli studenti delle scuole primarie e secondarie del territorio. Già dall'agosto del 2023 si è fatto promotore, insieme al Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento, del convegno di studi dal titolo "Finis Terrae. Paesaggio, pittura

e poesia nel Capo di Leuca: l'opera di Vincenzo Ciardo e di Cosimo Russo", di cui il presente volume rappresenta l'esito scientifico. L'evento è stato patrocinato dall'Accademia Nazionale di San Luca, dall'Università del Salento e d'intesa con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Brindisi e Lecce e con L'Ordine della Santissima Trinità e degli Schiavi.

Nell'agosto dell'anno successivo, 2024, all'interno del Centro è stata inaugurata la mostra permanente "Ut pictura pōesis. Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento", curata da Raffaele Casciari e Antonio Russo, in merito alla quale rimando al contributo di Antonio Russo in questo volume. Salvo ricordare che la mostra si è avvalsa della raccolta di opere di Vincenzo Ciardo di proprietà del Fondo Russo in deposito al Centro Studi, del quale fanno parte anche le altre opere d'arte esposte nel Centro, tra cui dipinti di Giuseppe (fig. 4) e Guido Casciari, di Michele Palumbo (figg. 5-6), strettamente legati al percorso artistico di Ciardo, Palumbo



Fig. 3 - Gagliano del Capo, Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo", targa dedicata al poeta (foto Orazio Coclite).



Fig. 4 - Giuseppe Casciari (1863-1941), *Vasi con cinerarie fiorite*, pastello su carta, 38,5x54,5, 01.04.1922, fondo Russo - Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (foto Orazio Coclite).

Fig. 5 - Michele Palumbo (1874-1949), *Paesaggio toscano con covoni*, Stia (Arezzo), olio su cartone compresso, 17,5x21, 1942, fondo Russo - Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (foto Orazio Coclite).

Fig. 6 - Michele Palumbo (1874-1949), *Paesaggio toscano con casa turrita*, Stia (Arezzo), olio su cartone compresso, 17,5x21, 1942, fondo Russo - Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (foto Orazio Coclite).

in particolare considerato il primo maestro del pittore di Gagliano, e di altri artisti italiani e stranieri operanti tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. Contestualmente all'inaugurazione della mostra si è dato inizio all'attività di promozione dell'arte contemporanea chiamando un artista a confrontarsi con il tema dell'esibizione, scelto per la prima edizione nella persona di Ronnie Bertocchi. Bertocchi ha realizzato un'opera *site specific* dal titolo *Ultrawhite* (fig. 7), esposta permanentemente nel Centro Studi. L'opera, concettuale, ha inteso leggere con i mezzi propri dell'artista bergamasco il rapporto con la natura del Salento, a seguito della conoscenza diretta del luogo e dell'opera dei due artisti esposti in mostra. In particolare, *Ultrawhite* è un omaggio a Leuca e al significato etimologico del suo nome.

Nel 2025, il 17 agosto, con il patrocinio della Provincia di Lecce - Salento d'amare e del Polo Biblio - Museale di Lecce, sono state presentate le cartoline (fig. 8) relative alla mostra permanente "*Ut pictura poesis*, alla presenza di Luigi De Luca, direttore del Polo Biblio - Museale di Lecce. Esse rappresentano sul *recto* l'immagine di uno dei quadri di Ciardo esposti in mostra e sul *verso* una poesia di Cosimo, associata al quadro per corrispondenza di soggetto dipinto e cantato, riconducibile alla natura salentina. L'iniziativa nasce dalla volontà di diffondere la poetica dei due autori in un modo tradizionale ma ancora evocativo ed emozionale, attraverso il mezzo postale. La realizzazione delle cartoline è stata esito del lavoro congiunto tra il Centro Studi e Officine Amaro, che ne ha curato il progetto grafico.

Contestualmente si è tenuto il *vernissage* dell'opera *site specific* del videoartista Alessio Caputo dal titolo *Memorie*, all'interno della iniziativa, giunta alla seconda edizione, di promozione dell'arte contemporanea voluta dal Centro. Come nel caso di Bertocchi, a Caputo è stato chiesto di interrogarsi sul paesaggio del



Capo di Leuca, a seguito della conoscenza diretta del luogo, della visione dell'opera pittorica di Ciardo e della lettura della poesia di Russo, entrambe pervase dal *genius loci*. Con *Memorie*, il giovane artista, studente dell'Accademia di Belle Arti di Lecce, nell'occasione del *vernissage* presentato dal professore Mario Panarello,



docente dell'Accademia, ha raccontato il suo approccio alla natura salentina, per mezzo della video arte, suo specifico mezzo espressivo. Il video è visibile nel Centro per mezzo di un QR code accostato al manifesto dell'opera (fig. 9).

L'attività di promozione dell'arte contemporanea proseguirà con la terza edizione prevista per l'estate del 2026.

Alle occasioni estive, di maggior richiamo e importanza, per l'impegno organizzativo e scientifico che comportano, si affianca, come già espresso nella prima parte di questo testo

dal professore Pasquale Rosafio, socio fondatore del Centro che mi onoro di presiedere, una attività per così dire ordinaria. Nello specifico essa si esplica per mezzo delle numerose presentazioni di libri durante tutto l'arco dell'anno all'interno della rassegna intitolata *Letture insieme*, e attraverso, come dicevo in apertura di queste mie considerazioni, la promozione nel territorio e fuori di esso della poesia di Cosimo Russo, fine primario per cui l'associazione culturale è sorta. L.P.

Fig. 7 - Ronnie Bertocchi (1983-), *Ultrawhite*, tecnica mista, 90x90, 2024, fondo Russo, Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (foto Filulab).
Fig. 9 - Manifesto di *Memorie* di Alessio Caputo, 2025 (Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo").

Fig. 8 - Cartoline della mostra: "*Ut pictura poesis*: Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento", 2025, fondo Russo - Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (foto Claudio Corigliano).



Tav. 1 - Vincenzo Ciardo, *Veduta di Leuca*, s.d., olio su cartone pressato, 24,5x33, fondo Russo - Centro Studi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (Foto Capitulum Casa d'Aste).

La mostra permanente. *Ut pictura poësis:* Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento

Antonio Russo

“*Ut pictura poësis*: Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento” è il titolo della mostra esposta nel Centro Studi per la Poesia contemporanea “Cosimo Russo” di Gagliano del Capo. Essa fa seguito al convegno tenutosi il 31 agosto 2023 dal titolo “Finis Terrae. Paesaggio, pittura e poesia nel Capo di Leuca: l’opera di Vincenzo Ciardo e di Cosimo Russo”, curato da chi scrive e da Raffaele Casciaro, organizzato dal Centro Studi e dal Dipartimento di Beni Culturali dell’Università del Salento, nel quale sono stati indagati i legami esistenti tra l’opera del pittore Vincenzo Ciardo (Gagliano del capo, 1894 – ivi, 1970), l’opera di Cosimo Russo (Gagliano del Capo, 1972 – Tricase, 2017) e il paesaggio del Capo di Leuca, in particolare di Gagliano del Capo, città natale di entrambi.

L’esposizione, permanente (figg. 1, 2), promossa dal Centro Studi, nella cui sede è collocata, e patrocinata dal Comune di Gagliano del Capo e dalla Provincia di Lecce - Salento d’amare, intende proseguire la linea di ricerca del convegno, di cui qui sono pubblicati gli atti, all’interno dei quali trova posto la presente sezione dedicata al catalogo della mostra. Oggetto dell’esibizione, come dichiara il titolo composto dalla nota locuzione latina, è la comunione delle due arti, la pittura e la poesia, la cui origine nel caso in oggetto è nella natura del Salento, che fu musa per le opere di Ciardo e per i componimenti di Russo, e mezzo per entrambi per indagare la condizione dell’uomo.

Nello specifico la mostra comprende 11

quadri dell’artista salentino¹ a cui sono associate alcune liriche del poeta di Gagliano, messi in relazione per via della comunanza dei soggetti dipinti e cantati. Il denominatore è la natura del Salento, in senso lato, alle diverse scale, dal paesaggio ai frutti della terra. Le differenti dimensioni narrate sono ugualmente esito del profondo rapporto esistente tra i due artisti e il luogo che li accolse.

Pur se in numero contenuto, le opere di Ciardo esposte, nove olii, una china e una penna, possono essere considerate per qualità di esecuzione e per interesse di soggetto raffigurato esemplificative del lungo percorso artistico di uno dei protagonisti della pittura del Novecento italiana. Le differenti datazioni che si possono supporre per le opere sono funzionali anche a intuire il processo di elaborazione e rielaborazione della natura salentina da parte del pittore. In particolare, due nature morte, l’una con carciofi, fave e ravanelli, databile agli anni Trenta (tav. 2), e l’altra esposta da Ciardo nella Biennale di Venezia del ’34, raffigurante cefali e cozze in un piatto (tav. 3)² parlano una lingua diversa dagli altri quadri, le altre nature morte, probabilmente eseguite tra la fine degli anni Quaranta e i Sessanta (tavv. 4-7, 11), e i paesaggi, anch’essi databili agli ultimi decenni di attività del pittore (tavv. 8-10), eccetto la vista di Leuca (tav. 1), risalente agli esordi della sua produzione (anni Dieci-Venti).

Gli ortaggi (tav. 2) posti su un piano raffigurato in angolo e in diagonale si sviluppano con plastica evidenza e catturano l’osservatore nel loro spazio, grazie al fuori scala delle dimensioni con cui sono rappresentati, maggiori del reale. Il pittore dà dimostrazione delle sue capacità rappresentative grazie anche ad alcuni escamotages: la piega della tovaglia al centro in basso, che dà spessore e profondità alla rappresentazione, e il piano inclinato, evidente in particolare osservando i bordi del piatto che contiene le fave e i



Fig. 1 – Gagliano del Capo, Centro Sudi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo”, prima parete dell’allestimento della Mostra permanente “*Ut pictura poësis*”, Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento” (foto Filulab).

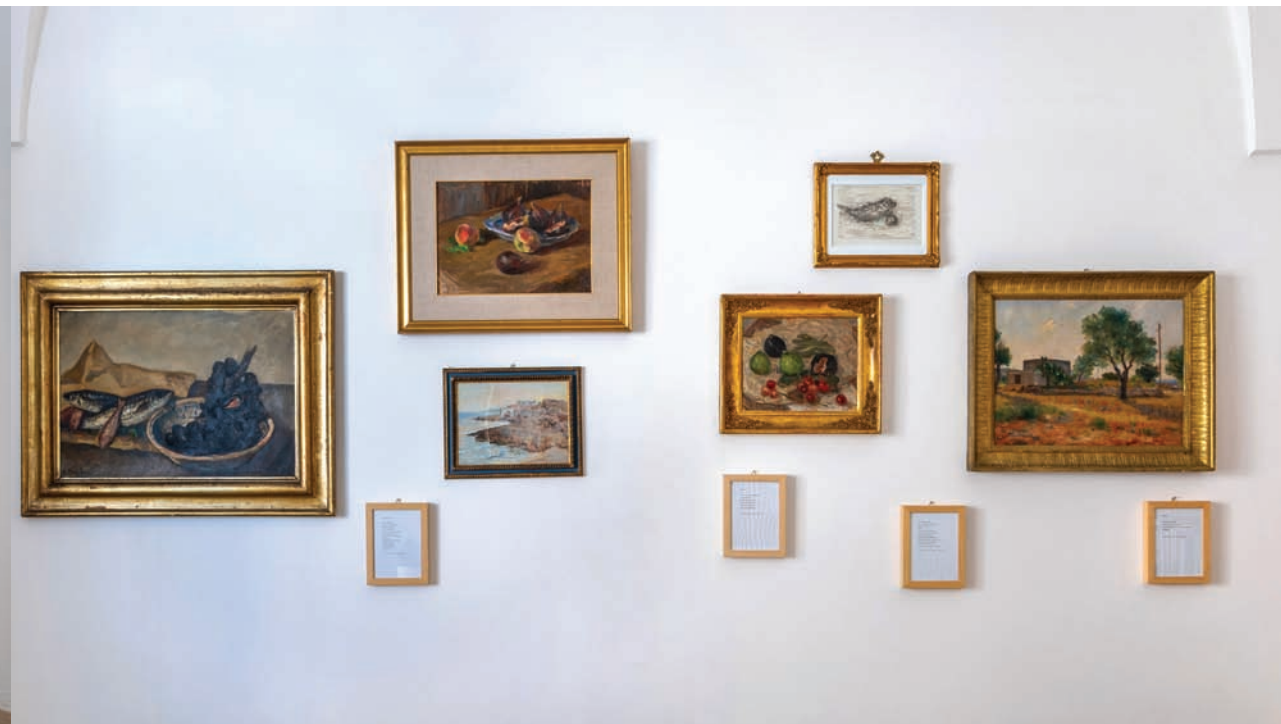


Fig. 2 - Gagliano del Capo, Centro Sudi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo”, seconda parete dell’allestimento della Mostra permanente “*Ut pictura poësis*”, Vincenzo Ciardo, Cosimo Russo e la natura del Salento” (foto Filulab).

Pagina seguente

Tav. 2 - Vincenzo Ciardo, *Natura morta con fave, carciofi e ravanelli*, s.d., olio su compensato, 44x59, fondo Russo – Centro Sudi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo” (Foto Filulab).



ravanelli. La stoviglia di fattura salentina e gli stessi ortaggi fanno supporre che Ciardo dipinse il quadro a Gagliano e che lo spazio sinteticamente raffigurato per mezzo del colore marrone atonale sia un angolo della sua casa natale. Anche le altre nature morte si qualificano per l'evidente carattere salentino dei soggetti rappresentati: fichi, uva e una fetta di melone; fichi e pesche; ciliegie e fioroni³; e pesci e frutti di mare (tavv. 4-7, 11). In tutte, con tratto più veloce ed espressivo Ciardo cattura le anime del Salento, quella esito del lavoro dei campi e quella frutto del rapporto con il mare che lo bagna. La vividezza dei pesci e dei molluschi posti su un fazzoletto, nell'olio, e lo scorfano e cozze, nella china, raccontano del pescato giornaliero di un pescatore e della semplicità di un pranzo, dono della natura circostante. Come in ogni opera del pittore oltre all'evidenza del soggetto dipinto si intravede un'altra dimensione, sottesa, che diventa metafora della condizione dell'uomo.

I paesaggi qui esposti sono esempi di altrettante importanti linee di ricerca dell'artista: gli scorci della campagna di Gagliano, spesso, come nel caso dell'opera con pagliara e ulivo (tav. 8), raffigurata nell'afa dello scirocco estivo, o nella tarda primavera (come dichiarano i verdi brillanti in lontananza, identificabili con i mandorli di maggio) dell'altra opera esposta (tav. 9), o il notturno schiarito dal plenilunio (tav. 10). Questi ultimi due, eseguiti con il modo suo proprio, fatto di tasselli orizzontali che compongono come in un mosaico di colori le forme più caratteristiche del paesaggio del Capo, dichiarano l'intimo rapporto tra l'artista e la sua terra. Il plenilunio, in particolare, esemplare per la capacità di Ciardo di combinare innumerevoli tonalità di colori che si concertano per definire una veduta della campagna e del mare in lontananza rischiarati dalla luna, rappresenta la relazione più stretta

tra il pittore e la natura del Salento, il rapporto tra l'uomo e l'universo.

Con lo stesso incedere descrittivo e con le stesse intenzioni generali, ma per mezzo delle parole, Russo a distanza di decenni da Ciardo ha incarnato con la poesia, come la pittura, la natura del Salento. La corrispondenza di tali intenti è chiaramente distinguibile dall'attrazione quasi totalizzante per la Luna. Tema presente dagli esordi e per tutta la produzione del poeta come in quella di Ciardo (si veda *supra* Russo, fig. 3, *Luna piena sul mare* del 1913). D'altra parte la posizione strategica del Capo di Leuca che si adagia sul mare, permette lo spettacolo ciclico del plenilunio riflesso sulle acque, catturato con stupore dal pittore e da Russo: «I saggi/ con viso/ da bambini/ godevano/ illuminati/ il plenilunio/ e la Terra/ si faceva/ carezza di metamorfosi» (*Plenilunio*)⁴.

“Solo lo stupore conosce” di san Gregorio di Nissa, che campeggia nella piazza del comune di Gagliano sull'opera di Lorenzo Vitturi voluta qualche anno fa da “Capo d'Arte”, sembra echeggiare uno degli aspetti più saliente dell'opera dei due artisti gaglianesi: la meraviglia davanti alla natura.

La scelta delle liriche di Russo, tratte dai tre volumi pubblicati postumi, è ricaduta su alcuni dei tanti componimenti che contengono dei richiami diretti al territorio della terra natia e che presentano dei punti di contatto con le opere di Ciardo esposte. L'associazione, del tutto strumentale e non teleologica, ha inteso dimostrare anche solo nella ristrettezza dei casi esposti, quanto la locuzione di Orazio abbia una valenza specifica nel caso in oggetto dove esso, dipinto o narrato, coincide. Entrando nel merito degli altri versi esposti, è chiaro il rimando alla struttura antropizzata della campagna salentina nel verso «Secoli di ulivi in quadrati campi/ dove il tempo non si consuma» (da *Tappeti desiderosi di colori*)⁵, che Ciardo sintetizza in quel modo che si è detto,

e Russo ne comprende il senso di fissità che in parte caratterizza la campagna salentina, dove gli elementi salienti, gli ulivi e i muretti a secco non cambiano quasi per nulla allo scorrere del tempo: «ma forse non esistono stagioni/ così nette da separarle,/ così nette da sentire quando/ muore l'una e nasce l'altra» (da *Tappeti desiderosi di colori*)⁶. Eppure, allo stesso tempo, la primavera irrompe in Russo con lo stupore di cui si è detto. Da qui la scelta di *Che sarà di maggio*, «degli orti che preludono/ l'esplosione di pomodori/ dello sfrigolare di cipolle/ e zucchine nelle umili cucine»⁷. Frutti della terra, che diventano protagonisti del sentire del poeta e che assumono le sembianze di forme nelle opere del pittore.

Mare, l'altra poesia scelta, è il tutto della parte dipinta da Ciardo: le nature morte di pesci (tavv. 3, 6, 7). Il mare di Russo diventa il luogo «dove indomita si placa/ l'anima,/ è forse qui che cerca/ il senso della vita/ il frutto sublime della creazione/ il tenero nido,/ il paradiso perduto»⁸.

E poi arriva l'autunno, dei fichi, del melone e dell'uva, nella china del pittore (tav. 4), e che in Russo di *Cortili* si esprime in una forte emozione: «scavo a mani nude quando a ottobre piove/ perché i miei morti non vedano/ la commozione scendermi dal viso/ mentre ricompongo la tavola imbandita/ con tutta quell'uva di pergolato/ al centro»⁹. D'altra parte Russo: «indaga il dramma dell'esistenza umana ponendolo in dialogo con il tormentato territorio del Salento e con le sue tradizioni culturali. I temi lirici della natura, la ricerca della bellezza e dello straordinario nelle cose minute del quotidiano, l'attribuzione di senso alla vicenda umana sono compiutamente sviluppati nella sua produzione»¹⁰; così come Ciardo aveva fatto tempo prima. E ciò è stato possibile per entrambi grazie al loro intimo rapporto con la natura: quella del Salento.

¹ I dipinti fanno parte del fondo Russo, in deposito presso il Centro Studi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo”; a questi si è aggiunta un'altra opera di Ciardo, degli anni Quaranta, raffigurante uno scorcio autunnale della campagna campana con sullo sfondo il Vesuvio (tav. 12).

² La natura morta con pesci e cozze è discussa in CASSIANO 1979, p. 21.

³ L'opera “Fioroni” che Ciardo presentò alla IV Quadriennale di Roma del 1943, presenta il medesimo soggetto per ciò che riguarda i fichi precoci di giugno. Essa appare solo in parte simile per impostazione e stesura del colore, in effetti sul verso dell'opera in collezione Russo è indicato l'anno 1959. Per una immagine dell'opera esposta a Roma si veda l'archivio fotografico della Quadriennale, con la segnatura ASQII.32 u.39/50.

⁴ Russo 2019, p. 134.

⁵ Russo 2022, p. 115.

⁶ *Ivi*.

⁷ Russo 2019, p. 71.

⁸ Russo 2022, p. 104.

⁹ Russo 2017, p. 25.

¹⁰ voce Russo, Cosimo, Enciclopedia Treccani online. <https://www.treccani.it/enciclopedia/eol-russo-cosimo/>



V. Giardo



Tav. 4 - Vincenzo Ciardo, *Natura morta con melone, uva e fichi, s.d.*, china e biacca su carta, 24x34, fondo Russo - Centro Sudi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (Foto Filulab).



Tav. 5 - Vincenzo Ciardo, *Natura morta con ciliegie e fichi, 1959*, olio su compensato, 27x33, fondo Russo - Centro Sudi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (Foto Orazio Coclite).



Tav. 6 - Vincenzo Ciardo, *Natura morta con scorfano e riccio di mare*, s.d., penna e biacca su carta, 22x28, fondo Russo – Centro Sudi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo” (foto Filulab).



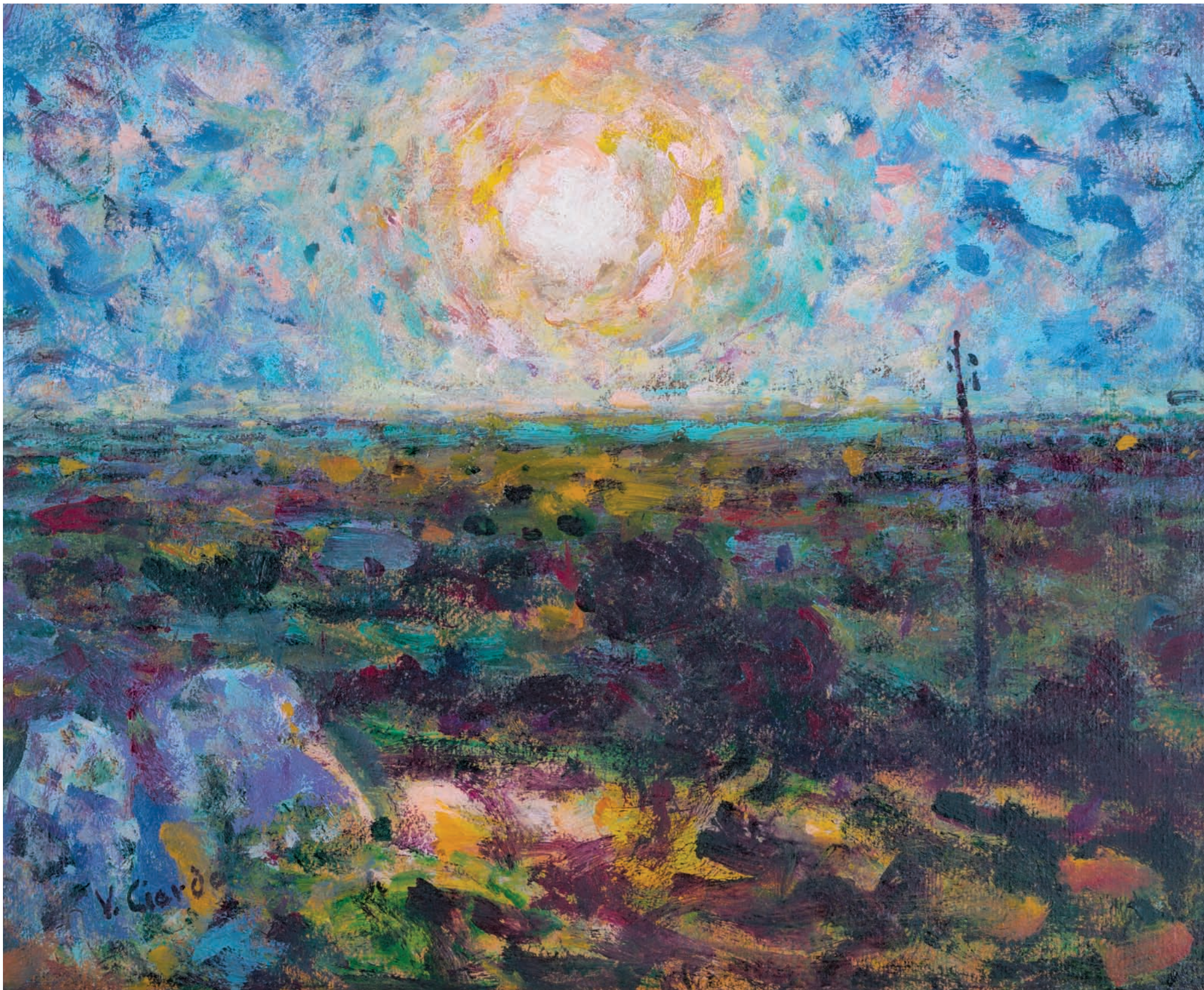
Tav. 7 - Vincenzo Ciardo, *Natura morta con pesci, mitili e crostacei*, s.d., olio su compensato, 27x42, fondo Russo – Centro Sudi per la Poesia Contemporanea “Cosimo Russo” (foto Filulab).



Tav. 8 - Vincenzo Ciardo, *Campagna di Gagliano, s.d.*, olio su compensato, 42x54, fondo Russo - Centro Sudi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (Foto Filulab).



Tav. 9 - Vincenzo Ciardo, *Paesaggio verso Leuca, s.d.*, olio su compensato, 29x39, fondo Russo - Centro Sudi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (Foto Filulab).



Tav. 10 - Vincenzo Ciardo,
Plenitudo, s.d., olio su compensato,
35x45, fondo Russo - Centro Sudi
per la Poesia Contemporanea
"Cosimo Russo" (Foto Filulab).



Tav. 11 - Vincenzo Ciardo, *Natura morta di fichi e pesche*, 1961, olio su compensato, 36x48, fondo Russo - Centro Sudi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (Foto Orazio Coclite).



Tav. 12 - Vincenzo Ciardo, *Paesaggio campano con Vesuvio sullo sfondo*, s.d., olio su cartone, 24x31, fondo Russo - Centro Sudi per la Poesia Contemporanea "Cosimo Russo" (foto Orazio Coclite).



Tav. 13 - Vincenzo Ciardo, *Paesaggio di Gagliano dalla loggia verso il giardino di palazzo Ciardo*, 1926, olio su tela, 61x100 (Foto Blindarte).



Tav. 14 - Vincenzo Ciardo, *Marina di Leuca* (già considerata *Marina di Miseno*), 1927, olio su tela, 90x128, Napoli, già Collezione del Banco di Napoli © archivio dell'arte - Pedicini fotografi.

Il mio ringraziamento va innanzitutto al Centro studi per la poesia contemporanea “Cosimo Russo”, che ha voluto la mia presenza a chiusura del presente volume.

Io parto da alcune considerazioni, che definirei meglio due osservazioni, relativamente ad altrettante epigrafi marmoree, una risalente al 1971 e l'altra datata al 13 agosto 2023. La prima si trova sulla facciata di Palazzo Ciardo in via Castriota Skanderbergh, collocata nel settembre del 1971 ad un anno esatto dalla morte di Vincenzo Ciardo, la seconda arriva pochissimi anni dopo la morte di Cosimo Russo, ed è stata posta all'ingresso del Centro Studi in via Unità d'Italia.

Cosa simboleggiano queste epigrafi (si tratta di due targhe lapidee). Sicuramente testimoniano il fatto che il territorio ha già avuto conoscenza e ha preso coscienza del valore di questi due personaggi sin da subito, quindi non ha atteso decenni.

A prova di questo, porto un ulteriore esempio, che riguarda l'epigrafe dedicata a monsignor Francesco De Filippis, arcivescovo di Brindisi che ha accolto il re Vittorio Emanuele III e il Governo nel 1943, durante i bombardamenti. La targa è stata collocata solo in tempi recentissimi, a oltre cinquant'anni dagli eventi.

Quindi la città si è resa conto di avere un altro personaggio di riferimento, ma moltissimi decenni dopo.

Nelle situazioni che hanno riguardato sia Vincenzo Ciardo che Cosimo Russo, possiamo dire che la “fortuna” è stata benevola, perché il territorio ha capito subito di avere a che fare con due personaggi di spessore elevatissimo.

Cosa rappresentano per noi Ciardo e Russo?

Prendo in prestito una riflessione formulata da Martin Heidegger, un filosofo tedesco contemporaneo di Vincenzo Ciardo, rettore della Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo.

Il docente aveva guardato oltre e aveva anticipato l'idea di una società europea ormai sull'orlo dell'abisso, perché ha perso i suoi valori rischiando di crollare proprio perché non ha saputo mantenere la sua identità.

Ciardo e Russo hanno messo un punto fermo.

Hanno detto: «noi siamo questo, noi siamo paesaggio, noi siamo, cantiamo e dipingiamo questo nostro paesaggio perché vogliamo che rimanga così. Vogliamo tramandarlo ai posteri».

Il nostro ruolo in questa società contemporanea qual è? Siamo degni eredi o siamo cattivi conservatori di quello che ci è stato lasciato? Direi che siamo una cosa e l'altra, purtroppo.

Dal mio punto di vista dobbiamo essere ambiziosi e avere una prospettiva di larghe vedute. Dobbiamo collocare Vincenzo Ciardo e Cosimo Russo a numi tutelari del patrimonio materiale e immateriale che ci è stato tramandato, quindi dobbiamo prendere queste due figure come punto di riferimento, studiando, analizzando, approfondendo, magari anche confutando, quello che loro ci hanno lasciato in diverse declinazioni, Vincenzo Ciardo nell'opera pittorica, Cosimo Russo nella poesia.

Magari fra dieci o venti anni arriveranno anche un musicista che ci potrà lasciare le sue musiche, sempre sul paesaggio, uno scultore che lo immortalerà nella roccia, un fotografo che ne conserverà le peculiarità negli scatti. Non sappiamo quali novità ci riserverà il futuro.

Per il momento quel ricchissimo patrimonio che è l'amore verso il proprio paesaggio lo possiamo salvaguardare.

L'appello che faccio è indirizzato all'Amministrazione comunale e al Centro Studi. L'invito è di viaggiare di pari passo come due binari paralleli, per portare avanti l'operazione di divulgazione che adesso ha raggiunto il livello accademico, ma che deve senz'altro comprendere anche il livello della società civile. Il cittadino non informato poco conosce Vincenzo Ciardo e poco conosce Cosimo Russo, quindi bisogna entrare nelle scuole per raccontare alle nuove generazioni il paesaggio interpretato da questi due grandissimi personaggi.

Mauro Ciardo

La Gazzetta del Mezzogiorno

Fra Europa e Mediterraneo, Cosimo Russo

Francesco Greco

Lo pensi e lo vedi “perdere tempo” fra le assolate agorà del Mediterraneo e le guglie delle cattedrali europee. Lo sguardo vorace, assetato, di tutti noi nati a Mezzogiorno.

Fra Holderlin e Nazim Hikmet. Cosimo Russo è un poeta “sospeso” fra i Continenti.

Codici e archetipi contaminati in versi di luce pura che stordisce, ammalia, riduce al silenzio.

Gagliano piccola patria trasfigura la Roma carnale di Orazio, l'India sensuale di Tagore, la Parigi crepuscolare di Baudelaire.

Universale, eppure al contempo così prossimo, così “domestico”. Lo immagini bambino sperduto nel labirinto di vicoli attorno alla Chiesa del paese dove cantano contadini dalle mani grandi e nere, pregano donne avvolte nel lutto eterno, che hanno partorito infinite volte, dove i passi non hanno eco e ascolti il battito inquieto del tuo cuore.

Nelle viscere della sua antica domus odorosa di ulivi, fra i suoi libri e i suoi affetti. Il poeta della controra, quando siamo tutti soli con noi stessi, i silenzi e i rimpianti ci opprimono l'anima e il rumore di una pagina voltata ci spaventa e ci angoscia.

Il poeta che il mondo ha conosciuto in una dolce sera d'estate, a casa di un altro poeta armato di colori e pennelli. Il paesaggio intorno a noi, le ripide scogliere, le lune sul mare, il mirto odoroso, la ginestra dai colori folli li sovrappone e li intreccia l'uno all'altro nel tempo di ieri e di domani.

Cosimo “Mimmo” che con i suoi versi ci accompagna nelle nostre esili esistenze, ci fa compagnia nelle appiccicose giornate di

sciocco, quando il mare così vicino urla la sua rabbia e l'uomo si sente solo. Quando la fatica del vivere e i silenzi ci premono sul cuore e quasi ci soffocano. È allora che il miele dei suoi versi si fa consolazione, abbandono, “profondissima quiete”.

Roma, 20 Maggio 2026

Bibliografia

Introduzione

F. CASORATI, *Prefazione al catalogo della mostra di inchiostrati e monotipi tenuta il 1955 al circolo cittadino di Lecce, ripubblicato in Vincenzo Ciardo. Mostra retrospettiva*, (Lecce, Circolo cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatina 1972, p. 75.

V. CIARDO, *Esperienze e travagli del pittore paesista in «Il Vantaggio. Rivista bimestrale di Cultura»*, 1967-68, 1, pp. 53-55.

V. CIARDO, *Il mio paesaggio*, 1990.

A. CUDAZZO, «Dove il Tempo non si consuma». *Alle soglie dell'Eterno: introduzione alla poesia di Cosimo Russo, in C. Russo, Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022, pp. XIX-LXI.

C. FRANZA (a cura di), *Vincenzo Ciardo. Il mio paesaggio*, s.l. 2007.

S. LUPERTO (a cura di), *Vincenzo Ciardo. Il mio paesaggio in una collezione privata*, s.l. 2007.

F. RUSSO, *Le vigne vecchie*, Ancona 2024.

R. SPIZZICO, *Ricordando un amico*, in Vincenzo Ciardo. *Mostra retrospettiva*, (Lecce, Circolo cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatina 1972, pp. 11-14.

Amendola

E. BASSETTO, *Una polemica esemplare. Gli acquisti pubblici per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna alla XXVI Biennale di Venezia*, «Il capitale culturale», 31, 2025, pp. 259-280.

M. BIGNARDI, *Napoli e il Meridione*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2. 1945-1990*, a cura di C. Pirovano, II, Milano 1994, pp. 536-566.

P. BOLPAGNI, *Dalle Vettrine de La Strozziina al rapporto con le gallerie d'arte: Carlo Ludovico Ragghianti critico, esegeta e promotore dell'arte del XX secolo*, in «Mostre permanenti». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca 2018, pp. 43-56.

A. BONATESTA, *Intellettuali, pittori paesaggisti e identità territoriale. Il caso della Terra d'Otranto (secc. XIX-XX), Formare lo sguardo. Valorizzazione del paesaggio e sviluppo del territorio*, a cura di A. Manfreda, Lecce 2019, pp. 131-160.

G. CARAMUSCIO, *Elaborare il lutto bellico. Gli opuscoli commemorativi di caduti nel Salento (1915-1923)*, «Eunomia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali», IV, n.s. 2015, 2, pp. 459-500.

G. CASSESE, *Ciardo, Vincenzo*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, a cura di C. Pirovano, II, Milano 1992, p. 825, *ad vocem*.

A. CASSIANO, *Vincenzo Ciardo*, Cavallino di Lecce 1979.

V. CIARDO, *Consuntivo di un paesista*, «L'Albero», nn. 36-40, 1962, pp. 45-47.

V. CIARDO, *Piccolo cabotaggio*, Bari 1964.

V. CIARDO, *Il mio paesaggio*, Cavallino di Lecce 1990, pp. 12-16.

55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti, catalogo della mostra (Ivrea, Officine H, 22 novembre – 15 dicembre 2002), a cura di R. Zorzi, Milano 2002.

A. CUDAZZO, «Dove il Tempo non si consuma». *Alle soglie dell'Eterno: introduzione alla poesia di Cosimo Russo*, in Russo 2022, pp. XIX-LXI.

L. CONTE, *Tra mostra e museo. Ragghianti nelle giurie dei premi: il caso del Premio Nazionale di Pittura 'Golfo della Spezia'*, in «Mostre permanenti». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca 2018, pp. 77-90.

A. M. DAMIGELLA, B. MANTURA, M. QUESADA, a cura di, *Il patrimonio artistico del Quirinale. La Quadreria e le Sculture*, I-IV, Milano 1991.

F. FERGONZI, *Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, «Memofonte», 28, 2022, pp. 1-38.

M.A. FUSCO, *Le Due Sicilie scomparse: pittura nel Meridione d'Italia dal 1900 al 1945*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di C. Pirovano, Milano 1991, p. 487-536.

L. GALANTE, *Ciardo, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, 1981, pp. 212-214, *ad vocem*.

L. GALLO, *L'insegnamento del paesaggio in ambito accademico tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII e XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, 13 ottobre 2016 – 13 gennaio 2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G. P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2017, pp. 49-52.

P. MARINO, *Ciardo artista meridionale*, in *Vincenzo Ciardo. Mostra retrospettiva*, (Lecce, Circolo cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatina 1972, pp. 17-33.

M. MORELLI, «Una galleria famosa e condizionale per la cultura italiana»: *Geno Pampaloni, Carlo Ludovico Ragghianti e Giuseppe Raimondi per la Galleria d'arte contemporanea Olivetti di Ivrea*, «Predella», 49, 2021, pp. 131-184.

E. PELLEGRINI, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2018.

C.L. RAGGHIANI, [s.t.], in *Vincenzo Ciardo*, catalogo della mostra (Prato, Galleria Aldo Teglia, dal 20 aprile al 10 maggio), Prato 1964.

D. RIA, *Per una archeologia della salentinità, in Formare lo sguardo. Valorizzazione del paesaggio e sviluppo del territorio*, a cura di A. Manfreda, Lecce 2019, pp. 115-129.

- C. Russo, *Per poco tempo*, San Cesario di Lecce 2017.
- C. Russo, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce 2019.
- C. Russo, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022.
- M. VALSECCHI, *Ciardo*, Roma 1977.
- P.A. VETRUGNO, *Vincenzo Ciardo*, in *Formare lo sguardo. Valorizzazione del paesaggio e sviluppo del territorio*, a cura di A. Manfreda, Lecce 2019, pp. 41-55.
- Vincenzo Ciardo*, catalogo della mostra personale, Firenze 1952.
- Vincenzo Ciardo. Mostra retrospettiva*, (Lecce, Circolo cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatina 1972.
- Casciario**
- E. CARLI, *Prefazione al catalogo della personale tenuta alla galleria «del Girasole» di Udine nel 1958, ripubblicato in Vincenzo Ciardo. Mostra retrospettiva*, (Lecce, Circolo cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatina 1972, pp. 81-82.
- A. CASSIANO, *Vincenzo Ciardo*, Lecce 1979.
- V. CIARDO, *L'ulivo, deità casalinga del Salento*, in «L'Albero», nn. 12-22, 1954, pp. 29-32.
- V. CIARDO, *Il mio paesaggio*, ed. postuma a cura di A. Cassiano, Cavallino 1990.
- V. CIARDO, *Consuntivo di un paesista*, in «L'Albero», nn. 39-40, 1962, pp....
- L. GALANTE, voce "Ciardo, Vincenzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981, pp. 212-213.
- C. LORENZETTI, *L'Accademia belle arti di Napoli*, Firenze 1953.
- B. MINERVA, *Il mio paesaggio, in Perché mi scerpi? La selva ferita, il legno redento*, catalogo della mostra (Lecce, Museo Sigismondo Castromediano, 25 marzo - ... giugno 2026), a cura di L. Maschio e M. Rossi, Lecce: Università del Salento, 2026, pp. 19-24.
- Staudacher**
- Artisti che espongono. Vincenzo Ciardo*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1941.
- D. COLLINI, *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, Firenze 2018.
- Esposizione Nazionale d'arte, Biennale di Brera e della Permanente anno 1953*, catalogo della esposizione, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [13 dicembre 1953 - 14 febbraio 1954], Milano 1953.
- L.B. (Leonardo Borgese), *Squisiti terroni*, «Corriere della Sera», 29 marzo 1947.

- L.B. (Leonardo Borgese), *Mostre d'arte*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 1948.
- L.B. (Leonardo Borgese), *Mostre d'arte*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1953.
- L'arte e il convito. Prima mostra nazionale*, catalogo della mostra, testo di Orio Vergani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 2 - 31 marzo 1957, Milano 1957.
- La Mostra d'Arte del Sindacato Nazionale*, «Corriere della Sera», 30 marzo 1941.
- La tavolozza figurativa. Mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, presentazione di R. De Grada, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [6 giugno – [31] luglio 1968, Milano 1968.
- Lectura Ducis. Lo storico discorso di Trieste rievocato da Del Giudice*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1941.
- Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [24] giugno – [16] ottobre 1960, Milano 1960.
- III Mostra Nazionale delle Accademie di Belle Arti*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 31 ottobre - 15 novembre 1953, Arti grafiche e pubblicitarie, Milano 1953.
- Scultura e disegno. Artisti italiani contemporanei*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [2] giugno – [30] settembre 1961, Milano 1961.
- Vincenzo Ciardo. Mostra retrospettiva*, (Lecce, Circolo cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatina 1972.
- M. VALSECCHI, *Ha un secolo e mezzo la Biennale di Milano*, «Tempo», 5 dicembre 1957.
- P.A. VETRUGNO, *Vincenzo Ciardo, in Formare lo sguardo. Valorizzazione del paesaggio e sviluppo del territorio*, a cura di A. Manfreda, Lecce 2019.
- XIX Biennale Nazionale di Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [12] novembre 1955 – [6 gennaio 1956], Milano 1955.
- XX Biennale Nazionale di Milano*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 16 novembre – 31 dicembre 1957 [19 gennaio 1958], Milano 1957.
- XXI Biennale Nazionale di Milano*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [21] novembre 1959 – [17] gennaio 1960, Milano 1960.

- XXII Biennale Nazionale d'arte*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [18] novembre 1961 – [27] gennaio 1962, Milano 1961.
- XXIII Biennale Nazionale d'arte*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [18] novembre – [12] dicembre 1963, Milano 1963.
- XXIV Biennale Nazionale d'arte Città di Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [22] maggio – [31] ottobre 1965, Milano 1965.
- XXV Biennale Nazionale d'arte Città di Milano*, catalogo della mostra, a cura di R. Taccani, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 26 ottobre - 30 novembre 1967, Milano 1967.
- XXVI Biennale Nazionale d'arte Città di Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [25] novembre 1969 – [25] gennaio 1970, Milano 1969.
- Sagramora**
- Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 gennaio - 15 agosto 1931, Roma 1931.
- Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio - 31 luglio 1935, Roma 1935.
- III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio - 22 luglio 1939, Roma 1939.
- IV Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 maggio - 31 luglio 1943, Roma 1943.
- Rassegna Nazionale di Arti Figurative*, catalogo generale, Roma, Galleria d'Arte Moderna - Valle Giulia, 31 marzo - maggio 1948, Roma 1948.
- VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952, Roma 1951.
- VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 - 30 aprile 1956, Roma 1955.
- V. GUZZI, *Stagione dei premi*, «Il Tempo», Roma, 6 settembre 1955.
- C. BARBIERI, *Vincenzo Ciardo*, Galleria del Vantaggio, Roma 1956.
- VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 dicembre 1959 - 30 aprile 1960, Roma 1959.
- IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Roma,

- Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1965 - 31 marzo 1966, Roma 1965.
- La IX Quadriennale d'arte di Roma*, «La Sonda», gennaio 1966.
- M. VALSECCHI, *Ciardo*, Roma 1977.
- C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia 2004.
- A. PORCIANI, "In odio a quello che possono rappresentare". *La dispersione documentaria delle prime Quadriennali (1931-1943)*, in *I giovani e i maestri: La Quadriennale del 1935*, a cura di W. Guadagnini, 18° Quadriennale d'arte, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2025 - 18 gennaio 2026, Venezia 2025.
- Fersini**
- F. FERSINI, *L'Arciconfraternita dell'Immacolata di Gagliano del Capo*, Gagliano del Capo 2002.
- F. FERSINI, *Gagliano del Capo percorso storico attraverso i secoli*, Tricase 2010.
- C. Russo, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce o 2019.
- https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua127336/0nMoV3q
- https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua150476/wldVQxB
- https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua150510/573BdPX
- https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua150510/03JVNPR
- Russo**
- A. BONATESTA, *Intellettuali, pittori paesaggisti e identità territoriale. Il caso della Terra d'Otranto (secc. XIX-XX)*, in MANFREDI 2019, pp. 133-159.
- A. CASSIANO, *Vincenzo Ciardo*, Lecce 1979.
- A. CUDAZZO, «Dove il Tempo non si consuma». *Alle soglie dell'Eterno: introduzione alla poesia di Cosimo Russo*, in C. Russo, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022, pp. XIX-LXI.
- C. FRANZA, *Contributo per Vincenzo Ciardo*, in Id. (a cura di), Vincenzo Ciardo. Il mio paesaggio, s.l. 2007, pp. 17-22.
- L. GALANTE, *Ciardo, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, 1981, pp. 212-214, *ad vocem*.
- A. LIPPO, *Giuseppe Casciario e Vincenzo Ciardo fra genius loci e pensiero critico*, in MANFREDI 2019, pp. 161-171.
- S. LUPERTO (a cura di), *Vincenzo Ciardo. Il mio paesaggio in una collezione privata*, s.l. 2007.
- A. MANFREDA (a cura di), *Formare lo sguardo. Valorizzazione del paesaggio e sviluppo del territorio*.

Idrusa: un progetto di ricerca, Lecce 2019.

D. RIA, *Per una "archeologia" della salentinità*, in MANFREDA 2019, pp. 115-129.

C. RUSSO, *Per poco tempo*, San Cesario di Lecce 2017.

C. RUSSO, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce 2019.

C. RUSSO, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022.

M. VALSECCHI, *Ciardo*, Roma 1977.

Errico

C. BRANDI, *Teoria del Restauro*, Torino 2000.

G. COSI, *Torri marittime di Terra d'Otranto*, Galatina 1992.

G. CLÉMENT, *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Macerata 2012.

A. CUDAZZO, «Dove il Tempo non si consuma». *Alle soglie dell'Eterno: introduzione alla poesia di Cosimo Russo*, in Russo 2022, pp. XIX-LXI.

C. ESPOSITO, *Slowscape: torri costiere di Puglia*, Bari 2015.

M. LOMBARDO, *I Messapi e la Messapia nelle fonti letterarie greche e latine*, Galatina 1992.

P. PORTOGHESI, *Proteggere e definire il paesaggio*, Roma 2012.

C. RUSSO, *Per poco tempo*, San Cesario di Lecce 2017.

C. RUSSO, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce 2019.

C. RUSSO, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022.

S. SETTIS, *Se Venezia muore*, Torino 2014.

STRABON, *Géographie*, lib. 5-6, ed. F. Lasserre (Collection des Universités de France. Série grecque, 178), III, Paris 1967.

Leone

G. CAPECCHI, M. PISTELLI (a cura di), *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*, Torino 2020.

C. RUSSO, *Per poco tempo*, San Cesario di Lecce 2017.

C. RUSSO, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce 2019.

C. RUSSO, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022.

G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma 2006.

Ronga

G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, in «I Meridiani», Milano 1998.

G. COMI, *Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*, a cura di A.L. Giannone e S. Giorgino, Neviano, 2019.

M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano 2008.

C. RUSSO, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022.

Russo - Mostra

A. CASSIANO, *Vincenzo Ciardo*, Lecce 1979.

C. RUSSO, *Per poco tempo*, San Cesario di Lecce 2017.

C. RUSSO, *Ancora una volta*, San Cesario di Lecce 2019.

C. RUSSO, *Su canzoni mai cantate. Poesie scelte (1994-2017)*, a cura di A. Cudazzo, Neviano 2022.

Specialismi diversi si incontrano in questo volume dedicato al dialogo tra pittura e poesia, unite dal comune orizzonte di Finis Terrae. Attraverso il tema dell'ecfrasi e l'antico principio *ut pictura poësis*, parole e immagini si richiamano reciprocamente lungo tutto il libro, culminando nella mostra che ne porta il titolo.

La prima parte è dedicata alla poetica di Vincenzo Ciardo e alla sua interpretazione del paesaggio di Capo di Leuca; la seconda ripercorre gli stessi luoghi, reali e interiori, attraverso le poesie di Cosimo Russo. Pur appartenendo a generazioni diverse, pittore e poeta hanno riconosciuto in quel paesaggio un alter ego, trasfigurandone gli elementi naturali e umani fino a farne il simbolo di una condizione esistenziale, fondata sulla ricerca di autenticità nella lontananza dai grandi centri.

Il filo conduttore del volume è il *genius loci* di un territorio profondamente plasmato dall'uomo, in cui necessità e condizionamenti si sono trasformati in valori. Pittura e poesia restituiscono così il sentimento di un luogo e offrono una chiave per preservarne l'identità, soprattutto in una fase di profonde trasformazioni.

Raffaele Casciaro insegna Storia e Tecnica del Restauro e Storia dell'Arte Moderna in Puglia Museologia presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento. Le sue ricerche spaziano dalla scultura di età rinascimentale e barocca in Italia, alla storia dell'arte nel territorio salentino, ai temi della conservazione e tutela del Patrimonio.

Antonio Russo insegna Storia dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, dove svolge attività di ricerca occupandosi prevalentemente di architettura in Italia d'Età Moderna (secoli XVI–XVIII).

