

## LA COLLEZIONE DI LUCILLA TAURO

I motivi della decisione di realizzare la sua collezione d'arte, Lucilla Tauro, ulteriore esempio di collezionista donna, ce li ha indicati dichiarandoli pubblicamente: innanzitutto la sua passione per l'arte, tra l'altro alimentata, se così si può dire, anche dal suo *cursus studiorum*, conclusosi, coerentemente, con la laurea in Lettere moderne, indirizzo storico-artistico. E, secondo, la sua convinzione che «l'arte guardandola, toccandola, ascoltandola ci guarisce». Inutile ricordare a questo proposito lo studio di David Freedberg sul potere delle immagini, comprese quelle artistiche, pubblicato un bel po' di anni fa. Riguardo alla composizione della collezione, va subito detto che Lucilla ha avuto una idea ben precisa, le opere dovevano essere di artisti tutti nati in Puglia, e tali sono, tranne due che vanno considerati "naturalizzati" pugliesi, avendo, essi, deciso di vivere a Bari. Non è difficile riconoscere nella sua scelta, in una certa misura caratterizzante, il legame con la sua terra. So che essa potrebbe essere interpretata come espressione di una visione cosiddetta "meridionalistica", se non addirittura "campanilistica", ma si può subito obiettare che già da tempo la storia dell'arte contemporanea in Italia è stata trattata anche secondo l'impostazione della "geografia artistica". Perciò la sua scelta è stata più che legittima. La forza della sua passione ha trovato riscontro nel cospicuo numero delle opere raccolte e degli artisti, una quantità che documenta un arco temporale lungo più di un secolo, e che ha consentito di dare anche una fisionomia alla collezione. A questo proposito mi preme chiarire ulteriormente che l'implicito riferimento al territorio, in quanto luogo di nascita degli artisti, non costituisce il perimetro ideo-culturale della collezione. È vero che tutti gli artisti hanno le proprie radici, ma queste sono solo parte della loro storia personale. Il valore della collezione sta, dunque, proprio nella ricchezza della documentazione ch'essa offre riguardo alle scelte che i vari artisti hanno fatto nel corso del tempo, avendo partecipato agli sviluppi dell'arte italiana a partire da fine Ottocento, per tutto il Novecento e i primi decenni del nuovo secolo. Va tenuto conto che le singole opere sono testimonianze di momenti e di fasi della esperienza degli autori, la quale avendo avuto una durata più o meno lunga, s'è incrociata con quella degli artisti della stessa o della successiva generazione. Il criterio di ordinamento della collezione non può che essere quello cronologico, cioè fondamentalmente storico. Tra l'altro è il criterio, che, sulla base delle date di nascita, può consentire anche di raggrupparli per generazioni; ad una mia verifica, escludendo De Nittis, sono risultate essere ben dodici, (non tutte presenti, perché mancano artisti nati negli anni Sessanta del Novecento). A questo punto devo solo aggiungere che ho immaginato la presentazione come il risultato della visita alla collezione, durante la quale, ho effettuato una serie di notazioni sulle opere, basate sulla loro lettura e, ovviamente, sui relativi dati tecnici. Il mio riferimento alle generazioni è stato puramente strumentale, nel senso che tale appartenenza non l'ho ritenuta rilevante al fine della valutazione delle opere, considerando la varietà dei singoli percorsi artistici e della cronologia delle opere. Anticipo che, a proposito del numero di opere di ogni artista, ho pensato che nei confronti di due artisti, Emanuele Cavalli e Domenico Cantatore, Lucilla sembrerebbe aver nutrito e forse nutre ancora una qualche predilezione, essendo presenti nella collezione rispettivamente con sette e otto dipinti, numeri, che consentirebbero di riservare loro uno spazio dedicato.

Il mio percorso non poteva avere migliore inizio del bel *Ritratto di giovane donna* di Giuseppe De Nittis, un genere nel quale l'artista s'era distinto nell'ambiente parigino, avendone realizzati non pochi, un'opera che per qualità mi pare possa assumere, nella circostanza, anche un valore simbolico riguardo all'apporto degli artisti pugliesi alla storia dell'arte moderna.

La prima generazione è rappresentata da **Damaso Bianchi** e **Giuseppe Casciario**, quasi coetanei essendo nati a due anni di distanza l'uno dall'altro, ma con una storia artistica personale che parla di percorsi diversi, come è dato vedere nelle loro opere, *Trulli della selva* e *Ischia*. Pur essendo classificabili nello stesso genere del "paesaggio", mostrano chiaramente la diversa sensibilità e cultura figurativa. Singolare è nel primo lo stile, il modo di rendere la calda luce di un tramonto, ottenuto con un ductus pittorico che lo fa apparire una sorta di pointillisme, ma senza la preoccupazione di definire volumi e contorni, un modo, insomma, che fa apparire fortemente suggestiva la veduta dei trulli, segni tipici di uno dei luoghi pugliesi più noti. A una diversa geografia appartiene il paesaggio di Casciario, che, grazie alla lezione del paesaggismo ottocentesco napoletano ed esperto, nella tecnica del pastello, ha saputo restituire i tratti di un luogo, al tempo ancora intatto e incontaminato. Anche le opere dei tre artisti della generazione degli anni Settanta, **Alberto Testi**, **Michele Palumbo** e il più giovane **Antonio Lanave**, ce li rivelano nella loro ben diversa identità artistica. Per il secondo la categoria storico-artistica che lo identifica è il "realismo" o, meglio, "verismo", una corrente alla quale rimase fedele fino alla sua piena maturità. Pur avendo avuto una formazione di tutto rispetto, in Palumbo prevalse la ricerca di una abilità tecnica più che di una identità poetica. Il tema della sua opera, *Due gatti*, è di quelli così diretti per quanto attiene alla realtà naturale, che è difficile riscontrare un qualche significato simbolico, ciò che contava per l'artista era rendere le caratteristiche fisiche, che la perizia nell'uso del pastello gli ha consentito di ottenere. Più impegnativo è stato il lavoro di Testi, trattandosi di un genere che doveva rispondere a vincoli non solo di natura stilistica. Nel caso specifico del suo *Ritratto di Giacomo Matteotti*, infatti, il soggetto aveva implicazioni già di per sé ideologiche e politiche. È noto che anche l'autore aveva convinzioni "socialiste". Come si può vedere Testi non si limitò a raffigurare fedelmente Giacomo Matteotti, ma curò in particolare l'espressione del volto che esprime, appunto, la saldezza e la fierezza del carattere del personaggio, proprio i tratti delle sue convinzioni ideologiche che gli costarono la vita. Il tema dell'opera del terzo artista, *Strada coi buoi*, ci porta al mondo contadino, da quel che è dato vedere, si può anche definire una scena di vita contadina, ad esempio "il ritorno dai campi", ma nella resa pittorica, cioè stilisticamente, è difficile leggerne eventuali implicazioni ideo-culturali, ciò che si nota è, semmai, una condotta pittorica abbreviata ed essenziale e una impostazione spaziale a volo d'uccello, indicative di una certa modernità. **Francesco Galante** è l'unico rappresentante della generazione degli anni Ottanta. Nel suo caso, se si dovesse misurare la qualità dei suoi due dipinti dalle dimensioni, il rischio di una sottovalutazione sarebbe scontato. E, invece, non per solidarietà al cognome, ritengo che le piccole dimensioni abbiano accentuato l'abilità tecnica e soprattutto la capacità poetica dell'artista in entrambe le opere. Ha, infatti, optato per accorgimenti di forte valenza espressiva. In *Sonno tranquillo* l'inquadratura ristretta alla sola testa della fanciulla e il ductus pittorico fatto di morbide e larghe pennellate e l'accordo tonale tra lo scuro dei capelli, il rosato dell'incarnato e il chiaro del giaciglio hanno esaltato la tranquillità profonda del suo sonno. In *Interno con bimba* il titolo non rende il senso ben espresso del tranquillo frammento di vita quotidiana che l'artista ha inteso rendere, grazie alla soluzione adottata. Vi giocano, ad evidenza, un ruolo, innanzitutto la luce, resa vera dalla precisa direzione della sua provenienza, gli elementi che svolgono una funzione spaziale - le due seggioline che determinano le ombre portate -, la posa della bimba con le piccole gambe accavallate come un'adulta e l'atteggiarsi concentrato e assorto in un piccolo lavoro domestico. Con la generazione degli anni Novanta si può dire che siamo ormai entrati nell'età contemporanea, perché il loro esordio data a partire dal primo decennio del nuovo secolo e la loro presenza più numerosa nella collezione concorre a caratterizzarne già la fisionomia. Ciò che si va delineando è, infatti, la varietà delle scelte che essi operarono, avvertirono sicuramente l'esigenza di un rinnovamento e operarono scelte consapevolmente orientate in senso europeo, altri, anch'essi consapevolmente, optarono per soluzioni più tradizionali.

La presenza di **Emilio Notte** con ben cinque opere di fatto risponde al ruolo di protagonista che egli svolse lungo tutto il suo percorso artistico, ponendo la questione del contributo dato dagli artisti nati in Puglia alla storia dell'arte italiana contemporanea. Le cinque opere non documentano, ovviamente, tutto il suo itinerario, ma, sia pure molto parzialmente, ci dicono il suo essere stato attivamente impegnato nella ricerca di una identità aperta alle sollecitazioni e suggestioni provenienti dal contesto nazionale e internazionale. Questo vale, ad esempio, per *Satiro con donna* o anche per *Cocomero e pere*. Come non vedervi, infatti, ancora l'eco del Cubismo. Anche la decisione di non pochi artisti di effettuare un viaggio-soggiorno a Parigi fu la conseguenza della maturata convinzione che un effettivo rinnovamento poteva avvenire attraverso contatti diretti con i centri ritenuti più vivi per la ricerca artistica. **Geremia Re** fece la sua esperienza di quel viaggio che si rivelò importante per gli sviluppi della sua arte. Il suo pastello, frutto di quella esperienza, ne costituisce una testimonianza significativa. La costruzione della veduta è basata sull'osservazione diretta del luogo. Armato di un taccuino, di cui si conservano alcuni fogli, egli vi tracciò disegni accurati, anche se talvolta rapidi, di motivi attinenti alla vita della grande città. Il tema dell'opera di **Luigi Schingo** è fin troppo evidente, è il lavoro, in particolare il lavoro agricolo, esattamente la mietitura e la trebbiatura del grano. Va ricordato che l'artista, nato a San Severo, ne era stato sicuramente osservatore diretto, e, tuttavia egli non intese raffigurarlo in modo illustrativo; come dimostra l'inquadratura dall'alto, quasi a volo di uccello, ne diede una visione moderna, avvalendosi di una tecnica, il pastello, utilizzando cioè il disegno, evitò una resa puramente descrittiva, traducendone l'ordinato e organizzato svolgersi. *Tramonto autunnale* è un esempio del livello di qualità poetica a cui era giunto nel genere del paesaggio **Vincenzo Ciardo**. L'opera ci dice chiaramente quale fosse in quel momento il suo interesse nella rappresentazione del paesaggio: cogliere, cioè, nella condizione della luce la dimensione del sentimento della natura da lui vissuto, convinto, com'era, che la sua pittura doveva essere espressione di "un discorso lirico intatto", stilisticamente fondato su un solido equilibrio formale, sia di composizione sia di accordo cromatico attraverso il tono. Da questo punto di vista l'opera si dimostra quasi paradigmatica per gli elementi che compongono il paesaggio, per l'equilibrio raggiunto, per la resa della luce autunnale, e per il senso di verità. È il caso di aggiungere che Ciardo fu artista dotato di una decisa personalità e svolse un ruolo attivo nell'ambiente artistico napoletano – fu anch'egli docente all'Accademia di Belle Arti di Napoli – negli anni tra le due guerre mondiali e nel dopoguerra. Il ritratto è il genere che pone, senza dubbio, dei vincoli all'artista, tra questi vi sono la fedeltà fisionomica e la caratterizzazione della persona. A questi s'è attenuto **Renato Iavarone** nel *Ritratto di giovane*, trascurando gli elementi descrittivi, come l'abbigliamento, reso con un ductus abbozzato – non è riconoscibile ciò che indossa e, soprattutto ciò che regge tra le braccia – , chiaramente definita è la fisionomia, che ne rivela la giovane età, con in più un accenno di espressività. Le due opere di **Carlo Striccoli**, *Attesa nella stazione* e *Figura femminile* sono particolarmente rappresentative della svolta che segnò tutta la fase, dalla fine degli anni Quaranta in poi, della sua attività. È ben evidente, infatti, il mutamento avvenuto nella condotta pittorica, fatta di pennellate essenziali, che rivelano la rapidità dei gesti, e nei colori senza piacevolzze, per cui non si sbaglia nel dire che la chiave del suo "espressionismo" pittorico è proprio il ductus. Gli altri artisti della generazione cercarono anch'essi una propria identità stilistica. È il caso, ad esempio, di **Giuseppe Ar** e **Marino Cives**. Se si osserva attentamente il dipinto del primo, che ha come titolo *Povero desco*, ci si accorge che il vero soggetto è la luce, sì che si potrebbe essere tentati a cambiarlo in *Natura morta con lume a petrolio*. La rappresentazione è, infatti, incentrata sul lume a petrolio, che è l'unica fonte interna, e che domina, mentre tutti gli altri elementi sono disposti secondo la logica propria del genere "natura morta". Sono, infatti, sistemati in modo equilibrato sul piano del tavolo, resi cromaticamente secondo le proprie caratteristiche materiali, e in modo che ci appaiono realistici. In realtà a rivelarci è la luce, che li investe. È questa che dà senso alla composizione. L'atmosfera

che vi regna, poi, sembra fatta di silenzio, di tempo sospeso. A ragione è stato detto che quella di Ar è “Poesia della luce”, essendo riuscito a dare un alone poeticamente nostalgico alla rappresentazione. Non sappiamo se sia solo una coincidenza, ma anche Cives ha inserito nella sua “natura morta” (*Senza titolo*) – questo il genere cui appartiene il suo dipinto - il lume a petrolio. La sua datazione proposta agli anni Sessanta la distanzia anche cronologicamente da quella di Ar, ma quello che conta è la differenza stilistica. Se la si osserva attentamente, non v’è dubbio che l’artista sia riuscito a raggiungere un più che dignitoso livello di qualità poetica in un genere stereotipo, lavorando soprattutto sul ductus, sulla scioltezza pittorica e sull’accordo tonale tra i colori. Al riguardo, non si sbaglia nel leggersi richiami a esempi di Martinelli o anche di Guzzi. L’inserimento del lume a petrolio è stato anche per lui decisivo, ha inevitabilmente assunto pieno risalto non solo per le sue dimensioni, ma anche per averlo collocato al centro e leggermente sopraelevato, fungendo da elemento regolatore dell’intera composizione, che è spazialmente equilibrata e bilanciata. La condizione di chiarezza luministica degli oggetti dà risalto alla loro funzione simbolica, è proprio la loro tipologia a creare quel senso di sapore antico che ne caratterizza la rappresentazione – non solo il lume, ma anche il libro con la sua vecchia rilegatura e l’oggetto di ceramica anch’esso dalla forma tradizionale – nella quale anche il piccolo ramo fiorito, quale unico richiamo esplicito a un presente ancora vissuto, concorre al significato dell’opera. **Guido Prayer** è uno dei due artisti trasferitisi a Bari per viverci definitivamente e il suo dipinto è anche la riprova del suo legame con la città. Non vi raffigurò un luogo particolarmente rappresentativo, ma *Il cortile del Palazzo arcivescovile*. Come si vede, ad attrarlo deve essere stata la condizione della luce naturale, nel momento in cui, appunto, i raggi del sole arrivano a introdursi in quello spazio determinando i tagli netti delle ombre portate e rendendolo particolarmente suggestivo con la scelta dell’inquadratura e anche con l’assenza della presenza umana, sì che sembra regnarvi un totale silenzio. Quella di **Umberto Onorato** può sembrare una presenza singolare, per il genere da lui praticato, ma che, come tutti sanno, richiede una competenza squisitamente artistica, cioè il disegno, anche quando utilizzato nel genere satirico. Lo dimostrano i suoi due fogli. **Franco Colella** e **Onofrio Martinelli**, nati entrambi allo scadere del secolo, completano il gruppo della quarta generazione. Le tre opere del primo ci mostrano curiosamente formulazioni espressive differenti. La prima, *Gitani*, per la sua condotta pittorica, fatta di pennellate brevi, ma capaci di farci percepire delle figure, che il titolo ci aiuta a riconoscere, ha tutta l’aria di un bozzetto, ma a guardar bene, la condotta pittorica e la vivacità cromatica, riescono a cogliere lo spirito del vivere di quella comunità. La seconda, *Ninuccio*, è palesemente un ritratto e il titolo ci rivela la sua identità, in realtà solo il suo nome. Il carattere realistico dell’immagine ne dichiara la verità fisionomica, e non solo, perché evidente è la sua giovane età, l’abbigliamento, il taglio dei capelli e le sue mani ci parlano della sua estrazione sociale. Il tutto, compresa la messa in posa, fa del dipinto una prova delle capacità dell’artista e della sua intenzione di essere sincero. Il terzo dipinto, *Masseria*, appartiene al genere paesaggio, ma l’attenzione dell’artista s’è rivolta a una delle costruzioni tipiche del paesaggio agricolo pugliese, e più precisamente un luogo dove si svolgeva la vita di una piccola comunità. Se osserviamo attentamente, ci accorgiamo che v’è una luce non riferibile a un’ora del giorno e, soprattutto, non v’è alcun segno della presenza umana, tratti che finiscono per dare all’immagine una insolita intonazione “metafisica”. Le due opere di **Onofrio Martinelli**, un artista che ha goduto fino a tempi recenti di una attenzione della critica, appartengono a due momenti distanti del suo lungo percorso artistico. La prima, *Le calle*, della sua fase giovanile, dichiara apertamente i suoi referenti culturali di allora, la seconda, *Omaggio a De Pisis*, come si legge nel titolo, parla di un altro importante incontro, quello con Filippo De Pisis, avvenuto durante il, non breve, soggiorno parigino, allo stile del quale fa riferimento la condotta pittorica, tutta di tocco, diretta e immediata, evidente soprattutto nel particolare dei fiori, come conferma giusto il primo dipinto, dove gli stessi fiori hanno tutt’altra consistenza.

Del gruppo degli artisti nati nel primo decennio del Novecento i primi tre sono non solo coetanei, ma rappresentati dallo stesso numero di opere. Quelle di **Francesco Speranza** danno l'impressione, grazie anche al titolo, di essere realistici. In *Cortile incantato*, tuttavia, sembra regnarvi un assoluto silenzio, anche se vi sono ancora i segni di un vivere e abitare, il tavolo con la sedia, il portone semiaperto, le piante ancora verdi sui balconi e sulle finestre, eppure è quel dominante silenzio e la luce lunare che fanno sembrare la vita si sia interrotta per incanto. In *Paese trentino*, poi, il titolo ci indica un luogo, ma il silenzio regna sovrano e nelle case che fanno da quinte prospettiche tutto è chiuso, porte, portoni e finestre, e una scala, poggiata a una parete è l'unica traccia che ricorda che un tempo qualcuno vi aveva abitato. Nel Ritratto della modella **Francesco Paolo Grilli** ha rispettato l'obbligo della fedeltà fisionomica, aggiungendovi una notazione espressiva nello sguardo, che sembra aver voluto cogliere lo status di un istante. Inutile aggiungere che la tecnica del pastello può aver favorito questa resa del ritratto, dando massimo risalto alla bellezza del volto, mentre la massa fluente dei capelli si fonde con lo sfondo nel modo di esecuzione. Anche la natura morta con *Mele cotogne e melograno*, opera della sua età matura, mostra la sua padronanza tecnica, che si fa apprezzare soprattutto nella resa delle ombre luminose e dell'effetto di trasparenza del vaso di fiori. Considerata la datazione agli anni Trenta delle due opere di **Virgilio Guzzi**, si può constatare a quali livelli di qualità espressiva egli fosse giunto precocemente, mettendo a frutto i contatti e le frequentazioni nell'ambiente artistico romano. *La ragazza con canestro sul capo* è in realtà un ritratto, che grazie alla piena padronanza dei mezzi espressivi – si veda, ad esempio, l'accurata resa pittorica non solo dell'incarnato, ma anche di tutti gli altri elementi, capelli, abbigliamento, canestro – emerge nella sua verità e vitalità. La diversità stilistica di *Vaso di fiori* parla di altri riferimenti, in particolare la pittura del gruppo dei "tonalisti romani", cui deve anche la nuova condotta pittorica, mossa e quasi materica, legata ora all'autonomo valore espressivo dei colori e dei relativi accordi. Il nudo femminile è tema ricorrente nella storia della pittura e **Mario Bucci** vi si è cimentato nel primo dei suoi quattro dipinti. L'idea di ritrarre la giovane donna, verosimilmente la sua modella, addormentata è un malizioso accorgimento per far sembrare spontanea la sua posa e mettere in primo piano il suo florido seno. È in questo particolare che egli ha giocato con la sua abilità pittorica, basta osservare la diversa condotta pittorica, rifinita nel nudo e veloce e strisciante nello sfondo. Inutile aggiungere che l'impressione della posa carpitata ne esalta la naturalezza. Il secondo dipinto più tardo di pochi anni si presenta stilisticamente diverso. Il ductus pittorico è particolarmente tormentato. Si riconosce uno sfondo naturale, verdeggianti, una figura di donna, quasi del tutto nuda nell'atto di spogliarsi. Al suo fianco un ombrellino e qualcosa che sembra una borsa. Del suo capo si vede la sua capigliatura scura. V'è un senso di sfaldamento della forma che parla di suggestioni 'espressioniste'. Dello stesso tempo è il terzo dipinto, *Natura morta*, i cui frutti sono resi allo stato di quasi definitivo disfacimento, il cui senso non può che essere la perdita ineluttabile della vita. Il confronto del quarto dipinto con i tre precedenti, cronologicamente più tardo, ci mostra in modo immediato l'ulteriore mutamento stilistico, che riguarda anche il genere, la natura morta, che ora è ben diversa dalla precedente, a partire dagli oggetti che vi sono raffigurati. La loro riconoscibilità è palese, e il valore dell'opera potrebbe essere misurato sulla qualità della resa pittorica, ma a guardar bene, questa è soprattutto in funzione del suo significato. Allora è certamente ben visibile l'abilità tecnica del pittore nel rendere il carattere degli oggetti, ad esempio il bastone col manico d'argento, la striscia di pelliccia bianca, o la bottiglia di cristallo purissimo con la sua forma elegante e ricercata. Ma è proprio da escludere che ognuno degli oggetti abbia anche un significato simbolico? O che questo non nasca dal metterli in relazione tra loro? A tal proposito a me è venuto spontaneo pensare che maschera, tricorno, bastone e guanti bianchi rimandino all'abbigliamento; o che la rosa tea parli di socievolezza o amicizia per il suo colore? O la bottiglia per materiale e forma rinvii al lusso? E nel loro insieme tutti gli oggetti facciano

riferimento alla aristocrazia? In definitiva potrebbe essere una moderna allegoria della Vanitas? I sette dipinti di **Emanuele Cavalli** sono solo una piccola porzione della sua ricca produzione, eppure a me son sembrati sufficienti per darci un saggio della sua pittura e della sua poetica. Per quel che mi risulta la critica ha già ampiamente trattato del suo lungo percorso e messo in luce la sua concezione della pittura, incentrata sul valore quasi assoluto del mezzo espressivo utilizzato, cioè il colore. Di qui la sua tensione verso la piena padronanza tecnica. I dipinti qui presenti, che sono di momenti diversi, consentono di verificare il rapporto tra ciò che noi leggiamo nei titoli come oggetto della raffigurazione – una natura morta, un ritratto, un vaso di fiori e via dicendo – e la relativa traduzione cromatico-pittorica, che nulla ha più a che fare con la realtà naturale, ma è diventata solo pittura. Non a caso lo stesso pittore ha cercato di chiarire il significato di parole che hanno una valenza tecnica, mi riferisco in particolare a “tonale”, “tonalismo”, “luce”. Le opere della collezione rivelano pienamente anche il passaggio dagli esiti stilistici dei primi anni Trenta a quelli definitivi degli anni delle fasi via via più mature. Valgano come esempi il *Paesaggio* del 1979 e il *Vaso di fiori* del 1971. Chi potrà dubitare che l’esistenza di quei fiori è per forza di pittura, che essi devono la loro realtà di immagine tutto al rapporto tra il fondo grigio, lo scuro del vaso e l’estenuata gracilità del bianco, del rosa, del viola e dell’azzurro, un esempio, cioè, di “assoluto” pittorico? Quando si decide di realizzare un *Paesaggio* o, meglio, come nel caso di **Ennio Marzano**, una piccola porzione di paesaggio, si può aver a che fare col tema della “luce”. In questo dipinto, che ha tutta l’aria della raffigurazione di un luogo reale, a favorire questa percezione sembra proprio il gioco della luce naturale che filtra tra la fitta trama dei rami e delle fronde della vegetazione di un viottolo sterrato di un bosco. La naturalezza, pittoricamente così recuperata, dà credito alla sincera emozione che l’artista deve aver provato di fronte al semplice spettacolo della natura. Il piccolo *Nudo di donna* rivela la concezione della scultura a cui ha tenuto fede, fondamentalmente, **Bruno Calvani**, basata sulla rappresentazione della figura umana. Nonostante le piccole dimensioni l’opera mostra il solido impianto plastico del modellato, sottolineato anche, se non soprattutto, dal materiale usato, il bronzo. La singolare *Carrozza verso la luna* di **Ezechiele Leandro** è un esempio tipico del suo mondo immaginario, fondato, comunque sulla sua memoria visiva (è stato detto, ad esempio, che in tale memoria abbia trovato spazio il mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto) e utilizzando con piena consapevolezza gli accorgimenti tecnici, ad esempio il principio dell’equilibrio compositivo. La terracotta *Natività* conferma ciò che la critica di recente ha chiarito sulla definizione di “primitivo” che gli è stata attribuita, considerandolo, più opportunamente, un Outsider artist. Gli otto dipinti di **Domenico Cantatore** dimostrano la ricchezza della sua esperienza artistica, segnata da spostamenti e incontri con altri artisti, ai quali ha guardato con attenzione. Ad esempio, la *Figura di donna* non dissimula il rapporto con Amedeo Modigliani, conosciuto durante il soggiorno parigino. E così anche nelle altre opere è possibile leggere un costante arricchimento, nelle accensioni cromatiche del *Paesaggio*, datato alla metà degli anni Settanta, è evidente una decisa suggestione dell’espressionismo “fauve”. Le due opere di **Vito Stifano**, considerato il genere, verrebbe spontaneo collegarle alle esperienze di altri artisti pugliesi, ma ad osservarle attentamente ci si accorge che non v’è nulla di tradizionale. La *Natura morta con funghi* non ha nulla di descrittivo, né un ordine compositivo cosiddetto regolare, i funghi sono come accatastati, senza respiro spaziale, e il piano d’appoggio non è chiaramente definito, lo sfondo è anch’esso indefinito, fatto con pennellate rapide che lasciano intravedere il supporto ligneo. La percezione che si ha è di provvisorietà, incertezza, che non sembra riguardare la realtà, ma la pittura stessa, ed è proprio questo il senso della sua opera. *Strada del ponte* è un paesaggio, anche se il titolo ci dice che è un luogo specifico, per la presenza di un chiaro segno antropico. Ma, tolto questo, il resto parla più di desolazione, non solo, per le caratteristiche della strada sterrata, ma anche per le condizioni meteorologiche - un grigio cielo di un freddo inverno e, in aggiunta, una serie di alberi tortuosi, che neppure il verde del fogliame rende rasserenanti. Le quattro opere di **Roberto De**

**Robertis** appartengono a una fase di trapasso del suo percorso artistico. Nella prima, il *Ritratto della pianista Tina Moscati* va notato, innanzitutto, la scelta dell'inquadratura col chiaro intento di dare pieno risalto al volto, grazie anche alla capigliatura folta e scura, per forza di luce e per la condotta pittorica – sono, infatti, visibili le pennellate sovrapposte con colori accordati su base tonale, cioè senza chiaroscuri – facendo, così, emergere anche il carattere della giovane, decisa e sicura di sé. La seconda è *Uva*, una natura morta, nella quale il mezzo espressivo esclusivo resta il colore, che poteva essere condizionato dal genere. Il tema realistico non ne ha condizionato la soluzione pittorica, l'orciolo e i due grappoli d'uva traggono la loro evidenza grazie al potenziale di luce dei singoli colori, evitando il contrasto con il piano d'appoggio dei frutti. Anche nel ritratto di *Bella Pignatelli* l'artista è riuscito a dare del personaggio un tratto del suo carattere, concentrandosi sul volto, facendo del fondo un semplice supporto visivo per accentuare la luminosità del volto. Di tutt'altro genere è il quarto dipinto, nel quale si è cimentato in una scena d'ambiente, che ha tutta l'aria d'una sperimentazione. Secondo la mia conoscenza delle opere di **Ado Calò** la prima opera va riferita alla ricerca che egli avviò tra il '55 e il '57 del Novecento sul tema della figura umana, utilizzando come materiale il marmo, che consentiva sia la possibilità di modellazione, sia una sua valorizzazione. Sono evidenti, infatti, i residui figurali e il trattamento delle superfici, la levigatura, che ne esalta la qualità espressiva, cioè la qualità tattile. La seconda opera è da riferire ai primi anni Settanta, alla fase in cui l'artista aveva cambiato radicalmente il procedimento di realizzazione dell'opera, introducendo il criterio della progettualità e ricorrendo alla tecnologia, con la possibilità della riproducibilità tecnica della scultura, il cui valore stava, comunque, nella invenzione delle forme, nelle quali s'affacciò anche la geometria. Il tema del paesaggio, e in particolare del "paesaggio pugliese" è stato argomento di discussione nel periodo tra le due guerre, dal punto di vista critico, ma ad averlo affrontato sono stati anche non pochi artisti. A suo modo nel suo *Strada di campagna* provò a darne una interpretazione **Francesco Spizzico**, cercando di evidenziarne alcuni tratti distintivi, quali, in particolare, le condizioni di luce, attraverso una condotta pittorica abbreviata e di tocco. A proposito della svolta che ha caratterizzato il percorso di **Fernando Troso** sul finire degli anni Cinquanta, si è fatto riferimento al mutamento della sua gamma cromatica, spiegandone la scelta con l'influsso dei "chiaristi lombardi". In realtà era mutata la sua concezione del fare pittura, basata sulla piena autonomia dei mezzi espressivi. Il valore del suo primo dipinto, che raffigura "fiori" sta tutto nella qualità del rapporto tra i colori, tant'è che in ciò che vediamo non v'è nulla che rimandi alla realtà. Nessuna ambientazione, nessun vaso o contenitore con relativo piano d'appoggio. I fiori sono come una sorta di apparizione, la bellezza sta nel delicato e prezioso accordo di colori. Anche nel dipinto che ha denominato *Paesaggio*, solo per battezzarlo, non v'è nulla che rimandi alla realtà naturale, non i gracili alberi fioriti, né le poche pecore che tra essi sembrano intente a brucare un'erba invisibile e men che meno la fredda nebbia che sembra avvolgere tutto, sì che l'immagine sembra aver a che fare più col sogno. Per felice circostanza, anche il terzo dipinto, *Figura di donna*, fa ulteriormente capire la valenza espressiva del mezzo pittorico. Inutile cercare in essa le qualità fisiche della donna, non sono connotati la gracile vaporosità dei suoi capelli, e la diafana delicatezza del suo volto, o tentare di riconoscerne la fisionomia. Per singolare combinazione **Mino Delle Site** si è trovato a rappresentare da solo la generazione degli anni Dieci e l'adesione al movimento futurista, avendo appunto sottoscritto il Manifesto dell'Aeropittura. Il dipinto che ha come titolo *Ali sulla città* presenta in modo stilizzato non solo i simboli del volo nello spazio ma anche forme dinamiche che coinvolgono strutture architettoniche. A rappresentare la generazione dei nati negli anni Venti sono solo **Raffaele Spizzico** e **Michele De Palma**. Non è difficile riconoscere nella scultura di Spizzico ciò che la collega alla corrente che da Brancusi in poi ha fatto delle forme "astratte" il campo delle proprie ricerche, anche se nel titolo v'è un diretto riferimento al "Futurismo" che si legge nella scelta di modellare le superfici in modo che emergano tracciati lineari e nello sviluppo verticale aperto della struttura. Su

tutt'altra lunghezza d'onda è nel dipinto, che nel soggetto, un tipico frutto di mare, il riccio, e nella resa pittorica ha fatto la scelta del realismo. È evidente che nel *Ritratto* l'interesse di Michele De Palma non si sia rivolto all'identità fisionomica della persona, ma che abbia filtrato l'immagine attraverso una determinata cultura figurativa, quella "cubista". Ciò non significa che il personaggio non abbia contato nulla, ma inutile cercare nell'espressione del volto qualcosa che rimandi alla psicologia, anche se la posa compassata e salda (si veda anche la rigidità nel rapporto capo-busto) sembra alludere al suo carattere di persona sicura di sé e austera. Diverso l'ambito di riferimento del *Paesaggio pugliese*, che l'artista ha scelto come più idoneo a esprimere ciò che ha ritenuto distintivo del proprio territorio. Soprattutto per i colori, intensi, vivaci, anche violenti, per cui viene spontaneo pensare a una forte suggestione dell'espressionismo, il che esclude ogni riferimento all'inutile discussione su una presunta "pugliesità". Le opere di **Nicola Carrino** rivelano subito la sua appartenenza a un'altra generazione. *Cubo giallo* è basata sulla geometria, i quattro elementi hanno una conformazione strutturale simile, variano solo nelle dimensioni, essendo identico anche il trattamento cromatico. È evidente, inoltre, che la loro realizzazione ha comportato una fase progettuale, procedura che rientra nella razionalità del processo. Inutile aggiungere che il colore accentua la regolarità delle forme. *Decostruttivo*, giusta anche la data 2004, si presenta come una esemplificazione grafico-cromatica di ciò che è dichiarato nel titolo. Possiamo dire che l'artista ha realizzato una forma "disarmonica", una combinazione di due aree cromatiche delimitate da andamenti mistilinei, curve e rette e un tracciato lineare di colore bianco che sembra ripartirla, senza che venga meno la regola dell'equilibrio, del rapporto, cioè, tra le dimensioni della forma e quelle del supporto (il foglio bianco) e del relativo orientamento. La storia dell'arte insegna che gli artisti hanno sempre cercato la loro strada anche sperimentando nuove tecniche e il Novecento è stato il secolo nel quale questa propensione sembra essersi accentuata, certo è che **Antonio Massari** ha cominciato piuttosto presto a sperimentare. L'opera della collezione è una di quelle da lui realizzate utilizzando la carta assorbente. Il *Senza titolo* si spiega con la specificità della tecnica, il cui esito non trova mai una denominazione e che consisteva, appunto, nell'assorbimento dei colori, che l'artista versava nell'acqua di un contenitore. Quello che vediamo è una delle possibili configurazioni assunte dai colori, che non venivano, comunque lasciate al caso, ma venivano da lui tenute sotto controllo e anche guidate. È chiaro, allora, che occorre conoscere il procedimento tecnico, ma questo vale sempre per le opere d'arte. Nella esperienza d'artista di **Tonino Caputo** v'è anche l'apertura di uno studio a New York nel 1982. Fu dunque inevitabile per lui che la città diventasse un tema della sua pittura. Il suo dipinto che porta il titolo di *Torri* raffigura, infatti, il simbolo più rappresentativo della città. Per questo occorre scegliere il modo per dare ad esso piena evidenza. In un contesto architettonico in fondo visivamente omogeneo l'aspetto che contraddistingue le due torri è l'altezza, ecco, allora, l'idea di dare risalto ad essa tramite un ben visibile color magenta, provvedendo anche a dare un fondale luminoso, l'azzurro di un cielo terso e sereno. Bisogna osservarla attentamente l'opera di **Vettor Pisani** per riconoscere ciò che vi è raffigurato. Immediatamente riconoscibili sono le due foto dei neonati, in realtà è la stessa foto disposta in posizione opposta sui due lati. Si può anche pensare che l'artista alluda a un parto gemellare. In corrispondenza delle foto, le due fasce di colore nero ai lati del foglio mostrano due profili umani di adulti, una allusione all'età ormai adulta dei neonati? Al centro, nell'ampio spazio spruzzato di rosso col sistema spray, e, sospesa, la sagoma umana, nera anch'essa, la cui articolazione a croce, sembra proprio quella di un uomo crocifisso. Ai suoi piedi un teschio, sotto il quale si legge la scritta Freud. Una tale raffigurazione non può non sollecitare a desumere un qualche significato. Non disponendo di dati e riferimenti precisi, i rimandi più immediati fattibili sono quelli alla vita (al suo nascere) e alla morte (al suo post?), ai quali si possono aggiungere quelli al sacrificio e alla psiche o al subconscio, o ancora ai mali psichici studiati da Freud. Si potrebbe, in definitiva, parlare, anche, di una allegoria dell'esistenza umana. Se dovessimo catalogare



in un genere l'opera di **Ercole Pignatelli**, la categoria più canonica sarebbe "natura morta". Il suo titolo, in realtà è di tipo descrittivo, *Basamento frutteto*, ossia quello che vediamo, cioè un frammento di colonna scanalata, sul quale è cresciuto per forza di pittura un frutteto. Pignatelli è stato fino ad oggi pittore, e lo è tuttora, che usa gli strumenti di base, colori e pennelli e il supporto tradizionale, cioè la tela. Le sue capacità sono ben visibili anche in questo dipinto, avendo giocato sulla doppia sorgente di luce, quella della finestra posta alle spalle del basamento, la cui ombra è perciò proiettata sul piano d'appoggio, e quella anteriore che illumina pienamente il basamento e il frutteto, esaltandone la ricchezza cromatica. Si sa che tra i primi interessi di **Pino Pascali** vi fu la pubblicità. Il cartoncino è, difatti, una pubblicità in chiave ironica, per promuovere il prodotto *Abiti Monti*, costruita utilizzando immagini e parole. Il messaggio è chiaramente affidato al loro rapporto. In particolare, al rapporto tra la parola "taglia" e le due figure, il barbuto bandito, armato di un vecchio archibugio, e la stilizzata figura dell'indossatore. Inutile aggiungere che "taglia" è una parola polisemica e che la figura del bandito è una sua caricatura. La sua seconda opera *US NAVY* è opera del tempo in cui la Pop Art s'era ormai affermata e diffusa. Nella composizione Pascali inserì vari elementi, non tutti definibili, o, meglio, riconoscibili e riferibili a qualcosa. Sono riconoscibili le stelle, i numeri, le lettere US NAVY, cioè la denominazione della Marina degli Stati Uniti d'America, i numeri sono tali e basta, e la lettera K, che per collocazione e per il suo fondo giallo ha un indubbio risalto. Non so se sia noto, ma la lettera ha un significato simbolico, quello di Forza e Consolidazione, che è facile riferire agli Stati Uniti. Per capire il dipinto di **Vito Capone**, bisogna partire dal titolo, *Battaglia primitiva*. Il primo termine implica il movimento e lo scontro, il secondo gli strumenti utilizzati. Ma ciò che ci impressiona subito è un groviglio di colori, di pennellate, di elementi corporei, che dà, appunto, l'impressione di uno scontro, sottolineato anche dall'uso di colori forti, certo è che non c'è nulla di descrittivo e che l'artista ha attinto al linguaggio espressionista. Non saprei come considerare le due opere di **Giuseppe Spagnulo**, scultore affermato e di lungo corso del panorama artistico del Novecento e degli inizi del nuovo millennio. Quello che appare evidente è un richiamo all'area dell'Informale, ad artisti come Hartung e Soulage. La storia dell'arte contemporanea ci ha abituati a non sorprenderci di soluzioni del tipo di quella di **Antonio Paradiso**. E, tuttavia, in questo caso vien da chiedersi se la sua operazione sia consistita nel dare un ordinamento agli oggetti litici disposti nella sua teca, che vede la presenza anche di una foto che riproduce un luogo terrestre, o dar valore agli stessi reperti in quanto ritenuti importanti per la loro qualità specifica, ad esempio quella materica o come documenti storici. L'opera di **Dario Damato** è *Senza titolo*, ma la sua immagine si compone di elementi riconoscibili e leggibili. In particolare, si leggono la parola INTERVENTO e una serie di numeri associati a lettere, precisamente N3, 3WA, 32W e 32C, al centro emerge una massa materica colorata a fasce verticali, e, distribuiti e raggruppati in modo ordinato gruppi di pallini rossi e bianchi; una fascia nera lungo i quattro lati sembra fare da cornice alla parte centrale, che è schiarita in alcune parti con effetti chiaroscurali. È evidente che l'elemento che desta curiosità è il grumo materico, una sorta di oggetto misterioso, che sottoposto ad analisi ha dato una serie di risultati indicati con numeri e lettere. Il senso di quest'opera potrà trovare risposta nella conoscenza più approfondita del percorso dell'artista. Le due opere di **Fernando De Filippi** appartengono agli anni in cui riscopre il mondo classico e i suoi miti e lo fa con leggerezza e fantasia. Ma se la prima ha un titolo, *Eden*, che trova riscontro in ciò che vi è raffigurato, un luogo naturale dove sembrano regnare pace e silenzio, il secondo, *L'enigma del Re Sole*, non è facile riferirlo a ciò che si vede, elementi architettonici classici che fanno da cornice ad elementi figurati, riferibili alla mitografia classica. Il quadrante in plexiglass che riproduce la metà superiore di un orologio da tinello o da cucina, le lancette sostituite da un coltello, ferme sul numero dodici (un riferimento al pranzo?) e l'iscrizione chiara e nettamente dimezzata: MEZZO GIORNO, in basso ai lati del plexiglass. La mia prima tentazione è stata quella di vedervi una facile ironia. Mi è sembrato, però, troppo poco come vero

messaggio di un'opera il cui titolo è *Mezzo-giorno*, col trattino. Ho riflettuto e ho concluso che l'intenzione di **Mimmo Conenna** doveva essere stata ben più seria, il suo pensiero era rivolto al Mezzogiorno, ma come Sud, un Sud, appunto, dimezzato (la questione meridionale mai risolta). E, allora, anche la *Serie degli olii d'oliva*, di cui fa parte la sua seconda opera ha un senso, un vero e proprio omaggio a una delle ricchezze della sua regione, anche se fatto con il linguaggio sempre moderno delle forme astratte. Nel caso delle opere di **Iginio Iurilli** a parlarci sono le palesi configurazioni formali, aggiungendovi nei titoli la precisa denominazione, così come indicato chiaramente è il materiale utilizzato. Siamo in presenza di un artista che ha inteso dare valore alla manualità nel procedimento operativo, come si vede, in particolare nelle due opere in terracotta, ma non meno evidente anche nel *Riccio nero*, il quale, aggiungerei, ha pensato bene di sistemare in una teca trasparente per salvarla (ironicamente?) la rarità e la bellezza. Chi si accosta all'opera di **Michele Zaza**, *Paesaggio onirico*, nota subito che si tratta di una fotografia, cioè il mezzo per esprimersi è proprio la fotografia. A eliminare ogni dubbio al riguardo c'è, poi, il titolo che egli ha dato ad essa, la formulazione è inequivocabile perché è un sintagma composto da un sostantivo, 'paesaggio', e un aggettivo, 'onirico', con l'avvertenza di non prendere alla lettera il primo – facendolo ci dovremmo aspettare di vedere ciò che comunemente chiamiamo "paesaggio" – e di non fraintendere il secondo, che conserva la sua funzione qualificativa dicendoci che fa riferimento al sogno. Questo ci fa capire, allora, che l'uso del primo è "metaforico" e ciò che vediamo sono tre foto che ci mostrano, quella centrale, i genitori dell'artista, con il volto parzialmente colorato, su uno sfondo azzurro, quelle laterali, due grumi appallottolati, sui quali sono disposti origami colorati, collocati su terra e con sfondi color marrone segnati da un'ombra scura. Dunque, è l'aggettivo qualificativo che ha la funzione di farci capire che tutto ciò che vediamo non ha nulla a che vedere con la realtà, per cui potremmo sostituirla con altri aggettivi, come "fantastico", "immaginario", "irreale", "surreale", "visionario" o, più semplicemente, "sognato". La seconda opera, *Paesaggio*, è costituita anch'essa di fotografie, con precisione sei, che riproducono, tre, sempre i genitori dell'artista, e tre che fanno vedere piccoli batuffoli di cotone idrofilo, che sembrano sospesi per effetto di una luce radente, proveniente da destra, e uno più grande, poggiato su un piano e che getta la sua ombra. Tutto appare immobile, ripreso in una istantanea. È evidente che la loro riconoscibilità non ha rilevanza, è proprio la loro traduzione visiva che è straniante, cioè i dati di realtà che l'immagine fotografica pure lascia riconoscere come tali, rimandano a una dimensione fuori dal tempo. La terza opera, *Icona*, datata 2021, è una scultura, nel senso che è costituita di materia solida e ha una struttura, che l'artista ha realizzato seguendo un procedimento di tipo progettuale, nel senso che ha comportato la realizzazione di un progetto prima grafico. Il titolo ha un valore solo allusivo alla sacralità. Già guardando alla prima opera, *Composizione*, di **Franco Dellerba**, si comprende che non ha rinunciato alla manualità, ritenuta necessaria nel procedimento di realizzazione, ma fondamentale resta la fase inventiva, che con estrema libertà prende spunto dagli ambiti più vari. Che l'artista per quest'opera abbia guardato alla storia dell'arte, in particolare al genere della "natura morta" non v'è dubbio, ma la scelta della tecnica ceramica gli ha consentito di realizzare tutt'altra cosa, dando valore alla forma e alla composizione, grazie anche alla scelta dei colori. Con *Cavalla* il suo sguardo s'è rivolto al mondo dell'infanzia, e non solo, perché ci sono anche i suoi ricordi, le lucine sono un richiamo alla festa, alle tradizioni popolari. Si sa che la creatività ha bisogno anche di fantasia e a Dellerba pare non mancare, come nel caso di *Uno contro tutti*. Vien subito da sorridere quando prendendo nota del titolo ci si rende conto che le forze in campo sono costituite da maialini, come fossero soldatini già schierati e che lo scarto numerico è tale da far ritenere l'esito dello scontro fin troppo scontato. La verità è che la creatività per l'artista può anche avere una componente insieme ludica e ironica. Infine, *Teatrino mare mosso*. Ciò che vediamo è un gruppo di animali, disposti l'uno a fianco all'altro, senza un ordine preciso e variamente orientati, insieme alle lettere cubitali che compongono l'iscrizione:

MARE MOSSO, e sul fondo un veliero. Il tutto in una teca chiusa dal plexiglass. L'impressione è che si tratti di un piccolo armamentario da utilizzare per uno spettacolo, come lasciano intendere anche la disposizione delle lettere e soprattutto che esse siano dotate di lucine. Del resto, se il titolo dell'opera ha un senso, la parola chiave è proprio teatrino, il diminutivo è corrispettivo alle sue reali dimensioni. Perché, allora, non pensare che l'artista abbia voluto dirci che la sua opera è un artificio tecnico, cioè una finzione? Nella prima opera di **Biagio Caldarelli** è evidente che l'intenzione è stata quella di costruire manualmente, senza alcun supporto tecnico-strumentale, una serie di forme geometriche regolari, servendosi esclusivamente dei colori a pastello. Il loro risalto è ottenuto grazie al fondo uniforme e con una tinta neutra. Il titolo, poi, *Traduzione letterale*, ha giusto la funzione di evidenziare ciò che le sedici forme sembrano, cioè bandiere, per cui il senso è proprio quello di aver tradotto in immagine ciò che sembrano, donde la sottile ironia, solo colori e nessun riferimento simbolico. Gioca sull'ironia anche la seconda opera, svelata dal titolo, *Carta da parata*. Ciò che vediamo la percepiamo come carta da 'parati', comunemente caratterizzata da motivi decorativi che si ripetono. Ma sollecitati dal titolo, ci accorgiamo che il motivo decorativo è costituito da soldati, moschetto in spalla, tutti allineati come, appunto, nelle parate militari celebrative, e l'opera diventa una divertita critica antimilitarista. Inutile, nel caso di **Daniele Papuli**, ripetere che la storia della scultura contemporanea o, meglio, dire moderna, - mi riferisco al periodo che va dalle cosiddette Avanguardie storiche ad oggi - ci ha abituati a vedere l'utilizzazione dei materiali più disparati. Anche la parola 'scultura', in fondo, ha assunto un diverso significato. Il suo *Tursu*, come dicono i dati tecnici, è composto con carta, possiamo, perciò dire che non l'ha scolpita, ma l'ha formata modellandola, più specificamente, egli ha utilizzato dei moduli cartacei assemblati fino a far assumere la forma che vediamo, un oggetto che ha un volume, che occupa uno spazio ed entra in rapporto con la luce, grazie alla quale la irregolarità delle superfici, quella sorta di pieghettatura, si traduce in effetto cosiddetto pittorico. L'artista ha dato all'oggetto un titolo, in forma dialettale, *Tursu*, che sta per Torso. Si potrebbe dire che è cambiato il materiale, ma, in quest'opera è riapparso l'antropomorfismo. L'opera di **Luigi Presicce** è in realtà una *Performance* e quello che vediamo è la stampa fotografica di un fotogramma, che ha fissato solo un istante dell'intero evento. Per la capacità di riprodurre tutto ciò che è stato inquadrato in quell'istante la fotografia torna utile per riconoscere il luogo con tutte le sue caratteristiche ambientali e naturali e i protagonisti dell'evento, ma niente riguardo all'azione. Non proverò a descrivere tutto ciò che ognuno vede, ma rileverò che il titolo, *Per il volto di Maria*, l'abbigliamento del protagonista, un saio francescano, la chiesa, che occupa la parte centrale dell'immagine, indicano chiaramente che il tema ha a che fare con l'esperienza religiosa. Riguardo alla prima opera di **Francesco Arena**, che ha un titolo in inglese, *Stone head*, tradotto "Testa di pietra", non bisogna fermarsi a questo. Infatti, la pietra è stata modificata con due tagli che hanno creato due lati piani, sui quali egli ha inciso due iscrizioni, anch'esse in inglese: *In my end is my beginning* e *In my beginning is my end*. Si può dire che non è la forma che parla, ma le iscrizioni, che fanno diventare l'opera un esempio di "arte concettuale". La seconda opera ha caratteri del tutto diversi. Infatti, ha, innanzitutto, la forma di cubo. Il suo titolo, *Cube book*, anch'esso in inglese, è composto dalla parola "cubo" e dalla parola "libro". La semplice traduzione, come si vede, non chiarisce cosa essa effettivamente sia. Ci viene in aiuto ciò che si apprende sul procedimento di realizzazione, che, nel caso, così si può descrivere. Le dimensioni del libro di Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, hanno determinato quelle del cubo, al quale è stata asportata una porzione in modo che il libro potesse esservi inserito e diventare parte dello stesso, ricostituendone l'integrità iniziale. Dell'opera, dunque, fa parte il libro - l'artista ne ha realizzate anche altre - la cui conservazione è in quel modo garantita, ma vien da chiedersi perché ha scelto proprio il cubo. Per una eventuale risposta bisogna tenere presente almeno altri due aspetti. Il primo è che il cubo è fatto di marmo - il presente di marmo fior di pesco grigio - cioè, di un materiale che ha anche una sua

qualità “estetica”; il secondo è che, fin da quando fu, ad esempio, utilizzato da Michelangelo assunse un significato simbolico, col tempo è diventato simbolo di equilibrio, armonia, rinascita e protezione. Perché, allora, non pensare che l’artista abbia voluto proteggere i libri, anch’essi, come le opere d’arte, portatori di valori?