



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 Tegliati 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, ulivi, 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, checché 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 attrazione 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 abacinante 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 sostenere. 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.