



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 anedddotico 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 anedddotica 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, l'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).





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 ulivo*, 1950, olio su tela, Lecce, Museo "Sigismondo Castromediano".



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

alcune esperienze che rientrano ancora nel lungo percorso formativo di Ciardo. Nel 1927 si forma il Gruppo Flegreo, che vede come capofila l'anziano Casciario. 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 *Casa 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 apparenza 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, *Casa 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 vircolato» (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