UNIVERSITA' DEGLI STUDI DEL MOLISE

DIPARTIMENTO GIURIDICO

Dottorato di ricerca in

Innovazione e gestione delle risorse pubbliche

Curriculum: Patrimonio Culturale e Sviluppo del Turismo
Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Ante Riforma
XXXII CICLO

Arte in Molise nel Novecento
Indagine storico-critica sul contesto territoriale (artisti, luoghi, movimenti)

Relatore:
Chiar.mo Prof.
Lorenzo CANOVA

Coordinatore:
Chiar.mo Prof.
Giovanni CERCHIA

Candidato:
Tommaso EVANGELISTA
Matr. 158025

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

Indice

Introduzione……5

Cap. I 1900 - 1910 Accademia e Artigianato……11

Cap. II 1910 - 1920 Collezionismo e Fotografia……...39

Cap. III 1920 - 1930 Immagine e Scuola……..67

Cap. IV 1930 - 1940 Terra e Conflitto……..……...126

Cap. V 1940 - 1950 Guerra e Ricostruzione……..……..162

Cap. VI 1950 - 1960 Natura e Artificio……..……..193

Cap. VII 1960 - 1970 Gioia e Rivoluzione……..233

Cap. VIII 1970 - 1980 Perimetri e Sagome……..……..…...270

Cap. IX 1980 - 1990 Gruppi e Figura……...……...328

Cap. X 1990 - 2000 Archetipo e Luogo……...……386

Bibliografia……..……..428

Introduzione

La storia dell'arte del Novecento in Molise è un capitolo tutt'altro che chiarito nei suoi confini e nei suoi protagonisti, in continua ridefinizione man mano che emergono dati critici e storiografici nuovi. La causa di tale lacuna, riscontrabile nell'assenza di studi monografici specifici, è stata di certo la limitatezza di un dibattito interpretativo attivo che indirizzasse verso una relazione e un confronto con il panorama artistico nazionale. Anche la mancanza di un'istituzione museale dedicata ha determinato la difficoltà di fruire delle singole opere e di osservarle, insieme, in un coerente sviluppo cronologico. La conseguenza che si paga ancora oggi è l'idea comune che non esista, o meglio che sia molto marginale, una storia artistica locale.

Ciononostante, il contemporaneo in Molise ha delle caratteristiche precise, rinvenibili soprattutto in un istintivo legame con la terra e con le origini archetipiche, e degli elementi di forza che se fossero analizzati con maggior consapevolezza garantirebbero all'arte una migliore considerazione quantomeno in ambito nazionale dove, esclusi pochi nomi, la storia dell'arte locale è pressoché ignorata. Da dove partire allora per fare il punto della situazione? Pur nella limitatezza di studi specifici di carattere generale molte sono state le pubblicazioni nel corso dei decenni, tra cataloghi, diari d'artista, scritti critici, anche sperimentali, utili per una prima ricostruzione del contesto. Quello che manca è forse un aggiornamento della ricognizione con l'ausilio di nuove metodologie e strumenti, e una maggiore attenzione alle fonti e alle dinamiche storiche poiché una critica che non tiene conto del sostrato vitale del territorio, di cosa è avvenuto e di cosa è mancato, diventa ben presto lettera morta che fonda le proprie osservazioni sulla limitatezza della visione attuale. Una storia dell'arte incapace di guardare al proprio passato, infatti, raramente riuscirà ad incidere sul presente e a proporsi al futuro.

L'idea della ricerca di dottorato, pur nelle difficoltà che derivano da ogni operazione di sintesi critica, è proprio quella di voler fornire una lettura delle vicende artistiche in Molise dal 1900 fino ai giorni nostri, proponendo un'analisi divisa per decadi e tematiche, con approfondimenti sulle figure artistiche più importanti. Se l'obiettivo primario è la ricostruzione di una storia dell'arte contemporanea, obiettivo secondario è anche la realizzazione di una base teorica e di studio per l'attivazione di specifici percorsi culturali legati agli sviluppi territoriali e alla promozione turistica. Uno strumento, quindi, aperto alle comunità che vogliano approntare progetti più attenti all'accuratezza delle notizie e delle vicende artistiche.

Il rischio, lo si intuisce bene, risiede nel tentativo, o vertigine, della lista. «La prima decisione che lo storico si trova ad affrontare, nel momento stesso in cui sceglie il proprio argomento d'indagine, - chiarisce Previati - è quella dei punti di partenza e di arrivo della narrazione, e della sua suddivisione interna. Anzi, meglio: l'adozione di soluzioni diverse in fatto di periodizzazione implica differenti definizioni dell'oggetto di indagine»[1]. Per far fronte a questa possibilità, pur nell'ambito di una trattazione quanto più precisa e documentata possibile, ci si è avvalsi anche degli strumenti della critica d'arte per favorire un discorso trasversale e aperto, giocato non solamente sui periodi ma anche sui nuclei tematici e nodi epistemologici. È chiaro, per tornare al caso dell'arte molisana, che per "molisano" si intende tutto ciò che è accaduto in un'area geografica ben precisa, denominata Molise, e che il suo momento iniziale coincide con le prime manifestazioni dell'idea stessa di territorio, le quali precedono il riconoscimento istituzionale di regione avvenuto solamente nel 1963. Definiti allora uno spazio ed un tempo bisogna delimitare il tipo di arte presa in esame. In assenza di significative manifestazioni architettoniche e urbanistiche, fatte salve poche eccezioni che comunque non hanno agito in profondità nell'immaginario collettivo, ci si è dedicati con maggior attenzione alla pittura e alla scultura, con qualche sguardo anche alla fotografia e alla grafica. Infine, si è prestato

[1] G. Previati, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte prima, Giulio Einaudi, Torino 1979, p. 5

particolare spazio alle esperienze espositive e a come queste abbiano inciso nella esplicitazione di pratiche condivise. Non da ultimo si è analizzata, con occhio critico, la pur non limitata bibliografia presente, attenti a cercare le voci e le testimonianze dirette dei protagonisti e gli spunti trasversali di riflessione.

Se del poco noto patrimonio d'arte regionale la gemma è, a giudizio di molti, rappresentata dal settore dell'archeologia con i due centri principali di Pietrabbondante e Altilia e dall'architettura medievale, lo sviluppo artistico segue la linea del meridione d'Italia con estrema precisione rivelando un Novecento ricco di spunti e di opere notevoli. Questa tesi, sebbene frutto di tre anni di studi e di ricerche, non pretende di essere un trattato completo sull'arte contemporanea in Molise. È da intendere invece come un punto di partenza ovvero come una possibilità, attraverso una panoramica concisa ma polivalente, di porre basi e confini affinché l'argomento possa arricchirsi negli anni, mostrando sempre più un ambiente vitale e ricco.

Il Molise è terra di contraddizioni in quanto luogo dell'assenza o, come recentemente comunicato, territorio della non esistenza. Nella strutturazione di una Storia dell'Arte del Novecento, impresa oggettivamente complessa perché gli studi sono ancora molto labili, si è cercato, capitolo dopo capitolo, di sottolineare i contrasti attraverso un gioco di opposizioni. Da confronti dialettici tra termini a volte contrapposti si è tentato di far emergere un racconto sfaccettato e complesso, per restituire profondità all'agire di artisti sovente celati nell'oblio. La regione, in piccolo e con micro-dinamiche, si è rivelata specchio dei tempi, relativamente al passo con le sfide artistiche nazionali ma maggiormente sofferente nel cercare la propria strada di indirizzo. Ancorata ancora a forme classiche di artigianato artistico, se non a produzioni di stampo post barocco, agli inizi del Novecento si scopre fortemente legata al contesto napoletano, e soprattutto all'Accademia di Napoli tra le cui sale molti artisti locali, grazie anche a lungimiranti borse di studio della Provincia, imparano il mestiere. Le tendenze della pittura di macchia, impressionista, paesaggista, le ritroviamo tutte nei pittori di inizio

secolo i quali, tornati in regione, aprono scuole e concorrono all'adeguamento del gusto. La parentesi delle opere di Duprè, calate come forme spiazzanti nel contesto alto molisano, appare visione distaccata ma pur sempre splendida. In questo periodo è soprattutto la fotografia a fare da arte maestra e formativa, attraverso l'eccelso studio Trombetta il quale diviene anche spazio di dibattito e approfondimento. La fotografia aspira alla pittura e viceversa, e Campobasso, a buona ragione, si può definire all'avanguardia nelle diverse tecniche riproduttive. I Trombetta concorrono a documentare il presente con un occhio al passato, aprendo la strada ad una serie di successivi fotografi che hanno eletto il Molise terra d'indagine (Monaco, Vaccaro, Lefra). Mancava alla regione una sua immagine pittorica, una sua memoria visiva capace di ricostruire storie e momenti. Ancora i pittori partenopei impostano raffigurazioni magniloquenti, atte a celebrare racconti e vicende il più delle volte riconfigurate nella fantasia degli studiosi e scrittori. De Lisio immagina un Trionfo dei Sanniti, vincitori nella loro forza guerriera come nei monumenti di Puchetti il quale fantastica, a differenza di iconografie romane ed unico in Italia, di un sannita eroico. È in questo momento, siamo negli anni Trenta, che nel capoluogo vede formarsi ciò che definiremmo una Scuola assolutamente autoctona, la cosiddetta Scuola di Campobasso, con Trivisonno e Scarano, la quale ha il merito di slegare la figurazione molisana dall'impasto paesaggistico partenopeo, proponendo relazioni ora con Roma, Firenze, Milano. Entrambi si avvicinano alla sintesi plastica e primitiva del Gruppo Novecento, saranno attivi nelle mostre regionali del sindacato d'arte, contribuiranno allo sviluppo di gusti nuovi, focalizzando l'attenzione sulla realtà locale. Entrambi seguiranno due strade diverse, Trivisonno perseguendo l'arte sacra, Scarano riducendo sempre più il filtro per lasciare libero sfogo alla materia e al gesto. Lui, unico bohemien del primo Novecento e unico invitato ad una Biennale, sarà il prototipo dell'artista moderno ed ispirerà le generazioni successive. Romeo Musa contribuirà a definire i termini di un paesaggio arcaico, che Escher già aveva reso epico nel suo viaggio nell'alta valle del Volturno, e che Moulin riconduceva alle costruzioni luminose degli impressionisti utilizzando pastelli prodotti nelle terre d'eremitaggio. Il secondo conflitto mondiale determina l'interruzione di diversi filoni: sparisce il paesaggio idilliaco, scompaiono ritratti dalla posa

standardizzata, si disperde il lirismo partenopeo ed emergono drammi e tensioni attenuati solamente dalle due eroiche e solitarie artiste donna: Elena Ciamarra e Gilda Pansiotti. Strade diverse, accademica l'unica, futurista l'altra, ma entrambe costruttrici di immagini trasfigurate del reale. La guerra che allontana determina una ricostruzione veloce e drammatica, la quale definisce l'emergere di esigenze diverse, legate all'artificio, al sociale, al dramma esistenziale. Napoli è ancora in questa prima fase, con Genua e Pettinicchi sotto la guida di Notte, un punto di riferimento ma l'accadimento ha preso il posto alla natura difesa ormai solamente da Moulin e distrutta anche da Scarano dopo il suo Incanto delle Mainarde. La rivoluzione è una lotta contro il sottobosco, ed è gioiosa e anarchica nel solco delle novità del Premio Termoli. Gli artisti molisani si sentono esclusi, si ribellano, formano gruppi, alcuni partecipano ma accusano il distacco della critica e per questo si volgono al collettivo e alla politica. Il Gruppo70, primo sodalizio sperimentale della regione, è un gruppo variegato ma unito dal tentativo di emergere da un contesto che si andava appiattendo nella pacata dimensione democristiana. La devozione della provincia ai linguaggi tradizionali dell'arte e la chiusura verso le realtà incalzanti della pittura avevano ritardato la costruzione di sensi nuovi che Achille Pace, con l'intuizione del Premio, aveva spinto nella società rompendo incomunicabilità e indifferenza attraverso un discorso di tipo non solo sociologico ma estetico. L'estetico diventerà rivoluzionario nell'ottica degli artisti di provincia che recepiscono stimoli molteplici con gioia e curiosità pop, cercando una strada d'azione la quale non verrà mai perché le assenze di gallerie e musei bloccano l'ufficialità di ogni manifestazione. Guttuso ci crede e appoggerà spesse volte l'ingenuità del territorio, mentre Isernia, con l'Istituto d'Arte sceglierà la via della ricerca sul design attraverso l'insegnamento di una serie di maestri d'arte. Nei perimetri degli anni Settanta si muove bene Marotta con le sue sagome pop, l'utilizzo di materiali innovativi e la ricerca di una sintesi grafica non priva di memorie dell'infanzia. Le sagome diventano complesse, non si parla più di scapigliati ma di nuova generazione che tende ad avere cose in comune, per necessità di progresso e di emancipazione, esprimendo personali individualità anche quando si determinano gruppi nuovi alla metà degli anni Ottanta. Il Premio Termoli continua a velocità diverse dal territorio, ed allora arrivano i nuovi critici

d’arte che impostano idee e schemi. Perimetri, orientamenti, metamorfosi, nuove figurazioni, installazioni sono riconfigurazioni di conflitti latenti, strutturazione di nuovi eventi nel solco di idee partecipative nuove. Il Gruppo Solare aveva anticipato l’azione di strada mentre Limiti Inchiusi denunciava l’insostenibilità, a inizi Novanta, del contesto cittadino chiuso, cercando nell’individuazione di nuovi spazi di manovra il tentativo di luoghi attuali dell’arte. Ritorna a conclusione del percorso un’idea di territorio, ritorna l’archetipo che aprirà le porte, nel nuovo millennio, all’azione pulsante del Genius Loci.

Cap. I - 1900 -1910.

Accademia e artigianato.

Regione tipicamente meridionale, il Molise sembra manifestare la propria volontà di legare le sue vicende interne agli eventi del mezzogiorno d'Italia già dal momento d'azione dei suoi più famosi abitanti, i Sanniti, la cui condotta segna per il territorio il maggior momento di autonomia e forza. Dopo la conquista romana, le guerre tra Goti e Bizantini, la discesa longobarda, gli avvenimenti legati ai Normanni e agli Svevi, la storia del territorio appare piuttosto marginale e periferica, caratterizzata da un'oppressiva presenza feudale, uno sviluppo cittadino lento e contrastato e una crescita economica minima. Carlo d'Angiò punisce la regione schieratasi con Corradino di Svevia revocandola in demanio regio, così che essa diventa semplice unità amministrativa, aggregata alla Terra di Lavoro e poi alla Capitanata, perdendo il giustizierato. Le varie dinastie feudali, e successivamente nobiliari, non sono contrastate da un'attiva vita sociale. Il periodo barocco non vede illuminate politiche amministrative e neanche l'episodio di Masaniello provoca ripercussioni significative. Nella prima metà del Settecento il meridione cambia formalmente volto con la crisi spagnola alla quale segue l'avvento di Carlo di Borbone. Le istanze riformatrici di matrice illuminista vengono frenate da situazioni locali e i percorsi di rinnovamento sono lenti a partire. La presenza di significativi eruditi determina un lieve cambio di rotta: Giovanni Vincenzo Ciarlanti, Francesco Longano e soprattutto Vincenzo Cuoco, autore del celebre *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, cercano la rinascita del territorio, proponendo un piano di riforme e il superamento del feudalesimo che avvenne parzialmente con la presenza francese e la politica napoleonica, sempre troppo osteggiata nei diversi centri. In questo periodo sorge la contea di Molise, nata dalla fusione del Contado del Molise e della Contea di Loriello, ed ebbe la sua autonomia ufficialmente il 27 settembre 1806. Il Molise diviene per la prima volta una provincia autonoma denominata Provincia di Molise con Campobasso capoluogo e suddivisa in tre distretti: Distretto di

Campobasso, Distretto di Isernia, Distretto di Larino con parte della Capitanata. Con il ritorno dei Borbone la provincia ebbe un forte sviluppo, economico, infrastrutturale e culturale, grazie alle politiche messe in atto da Gioacchino Murat e, con l'annessione del circondario di Venafro e di parte della Valle del Volturno nel 1863, assunse i confini simili a quelli della Regione amministrativa poi istituita. Gli inizi dell'unità, dopo le molteplici rivolte contadine contro le truppe garibaldine, sono duri e segnati da una forte presenza del brigantaggio. Il decadere della pastorizia, la perdita di manodopera agricola, i gravi problemi sociali non risolti si trasformano in una dura realtà materiale incapace di risollevare la testa. In questo clima di vicende minime, isolazionismo e decadenza economica, arriviamo così agli inizi del Novecento, in un periodo particolare che segna un tentativo, in parte riuscito, di ripresa quantomeno culturale gravitante soprattutto intorno alla città di Campobasso e alla sua Provincia le cui azioni nel campo delle arti erano iniziate almeno sei decadi prima[2].

Breve premessa, nell'ottica dell'approfondimento, va riservata all'importanza della Provincia per l'ambiente artistico molisano dato che, dopo l'Eversione della Feudalità nelle province napoletane e dopo la legge dell'8 agosto 1806 che riorganizzava il Regno di Napoli in tredici province, sarà proprio la Provincia di Molise, separata dalla Capitanata dopo i malumori delle classi borghesi locali e divenuta quattordicesima provincia con sede a Campobasso, a farsi promotrice delle arti. La presenza al governo di molisani come Giuseppe e Biase Zurlo e Vincenzo Cuoco rese il Contado di Molise particolarmente reattivo alla politica di rinnovamento condotta a Napoli che, si trovò investito da quattro concomitanti processi storici: la creazione della Provincia di Molise; l'abolizione del feudalesimo e degli ordini religiosi possidenti con conseguente sparizione delle terre demaniali; la

[2] Per quanto concerne le vicende artistiche anteriori al 1900, vicende che seguono sostanzialmente, dal 1500 in poi, produzioni e influenze napoletane, si segnalano i seguenti testi di carattere generale: AA. VV., *Molise*, Electa, Milano 1980; L. Mortari, *Molise: Appunti per una storia dell'arte*, De Luca Editore, Roma 1984; Touring Club Italiano, *Attraverso l'Italia. Abruzzo e Molise*, Prima Edizione impressa coi Tipi del Bertieri, Milano 1948; A. Trombetta, *Arte medievale del Molise*, Arti Grafiche Arese, Roma 1971.

nascita del ceto proprietario e il riordino dell'istruzione. La città di Campobasso grazie alla combinazione di una serie eventi, come il terremoto del 1805, l'abolizione della feudalità e l'elezione a capoluogo della provincia, avvenute l'anno successivo, apparve più suscettibile rispetto agli altri centri del territorio al generale clima di rinnovamento. Il nuovo ruolo di centro amministrativo inaugurò una stagione di fermento culturale e politico alla quale si accompagnò una trasformazione del tessuto sociale, economico e urbanistico cittadino. In questo clima dinamico di rinnovamento, pieno di fervore dettato dalle idee della cultura illuministica, il Consiglio provinciale da poco istituito, rendendosi conto delle potenzialità espresse da un territorio ricco di secolari tradizioni artigianali, ma anche dell'arretratezza in cui versava, cercherà di istituire scuole d'arte, incoraggiando e sostenendo agli studi una serie di giovani artisti provenienti da diversi comuni della provincia. In un atto deliberativo firmato dal Presidente Eugenio Salottolo di Campobasso nel 1832 si legge:

> Il Consiglio vedendo lo stato delle arti in Molise ancora per talune al di sotto di quelle delle altre province, crede che se si rivolgesse l'istruzione anche all'uso tecnico si otterrebbero importanti miglioramenti. I lavori in acciaio di Campobasso, quelli di oreficeria, ornato, mobilio, intarsiatura, legnami ecc. sono da ammirarsi, ma sono frutti del solo talento degli artefici; mentre quei lavori sarebbero portati a maggior perfezione, se il talento venisse aiutato dalla scienza. A tale oggetto il Consiglio opina che una Scuola, in cui s'insegnassero i princìpi pratici di disegno, geometria, chimica, e meccanica applicate alle arti porterebbe massima utilità. Questa Scuola si potrebbe per ora fondare in questa sola città di Campobasso[3].

La Scuola Pubblica di Disegno sovvenzionata dalla Provincia di Molise inizia la sua attività, dopo la Sovrana Risoluzione del 31 agosto 1842, sotto la guida di Michele Fiore, maestro di disegno nel Real Collegio Sannitico, che impartisce agli allievi, divisi in tre classi, lezioni sullo studio della figura umana con particolare attenzione all'anatomia, e sull'ornato, compresi i cinque ordini

[3] Archivio di Stato di Campobasso, *Intendenza di Molise*, b. 71, fasc. 74.

dell'architettura. In una lettera inviata dalla Presidenza della Regia Università degli Studi e della Giunta di Pubblica Istruzione (Napoli, 3 settembre 1842) al Rettore del Real Collegio di Campobasso si evince che Sua Maestà ha approvato la scuola di disegno applicata alle arti e ha espresso parere positivo anche per la scelta del manuale di disegno lineare proposto dal Rettore, in sostituzione di quello indicato dal consiglio provinciale ritenuto "troppo difficoltoso per gli artigiani"[4]. La scuola riesce ad entrare nel tessuto sociale della città e diventerà un'istituzione molto importante se si pensa che il 21 ottobre 1861, in occasione dei festeggiamenti per il primo anniversario del Plebiscito Nazionale, è inaugurata la nuova sede all'interno della Casa Comunale di Campobasso[5]. È in questo nuovo clima di grandi fermenti culturali, frutto di quel fervore di iniziative messe in atto da un gruppo di appassionati cultori di storia locale, che si svilupperà l'idea di istituire la Biblioteca Provinciale e successivamente il Museo Provinciale Sannitico, inaugurati ufficialmente a Campobasso il 24 settembre 1882. Lo studio superiore ha come sbocco naturale quello accademico e pertanto la Provincia istituirà una borsa di studio da concedere annualmente ad un pensionato meritevole, per l'iscrizione e il conseguimento dei corsi all'Accademia di Belle Arti di Napoli[6]. L'Accademia, istituita quale Reale Accademia del Disegno da Carlo III di Borbone nel 1752, costituirà per gli artisti molisani e in generale per tutti gli artisti del Sud Italia, un riferimento fondamentale per lo studio delle arti nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento, formando intere generazioni di pittori e scultori, e pertanto molte delle istanze stilistiche ed estetiche che si ritrovano in Molise nel corso di questi decenni saranno sensibilmente legati alle tendenze didattiche e di ricerca dell'Accademia stessa[7]. Dopo la direzione di Giovan Battista Wicar durante la dominazione francese, l'Accademia aveva sposato infatti l'esperienza artistica e professionale di Anton Sminck van Pitloo, promotore

[4] Archivio Convitto Mario Pagano, b. 367, f. 2223

[5] Sugli sviluppi dell'insegnamento artistico in Molise si rimanda V. Valerio, *Dalle scuole di disegno ai musei di arte industriale. Percorsi di educazione ed istruzione artistico e professionale in Italia durante l'Ottocento. L'esperienza del Molise*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, 2014.

[6] Sulle vicende dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, così fortemente legate agli sviluppi dell'arte molisana, si veda C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, LeMonnier, Firenze 1953.

[7] Sulle vicende degli artisti molisani dell'Ottocento si veda il fondamentale testo: D. G. Lorusso*, Attraversamenti. Sulla cultura artistica nell'Ottocento molisano*, Regia Edizioni, Campobasso 2010.

della Scuola di Posillipo, al quale venne affidata la Scuola di Paesaggio nel 1824. Diverso il clima di progresso delle scienze e delle arti figurative ed applicate durante la direzione di Cesare Dalbono, fondatore della Biblioteca dell'Accademia e del Corso di Storia dell'Arte, mentre Filippo Palizzi, in qualità di presidente dell'Accademia tra il 1878 e il 1881, e Domenico Morelli, professore della scuola di Pittura divenuto anch'egli presidente dal 1899 al 1901, introdussero nei corsi le istanze più attuali della ricerca del vero, del realismo e dello studio della macchia. L'importanza della Provincia come istituzione, nel quadro del rinnovamento delle arti in regione, viene a legarsi anche alle vicende del Palazzo nel quale si insedierà, un palazzo che col tempo ha visto accrescere le proprie collezioni[8]. Oltre alla Provincia e all'istituito Museo Sannitico, altro fondamentale polo culturale della città è il convitto nazionale "Mario Pagano" che accresce le sue collezioni con opere ispirate alle vicende più significative della regione. In questo periodo inizia a crescere la volontà di dotare il territorio di una propria iconografia legata ad avvenimenti storici e personaggi importanti, secondo i principi del realismo storico e naturalistico.

La scuola di Fiore e il pensionato rappresentarono il centro nevralgico e propulsore dell'arte e della politica educativa a indirizzo artistico-professionale della Provincia. A partire da questo momento entrambi gli istituti rappresenteranno voci fisse e non secondarie del bilancio provinciale. Nel periodo compreso dal 1842 al 1848, cioè dall'istituzione della scuola alla conquista della Costituzione, la classe politica locale mostrerà pertanto un certo impegno verso la formazione artistica

[8] Palazzo Magno è uno degli edifici storici più interessanti della città di Campobasso: fu eretto nella seconda metà dell'Ottocento come residenza estiva della famiglia napoletana dei De Tilla, inserendosi nel piano urbanistico disegnato da Berardino Musenga e approvato nel 1813; nel 1902 fu acquistato da Mercurio Magno e nel 1936 dalla Provincia. Subito dopo il Palazzo fu profondamente ristrutturato: in particolare furono demoliti i depositi e la casa colonica situati ai lati del corpo principale, costruendovi, al loro posto, tre ulteriori ali. Fu poi sopraelevato un ulteriore piano con finestre e fu modificata la facciata originaria trasformando i balconi del pianterreno in finestre, e le finestre del primo piano in balconi. Durante la Seconda guerra mondiale il Palazzo fu requisito dagli Alleati e trasformato in ospedale per le truppe polacche e una parte addirittura in obitorio, successivamente fu occupato dal Genio Militare. Nel 1946 l'edificio rientrò nel pieno possesso della Provincia e verso la metà degli anni Ottanta fu ulteriormente ristrutturato con il rifacimento della facciata. Sulla Provincia di Campobasso e le sue collezioni si veda: S. Bucci, E. Natarelli (a cura di), *La provincia di Campobasso e i suoi palazzi. Storia, arte, architettura*, Regia Edizioni, Campobasso 2016.

Il primo decennio del Novecento vede, quindi, la prosecuzione delle istanze artistiche ottocentesche, rafforzate dalla presenza di pittori e pensionati formatisi all'Accademia di Belle Arti di Napoli e successivamente tornati in regione per l'insegnamento o l'apertura di scuole private di disegno. Le opere realizzate da **Leopoldo Grimaldi** (Napoli 1831 - Campobasso 1915)[9] sono esplicative delle tendenze accademiche, post-neoclassiche e veriste del periodo. Grimaldi da Campobasso fu principalmente pittore, ma si dimostrò comunque esperto in tutti i rami dell'arte. Dalla poverissima bibliografia si apprende che nel Convitto Mario Pagano sono conservati alcuni suoi quadri: un acquerello *Basilica di San Pietro*, un *Davide con la testa di Golia* e *Cristoforo Colombo con il figlio in colloquio con i francescani*. Assiduo frequentatore di manifestazioni pittoriche di rilievo nazionale, Grimaldi gode nell'intera Provincia di grande stima, testimoniata da diversi articoli sulle riviste locali:

> Una visita allo studio del Sig. Leopoldo Grimaldi. Siamo lieti di aver fatto una visita allo studio del Sig. Grimaldi, Professore di Disegno al Liceo: amanti della cuola napoletana, cha va distinta dalle altre per naturalezza di colorito e precisione di disegno, e per un certo fare spigliato ed energico della scena, che è obbietta de' quadri; possiamo rallegrarci di aver trovati questi requisiti né quadri dello studio suddetto, Oltre che il Sig. Grimaldi è paesista e pittore storico, si esercita lodevolissimamente ai ritratti, non per quel tale scopo di fare il Foggiano di Campobasso, ma perché nel ritratto de' vari tipi si possa vedere l'Arte quando trovi ad attuare di linee e di pose speciali degli individui riproducendo nell'interesse artistico della pittura lo studio del vero disposto al bello. La Provincia può andare soddisfatta di avere nella nostra Città uno studio di Pittura[10].

Grimaldi diviene tra i punti di riferimento del capoluogo, soprattutto come ritrattista ufficiale. Se nel 1884 in occasione della XLIII Esposizione Generale Italiana di Torino esibisce un ritratto raffigurante Umberto I, apprezzato per morbidezza del disegno, nel 1906 la sua presenza è documentata per

[9] Cfr. D. G. Lorusso, *Attraversamenti,* cit., pp. 117-131.
[10] La Libertà, I, 23, 31 marzo 1877, p. 3.

l'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano. Nel 1913 è ricordata la realizzazione di un ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia, Duca d'Aosta, in occasione della visita che il sovrano fece a Campobasso per l'inaugurazione del monumento a Gabriele Pepe. Si sottolinea in generale la preferenza per una pittura a carattere figurativo e la predilezione per una pennellata corposa e rapida, che giustappone toni diversi negando sovente identità alle forme e ai contorni. La tendenza a marcare la smaterializzazione delle figure, indice dei suoi ultimi lavori, lo accomuna a molti altri pittori di ritorno da esperienze napoletane.

Rimanendo nel campo del ritratto, genere preferito dalla borghesia molisana insieme alla pittura di paesaggio, bisogna ricordare **Pasquale De Curtis** (Civitanova del Sannio 1841 - Napoli 1929)[11]. Interessato al perfezionamento delle proprie capacità artistiche, vincitore della borsa di studio per la permanenza a Napoli, viene ammesso in Accademia sotto la guida di Giuseppe Mancinelli. De Curtis, tra i maggiori rappresentanti molisani della pittura tra fine Ottocento e inizi Novecento insieme a Nicola Giuliani di Oratino e al più giovane Arnaldo De Lisio di Castelbottaccio, è stato un pittore dalla forte personalità, con indubbie qualità tecniche ed esecutive, del quale però abbiamo pochissime notizie. Nato a Civitanova nel 1844 frequentò, come molti artisti della nostra regione, il Regio Istituto di Belle Arti a Napoli. Si distinse in vari concorsi promossi dall'Accademia, in particolare ebbe menzioni per copie da stampe e per soggetti di carattere mitologico, prove artistiche di particolare difficoltà che dimostrano la sicura dimestichezza con la pittura di storia e un perfetto inquadramento nella pittura accademica. Nella capitale partenopea restò in contatto con concittadini divenuti illustri, quali Antonio Cardarelli e Giuseppe Pianese, celebri medici e, in seguito, importanti uomini politici, e acquistò una buona fama quale ritrattista. L'Accademia di Belle Arti di Napoli, fondata nel 1752 da Carlo III di Borbone, è stata la protagonista della storia artistica del sud, polo aggregante delle diverse realtà e luogo di dibattito sulle arti; in essa si sono formate intere generazioni di artisti meridionali,

[11] Cfr. D. G. Lorusso, *Attraversamenti, cit.*, pp. 151-162.

compresi i maggiori artisti molisani. Se fino alla prima metà dell'Ottocento era un ambiente chiuso in un rigoroso accademismo nel quale dominavano le figure di Giuseppe Mancinella, professore di nudo, e di Camillo Guerra, fu proprio Domenico Morelli, con l'adesione al realismo palizziano e con lo "studio dal vero", a portare istanze anticlassiche formando intere generazioni di pittori. La sua arte fu reale e immaginativa allo stesso tempo e ad una sempre dichiarata attenzione al Vero e ai problemi formali ha coniugato forti tendenze realistiche che porteranno, nel periodo più tardo, a una pittura di "macchia". Un altro filone destinato a spegnersi prematuramente ma a lasciare una traccia indelebile in diversi gruppi autonomi fu quello paesaggistico; significativi furono la scuola di paesaggio di Gabriele Smargiassi e gli esempi di Giuseppe e Filippo Palizzi, oltre alla tradizione lirica di Giacinto Gigante e della scuola di Posillipo la quale coniugava tradizione alle più moderne disposizioni in senso naturalista giunte con Courbet e con la scuola di Barbizon. L'arte del De Curtis, quindi, si può collocare perfettamente in questo vivace ambiente artistico tanto che osserviamo da una parte l'adesione al movimento verista e il recupero della "pittura di storia" con deviazioni nella pittura di paesaggio e nei temi religiosi, e dall'altra un'interessante ricerca sul ritratto. Il suo campo principale di azione, comunque, determinato da sicuri rientri economici, resta la ritrattistica, genere accademico per eccellenza che il pittore ha sviluppato in senso realista, con un occhio agli influssi della recente arte fotografica, la quale lentamente stava soppiantando la pittura. Per quanto concerne i paesaggi notevole una veduta di Civitanova, esposta in diverse gallerie romane e a palazzo Pitti a Firenze. L'opera, di notevole qualità, è una veduta del paese caratterizzata da toni caldi e da spiccati accenti lirici; in primo piano notiamo alcune scene campestri di genere. Indubbi sono gli influssi della Scuola di Posillipo e dello stesso Michele Cammarano col quale l'artista entrò in contatto. Per la profondità di campo, la precisione dei dettagli, una certa atmosfera bucolica diffusa e un perfetto accordo cromatico si può definire di certo il suo capolavoro in questo genere. La pittura di Storia ha una lunga tradizione; divenne, nel 1800, la forma artistica dominante nelle Accademie, caratterizzata da una spiccata ricerca sul nudo, sulla forma, sulle azioni dei personaggi. Un *Ecce Homo* e *Il trasporto di Cristo al sepolcro*, due copie da Antonio Ciseri, tra i maggiori esponenti italiani della pittura religiosa

nel 1800, tele realizzate su commissione del medico Cardarelli per la chiesa di San Silvestro di Civitanova, dimostrano l'assoluta abilità del pittore nella copia da Maestri. Una tela col San Giuseppe e il bambino, caratterizzata da un pathos e da una religiosità popolare, dimostra invece gli influssi della pittura napoletana del Seicento nel gioco degli sguardi e degli "affetti". Rimangono comunque soprattutto i ritratti, ovvero la categoria che comprende il maggior numero di opere del De Curtis. L'artista, forte dei suoi studi accademici, vedi *Ritratto barbuto*, si distinse sicuramente quale grande ritrattista anche se questa scelta è da mettere in relazione con la possibilità di sicure entrate economiche. Il pittore, come fosse un fotografo itinerante, dovette girare molto per i paesi del Molise proponendo la sua arte e immortalando tutta una serie di figure da collocare in quella ricca borghesia di provincia tanto attenta all'ufficialità e al mantenimento di una condizione sociale alta, per cui il ritratto pittorico diveniva una sorta di status symbol. Il ritratto ottocentesco, invece, diventa un esercizio di stile e, in seno all'Accademia, perde elementi di novità cercando di contrastare i fotografi che sempre più spesso soppiantavano i pittori nell'immortalare illustri personaggi; accenni di novità troviamo in Boldini, affermato e richiestissimo in tutta Europa. Nel tentativo di eguagliare la resa fotografica i pittori si concentrano sul mezzo: il soggetto di solito è ripreso in studio, lo sfondo è quasi sempre assente sostituito da un colore diffuso, la posa frontale o leggermente a tre quarti è priva di profondità (reale e intima), si privilegia la concentrazione sui volti e sulle espressioni a discapito dei moti interiori. Tutte queste caratteristiche si ritrovano nei ritratti del De Curtis. Sono immagini ufficiali, effigi che dovranno rimanere alla famiglia quale ricordo degli avi e pertanto il margine di azione e di fantasia è relativamente ristretto; il pittore si limita a riprodurre cercando di cogliere un'espressione particolare, una luce nel volto o nello sguardo ed in questo, bisogna notare, il l'artista si rivela piuttosto abile. Molto interessante il ritratto del celebre medico Cardarelli o il volto più idealizzato dello storico Vincenzo Cuoco.

Significativa anche l'attività decorativa e ritrattistica di **Abele Valerio** (Ferrazzano 1856 - Campobasso 1927). Avendo manifestato una spiccata predisposizione per l'arte, si trasferisce

giovanissimo a Napoli, dove già si trovava il fratello maggiore che studiava ingegneria, per frequentare il Regio Istituto di Belle Arti. In una lettera del 6 novembre 1871, chiede al direttore di essere ammesso al corso di pittura. Dal suo fascicolo in Accademia si evince che iniziò i corsi della prima classe a partire dal 15 novembre 1871; insegnante di disegno risulta essere Antonino Licata il quale, in un documento, riferendosi a Valerio, dichiara «apprende con assiduità ed amore al disegno da modelli a stampa, e che dal profitto fatto dall'epoca della sua ammissione alla presente data, si deduce di avere molta attitudine alle arti belle». Da alcune collezioni private provengono una serie di lavori appartenenti soprattutto agli anni della formazione accademica. Si tratta di pregevoli studi dalla statua e da modelli dal vero, opere realizzate a partire da quando l'artista aveva l'età di quindici anni, e che testimoniano la sua particolare propensione per il disegno, caratterizzate da una salda costruzione delle forme definite da un segno diligente e accurato. Alcune di queste opere recano la firma dei suoi professori come il già citato Licata, ma anche quelle di Raffaele Postiglione, Federico Maldarelli e Ignazio Perricci. Di un certo rilievo risulta essere un nucleo di ventitré incisioni all'acquaforte eseguite da Valerio negli anni di permanenza napoletana, tavole eseguite con finezza e precisione dei segni, che gli permettono di raggiungere felicissimi risultati nelle figure di nudo maschile, negli studi di volti, di angeli, e di parti anatomiche. Dallo stesso fondo proviene anche la *Veduta di Napoli*, un dipinto incompiuto databile intorno al 1873, eseguito da Valerio in una fase iniziale ed evolutiva dell'esperienza artistica, con una visione compositiva basata essenzialmente su schemi tradizionali che esaltano alcuni aspetti particolari di lettura del paesaggio. Con lo pseudonimo di Cicco Piero, con l'aggiunta del monogramma AV, firma i suoi primi lavori, come l'*Autoritratto a china*, in cui in basso è riportata l'iscrizione «Schizzo a lume di candela». Due fogli con *L'arabo* e *L'arabo che fuma*, eseguiti in uno stile grafico notevolmente caratterizzato, risentono di quelle scelte legate ai temi orientali, che a partire dagli anni Settanta interessarono Domenico Morelli, ai quali rimarrà fedele fino alla fine della vita, come si deduce dagli studi e dai dipinti di soggetto con harem o con temi orientali. Il *Ritratto della Signora Maria Valerio*, una tela firmata e datata 1877, con il volto racchiuso in uno scuro copricapo che si staglia nettamente da un fondo che propone una carta

da parati con ricchi motivi decorativi, risulta fortemente caratterizzato. Dopo i primi anni Ottanta ritorna definitivamente in Molise e realizza una serie di ritratti che evocano un particolare fremito espressivo, grazie alle figure che suggeriscono specifiche qualità introspettive: *Donna con cravatta rossa*, *Abbandono* e *Ragazza con rouche*; tele costruite con un sensibilissimo impiego del colore e dei rapporti tonali, ottenuti in particolare grazie all'uso di una materia fluida, che assume un ruolo determinante nei rapporti cromatici e nell'individuazione psicologica dei soggetti. Diversi cicli decorativi lo vedono impegnato sia per il Palazzo Tiberio di Bojano, documentato solo attraverso un bozzetto preparatorio, perché i dipinti sono andati completamente perduti, sia per il Palazzo della Prefettura di Campobasso, nel quale interviene nel salone d'onore, con un laborioso impianto condotto con motivi ornamentali a grottesche eseguiti sul caratteristico soffitto a voltine. Le decorazioni per la chiesa di Santa Maria del Monte, portate a termine nel mese di maggio del 1911, sono andate perse a causa di successivi interventi per assicurare staticità al sacro edificio. Di questo importante ciclo decorativo ci rimane la significativa testimonianza del fotografo Alfredo Trombetta, che ci trasmette in maniera esauriente le caratteristiche:

> Il Valerio accolse volentieri l'incarico affidatogli e si mise all'opera con quell'amore e quell'alacrità, che formano le doti precipue dell'animo suo. Il compito si presentava tutt'altro che agevole, ma egli studiò e trovò il modo di superare le non poche e non lievi difficoltà che inceppavano il libero svolgimento di una concezione artistica. Attenendosi quindi alle linee architettoniche della chiesa, che sono di forme molto primitive, ideò una decorazione ispirata alle opere dei pittori anteriori al rinascimento […] La profonda conoscenza del chiaroscuro e del colore, che sono le speciali caratteristiche del Valerio, fanno assurgere l'opera sua a quel valore artistico riconosciutogli dai competenti e che gli ha procurato tante meritate lodi. Egli non riproduce le forme così come sono in natura, ma ce le mostra attraverso il suo temperamento geniale. Ed è così che la decorazione della chiesa, eseguita con sentito spirito ieratico (quale

s'addiceva a questo genere di composizione), è riuscita un'opera veramente originale, che desta l'ammirazione di tutti[12].

Ad Abele Valerio vengono affidate le decorazioni dell'Aula Magna del Convitto Nazionale Mario Pagano di Campobasso, come risulta dalla delibera del 9 settembre 1904. Altri interventi documentati sono quelli per dimore gentilizie, come il Palazzo Correra e il Palazzo Guacci nel capoluogo regionale, il salone di Palazzo Magno, poi sede del Comune di Toro, le residenze delle famiglie Cefaratti e Rossi di Campodipietra, quella degli Jacampo di Vinchiaturo (1898), dove una finta architettura prospettica arricchita da elementi figurati, ci pone dinanzi ad una fantasiosa realizzazione. Il Palazzo Cappuccili di Ripabottoni, signorile dimora del XIX secolo, presenta molti soffitti decorati con scene allegoriche e a grottesche, oltre ad un ambiente con alcuni riquadri alle pareti, dove sono raffigurati fantastici brani e scorci di paesaggio. Per l'austero Palazzo Baranello di Ferrazzano, oltre ad alcuni soffitti, mette in atto un impianto decorativo intervenendo sulle sovrapporte con scene di paesaggi, come la *Veduta di Ferrazzano* o la serena *Gita in barca* con lo sfondo del Vesuvio fumante, oltre a una serie di medaglioni con ritratti di giovani donne vestite con abiti rinascimentali. Soltanto attraverso alcune fotografie, sappiamo che nel soffitto del salotto dello studio fotografico di Antonio e Alfredo Trombetta a Campobasso, Valerio dipinse un'originale ed particolare scena in stile liberty, raffigurante *Il Genio della fotografia che ritrae la Scienza*, opera caratterizzata da ritmi particolari in cui le figure stilizzate risultano costruite con linee e superfici estremamente eleganti. Di un certo pregio risulta il ciclo decorativo proposto nei vari ambienti del Palazzo Antonecchia di Casalciprano. A questa attività unirà quella della didattica. Valerio insegna per un ventennio nelle scuole secondarie e superiori, privilegiando però la Scuola d'Arti e Mestieri, proposta già a partire dal 1885, ma che verrà istituita molti anni dopo con regio decreto del 2 marzo 1903. L'artista di Ferrazzano è particolarmente impegnato in questa scuola di estrazione

[12] A. Trombetta, *L'arte che trasforma*, in *Il 31 maggio e la chiesa dei Cappuccini al Monte a Campobasso*, Colitti e figlio, Campobasso 1911, p.6.

spiccatamente popolare, diretta per alcuni anni da Salvatore Frangiamore che, recuperando le testimonianze delle antiche tradizioni artigianali locali, conferisce un rinnovato impulso alle cosiddette arti minori. Di questa attività si conservano alcuni significativi disegni con progetti di raffinati gioielli, preziosi manufatti in acciaio traforato o in argento, ricercati elementi in ferro battuto, eleganti arredi in ebanisteria e originali fregi decorativi.

Nelle significative esperienze di inizi Novecento abbiamo visto quindi che il punto di riferimento è la città di Campobasso, capace di crescere e successivamente accogliere una serie di artisti di ritorno da esperienze partenopee, mentre per quanto concerne la tipologia di creazioni rimaniamo nel campo della pittura accademica e dei generi maggiormente richiesti da un contesto medio borghese: ritratti, paesaggi e decorazioni murarie portano in regione le scuole e i modi dell'Accademia di Napoli i quali, a loro volta, prendono pieghe localistiche. Importante, nei casi analizzati, è il legame degli artisti con il contesto dell'istruzione e delle scuole di arti e mestieri e, nel caso di Valerio, anche il rapporto con l'artigianato specialistico. Importante sottolineare questo aspetto in quanto la presenza di un artigianato specialistico e di qualità ha stimolato fortemente la pratica artistica e del disegno. Tra le produzioni più attive sul territorio vi era infatti l'artigianato legato alla lavorazione delle lame, come i coltelli di Frosolone e l'acciaio traforato di Campobasso. La storia delle lame molisane affonda le sue radici nel Quattrocento, quando la zona era famosa per la produzione di armi, ma a metà del Settecento un editto di Carlo III di Borbone ne aveva vietato la fabbricazione: gli artigiani furono costretti a convertire la produzione alla coltelleria domestica e alla decorazione artistica. Nel giro di pochi decenni Campobasso diventò così, a inizi Novecento, una delle città più famose in tutta Europa per la lavorazione dell'acciaio traforato, quello che Alberto Maria Cirese descriveva come oggetti «traforati con leggerezza felice». Tra i principali artefici susseguitisi nell'arco di due secoli: nell'Ottocento, Carlo Rinaldi, i figli Nicola e Pasquale, Pasquale, Gennaro e Raffaele Villani, Scipione Santangelo, Bartolomeo Terzano, probabilmente il traforatore campobassano ancora oggi più noto per la notevole abilità tecnica, cui si accompagnano riconosciute capacità innovative,

indubbio gusto e assoluta genialità; per il Novecento, Mario Ficca, Antonio D'Aquila, Giuseppe Lanza, Mario Villani e, soprattutto, Nicola Mastropietro. Tutte carriere legate al contesto del capoluogo e costellate da successi in manifestazioni svoltesi nelle principali città italiane e europee (Napoli, Roma, Firenze, Torino, Vienna, Parigi, Londra)[13].

Collochiamo in questa decade anche una singolare vicenda artistica che vede giungere in Molise, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, presso la chiesa di Sant'Emidio ad Agnone, una serie di sculture di assoluta qualità stilistica ad opera della figlia di Giuvanni Duprà, Amelia. Tale episodio, sebbene non lasci influenze nella produzione scultorea locale, legata, con le figure di Pasquale Amos di Capita, Crescenzo Ranallo e soprattutto Paolo Emilio Labbate, alla tipica scultura devozionale lignea meridionale, presenta in territorio molisano una serie di opere che esulano dalle proposte estetiche rinvenibili nelle molte chiese che andavano riammodernandosi e arricchendosi di lavori nuovi.

La Chiesa di Sant'Emidio in Agnone, costruita nel 1443 da mercanti ascolani su una fabbrica preesistente dell'XI secolo, modesta pieve *extra moenia*, è senz'altro uno degli edifici religiosi più interessanti del Molise, splendido contenitore di importanti brani di arte scultorea ancora in gran parte da studiare[14]. Ad Agnone il culto per Sant'Emidio è attestato già a partire dal XIII secolo, quando gli abitanti delle *Civitelle* dovettero ricostruire le loro case distrutte dai continui terremoti, erigendo il nuovo paese fino alla punta meridionale del promontorio e votandolo al santo vescovo di Ascoli Piceno, tradizionalmente invocato contro i sismi. La facciata della chiesa conserva un portale ogivale in stile tardo gotico sormontato da un grande rosone alla cui sommità è collocata la statua benedicente del santo. L'interno presenta due navate asimmetriche: quella di sinistra, trecentesca, con piccola aula

[13] Cfr. V. Mancini, V. Mancini, *Forte e gentile. La tradizione dell'acciaio traforato a Campobasso*, Palladino Editore, Campobasso 2013.
[14] Cfr. C. Carlomagno, *Agnone dalle origini ai nostri giorni*, Tipografia Lampo, Campobasso 1965.

absidale e copertura a capriate (sulla prima trave è possibile leggere la data 1443 e il nome dei mastri che la realizzarono), coassiale con la facciata e con il portale; quella di destra, aggiunta al principio del XVII secolo, con soffitto a cassettoni, si collega alla principale tramite due arconi, uno dei quali a sesto acuto. La chiesa contiene opere pittoriche e scultoree di notevole interesse, disposte sulle pareti e nelle nicchie in una stratificazione storica che va dal Rinascimento alla fine del XIX secolo. Da segnalare, certamente, dietro l'altare maggiore e sopra la cornice del coro, *Gesù e gli Apostoli*, figure scolpite in legno e dipinte, tardo cinquecentesche, con le quali il Giovedì e il Venerdì Santo si usava comporre la scena dell'Ultima Cena[15]. Agli anni 1712-1713 risalgono le statue, eseguite dallo scultore napoletano Nicola De Mari, che ornano l'altare ligneo a tre nicchie con colonne tortili dedicato alla Santa Famiglia, rappresentanti la *Vergine* e *San Giuseppe*. Dalla sgorbia dello stesso artista sembra provenire il trionfante *Gesù Bambino* che completa la Trinità Terrestre[16]. L'excursus storico-artistico qui illustrato è utile per inquadrare e descrivere lo spazio sacro che in questa sede affrontiamo, relativamente in particolare ad un episodio ottocentesco di grande rilievo. Fu grazie alle cure e alle commissioni di don Luigi Pannunzio, docente al liceo ginnasio di Agnone e parroco di Sant'Emidio dal 1875 al 1907, che giunsero importanti opere scultoree nella piccola chiesa molisana; infatti, singolare è la storia che lega il sacerdote al noto Giovanni Duprè (1817-1882)[17] e a sua figlia **Maria Luisa Amalia Dupré** (Firenze 1842 - Firenze 1928) Ripercorrendo le vicende narrate da alcune fonti è possibile ricostruire le circostanze di commissione di tali opere. Come apprendiamo dal testo di memorie dello stesso parroco. *Il buon cuore nell'arte di Giovanni Duprè e della sua figliuola Amalia in Agnone* tutto nacque da un sogno. Don Luigi, il 14 settembre 1877, al termine della solenne processione che concludeva la festa dei Sette Dolori di Maria Santissima, tornato a casa

[15] In origine le statue erano disposte intorno ad un altare indicato negli inventari l'Altare della Cena. Le tredici figure sono rappresentate tutte sedute: al centro vi è Gesù che stringe nelle mani il calice ed è sicuramente la statua qualitativamente migliore per l'espressione serena e solenne.

[16] Cfr. D. Catalano, *Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, 2 voll., a cura di L. Gaeta, Atti del convegno internazionale, Lecce, 9-11 giugno 2004, Galatina, Congedo, 2007, II, pp. 230-231.

[17] Sullo scultore si veda la monografia con bibliografia aggiornata E. Spalletti, *Giovanni Duprè*, Electa, Milano 2002.

molto stanco, si intrattenne a leggere *Il Fanfulla*, quotidiano all'epoca molto seguito. Si soffermò su un articolo il quale, recensendo una mostra e un concerto tenutosi a Lucca, descriveva con grande ammirazione la presenza dello scultore Giovanni Duprè e di come fosse assorto e in disparte, usando tali parole: «come se stesse immaginando statue di Cristo o della Madonna Addolorata»[18]. Caduto nel sonno il parroco sentì una voce che lo invitava a scrivere allo scultore per chiedergli proprio una statua della Vergine. Sebbene titubante, il 10 ottobre 1877 don Luigi spedì una lettera a Giovanni Duprè chiedendogli, per la sua chiesa, la testa e le mani di una Madonna Addolorata, da allestire successivamente su un'anima di legno rivestita di stoffa. All'Addolorata la famiglia del parroco era particolarmente devota perché trent'anni prima, all'età di 16 anni, proprio Luigi, gravemente ammalato, nell'ora in cui riceveva dal sacerdote il sacramento dell'Unzione era miracolosamente guarito proprio al passaggio sotto casa della Madonna Addolorata portata in processione. Giovanni Duprè, assolutamente ignaro di questa motivazione, in una lettera del 16 ottobre rispose entusiasta suggerendo al parroco la creazione di una statua a tutto tondo in terracotta policroma:

> Le propongo che cambi la sua idea e, in luogo di un'Addolorata composta con testa e mani di legno, e vestita con vestiti veri, la faccia fare tutta in rilievo, cioè statua. La materia è indifferente; ma perché sensibilmente faccia più effetto, e tocchi al vivo il cuore tanto dei semplici, quanto dei più liberi e mondani (e a questi specialmente parmi si debba mirare), aggiungerei il colore: farei cioè la statua dell'Addolorata in terracotta e dipinta: e così avremmo una cosa artistica e devota ad un tempo[19].

Non solo don Luigi ottenne l'insperata risposta ma venne anche rassicurato dal celebre artista che la parrocchia avrebbe rimborsato solo le spese vive dell`opera, perché quella statua sarebbe stata creata

---

[18] L. Pannunzio, *Il buon cuore nell'arte di Giovanni Duprè e della sua figliuola Amalia in Agnone*, Tipografia Editrice Sannitica, Agnone 1900, p. 12. Il testo raccoglie le settanta lettere scambiate tra don Luigi Pannunzio e gli scultori Giovanni e Amalia Duprè ed è stato ristampato recentemente, a cura della Fondazione Amalia Ciardi Duprè, col titolo *Lettere per una Madonna Addolorata scolpita da Duprè. Ristampa del carteggio pubblicato nell'Anno Santo 1900 da don Luigi Pannunzio*, Il Valico Edizioni, Firenze 2017. Prezioso si rivela questo carteggio nella delineazione della figura di Amalia Duprè alla quale il parroco dedicherà anche un componimento poetico L Pannunzio, *Ad Amalia Dupre nella benedizione della cappella mortuaria della sua famiglia nel cimitero di Fiesole il di 11 novembre 1884*, Tip. Carnesecchi, Firenze 1884.

[19] *Lettere per una Madonna*, cit., p. 71.

per devozione da sua figlia Amalia Duprè, all'epoca già socia onoraria dell`Accademia delle Belle Arti di Firenze e alla quale Antonino Fioresi, anni dopo, ad evidenziare lo stretto legame col genitore, avrebbe rivolto questi versi: «creatrice d`immagini leggiadre / niuna all`altre seconda in maestria / mi fai pensar: quanto somigli il padre!»[20].

Dal carteggio è possibile seguire la nascita delle diverse opere d'arte, prima fra tutte l'*Addolorata*, nonché all'instaurarsi di un intenso legame di stima e di amicizia fra don Luigi e tutte le persone coinvolte nelle commissioni. Il primo membro della famiglia Duprè che don Luigi incontra è Antonio Ciardi, marito della seconda figlia di Giovanni, Bettina; l'incontro invece con Giovanni rimane soltanto nelle intenzioni per la morte improvvisa dello scultore nel 1882[21]. Lo scambio epistolare, al quale prende parte anche Augusto Conti, rimane una singolare testimonianza biografica redatta proprio nel momento in cui lo scultore stava per dare alle stampe il suo testo *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici*.

Tornando alle sculture, la prima statua a giungere ad Agnone è l'*Addolorata* di Amalia Duprè, completata alla fine del 1878: «La Madonna Addolorata è finita – scriveva Giovanni al parroco – il colore ha aggiunto verità, espressione, sentimento profondo di compunzione, che sforza alle lagrime. Le dico la verità: mi dispiace di dovermi separare da questa immagine, che Amalia s'è levata dall'intimo del suo animo buono»[22]. La Vergine, che riprende l'*Addolorata* scolpita dal padre per la facciata di Santa Croce a Firenze nel 1860, interamente ammantata non è scultura di forma ma "scultura di pathos" e colpisce per lo sguardo sommesso e straziato, la profonda tensione emotiva, sottolineata dal serrarsi delle mani e dalla testa china e affaticata, il volto dolcissimo con un'aria di delicata rassegnazione. L'opera dovette colpire profondamente l'umile gente del paese se un'anziana, come ricordano le epistole, espresse alla scultrice il desiderio di vedere ai piedi della donna anche il corpo del Figlio deposto dalla croce. Amalia, toccata da questa richiesta e mossa unicamente da un

[20] In L Pannunzio, *Il buon cuore nell'arte,* cit., p. 22.
[21] Si veda anche L Pannunzio, *Relazione dei solenni funerali per l'anima benedetta di Giovanni Duprè, celebrati nella chiesa parrocchiale di S. Emidio il giorno 30 marzo 1882 nella città di Agnone*, Tip. G. Bastone, Agnone 1882.
[22] *Lettere per una Madonna*, cit., p. 9.

anelito di carità, realizzò anche il *Cristo deposto,* sempre in terracotta policroma, ispirato al capolavoro del padre, la *Pietà* del 1862 per la Cappella Bighi-Ruspoli nel Cimitero della Misericordia a Siena. Nell'opera, che la scultrice riproporrà per la cappella di famiglia nel cimitero di Fiesole, ritroviamo l'estrema finezza dell'esecuzione paterna, il caratteristico schema compositivo tratto dal manierismo toscano ma anche un verismo patetico e una delicatezza nell'espressione del dolore tipici della temperie romantica. L'intero gruppo, sebbene compresso in uno spazio angusto all'interno di un altare barocco, presenta il corpo di Gesù semisdraiato in primo piano e la Vergine racchiusa in una nicchia (fig. 6) ricordando, quasi come un miracoloso presagio, l'apparizione dell'Addolorata avvenuta ad una cinquantina di chilometri da Agnone, precisamente a Castelpetroso, il 22 marzo 1888: la Madonna allora si manifestò inginocchiata, con il cuore trafitto da sette spade e con le braccia aperte, chinata verso il corpo del Figlio deposto per terra secondo una precisa iconografia sacra dipinta dal pittore romano Giovanni Battista Gagliardi in una celebre tela del 1890 conservata presso l'attuale Basilica[23].

Singolare ed unico è l'intero complesso scultoreo nel mostrare una *Pietà* particolare, quasi cinematografica, raggelata nello stacco tra la figura della Vergine e quello del Figlio, come se lo spazio tra le due figure acuisse la forte tensione e accentuasse il pathos. Amalia si mostra perfetta interprete delle istanze plastiche del padre tant'è che il corpo morto di Cristo, isolato e privo dell'appoggio del ginocchio della madre come nell'originale di Siena, appare ancor più contratto ed abbandonato. Del resto la *Pietà* di Giovanni di per sé aveva fatto scuola per le novità formali che aveva introdotto nell'iconografia sacra unendo ai languidi abbandoni barocchi -si veda la *Pietà* di Annibale Carracci al Kunsthistorisches Museum – e alla purezza neoclassica – modello insuperato era la *Pietà* di Antonio Canova, gesso conservato ora al Museo Canova a Possagno ed una delle ultime

[23] Singolare è il rapporto che lega il tema dell'Addolorata al Molise testimoniato da molte significative opere sul territorio e soprattutto dalla celebre apparizione del 1888. Castelpetroso sulla Civiltà Cattolica verrà definito il Lourdes d'Italia. L'Addolorata è attualmente la patrona del Molise. Cfr. T Evangelista, *L'iconografia dell'Addolorata di Castelpetroso*, ArcheoMolise, VII, 2015, 22, pp. 64-73.

opere dello scultore, diffusa grazie alle copie marmoree di Cincinnato Baruzzi e ammirata da Giovanni - la solidità della linea toscana, con la gamba di Maria, ripresa dalla figura di Nicodemo nella *Pietà* di Baccio Bandinelli per la SS. Annunziata di Firenze, a sorreggere il corpo e fungere da perno dell'intera composizione. Novità assoluta invece è il gesto della Madonna che allarga le braccia e si china, paludata, sul Figlio morto circondando il corpo e creando con i panneggi quasi una nicchia che esalta l'intenso dialogo tra i volti. L'*Addolorata* di Amalia, invece, pensata all'inizio come statua a sé stante, richiama certamente la *Mater dolorosa* di Giovanni Duprè nell'intensità dolente del volto, ma esaspera da una parte la monumentalità tagliente del panneggio e dall'altra lo spasmo delle mani, vero punto di tensione della forma che ha i suoi precedenti nella plastica barocca emiliana se si tenta un rapido confronto con l'*Addolorata* lignea seicentesca di Filippo Porri per la chiesa di San Paolo a Ferrara. L'opera di Porri, dai caratteri controriformistici ancora neo-cinquecenteschi ma di ispirazione quasi reniana nell'abbandono religioso, si può individuare certamente quale uno dei precedenti più significativi della scultura agnonese, come anche, a livello pittorico, la celebre *Madonna Addolorata* del Sassoferrato. Utile per comprendere al meglio il gruppo scultoreo è analizzare infine anche la molta letteratura artistica dedicata alla *Pietà* di Giovanni Duprè, dal componimento poetico di Andrea Maffei alla *Civiltà Cattolica* la quale la definisce "un pensiero del tutto nuovo e proprio del Duprè" al testo di Augusto Conti *Giovanni Duprè, o, Dell'arte* che contiene un dialogo dedicato proprio all'opera e nel quale si riflette, in maniera più generale, sull'Idea della scultura, le forme del bello naturale, l'ispirazione e l'intuizione. Dal dialogo tra lo scultore e un amico non meglio identificato apprendiamo la nascita dell'idea della composizione e un evento incredibilmente simile al sogno del prelato che sicuramente Giovanni si sarà ricordato quando ricevette la prima richiesta per Agnone:

> Della Pietà meditandovi a lungo, lavorai un modellino che non venne a modo mio: linee scontorte, nessuna quiete, troppo artificio: e allora io a meditar daccapo e a logorarmi, ché m'era un chiodo fisso in testa. Dopo desinare in estate, leggendo una gazzetta mi appisolai seduto sul canapè; quand'ecco mi par vedere, sognando, quel che invano avevo lungamente cercato, la mia Pietà; Gesù disteso a terra, sostenuto sopr'un

> ginocchio della Madonna, col braccio destro sopr'essa, lasciato cadere il sinistro, la testa inchinata dolcemente sul petto; la Madonna poi pendergli sopra con affetto smisurato. Mi svegliai, e io giaceva per l'appunto come Gesù; corsi allo studio e feci prestamente il nuovo modellino. Impaurisco a pensare come, dopo aver tentato di trovarlo per arte per lungo studio, sì semplice cosa mi venisse quasi da sé[24].

Dalle epistole scaturite dal sogno premonitore, anticipato come letto dal sogno dello scultore, apprendiamo, successivamente, di una serie di viaggi di don Luigi. Durante il soggiorno a Firenze del novembre 1884, sappiamo che il reverendo visse l'«esperienza tanto cara, quanto nuova», di salire sui ponteggi della facciata della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, allora in realizzazione secondo il progetto architettonico di Emilio De Fabris e il programma iconografico dello storico Augusto Conti. A far da guida al parroco agnonese fu lo stesso Conti che gli spiegò tale sua epopea Mariana culminante con la scultura centrale della facciata raffigurante la *Madonna Regina di Firenze* col Bambino e lo scettro gigliato, scultura che Giovanni Duprè non fece in tempo a realizzare e che venne invece commissionata al suo allievo, Tito Sarocchi, nel cui studio senese Pannunzio si recò insieme ad Amalia. Proprio sotto alla lunetta, ai lati del portale centrale, ancora oggi si ammirano le due sculture di Amalia Duprè, *Santa Reparata* e *San Zanobi*, che ricordano altre due opere che l'artista volle lasciare alla chiesa di Sant'Emidio.

Al principio della navata di destra, datato 1885 e concesso per opera del cardinale Nina, vi è il fonte battesimale in marmo di Carrara con vasca ottagonale e, nella nicchia soprastante finemente intagliata con motivi vegetali a grottesca e teste di putti (all'interno della nicchia anche il volto di Giovanni Duprè), troviamo il Battesimo di Gesù, solida scultura in stile rinascimentale (fig. 8). Il Battista è raffigurato mentre porge ascolto alla voce del Padre che dice «Questo è il mio Figlio diletto, nel quale mi sono compiaciuto; ascoltatelo» mentre Cristo è in assorta meditazione, a mani giunte, quasi in un presentimento della Passione. Nel bassorilievo della formella inferiore è raffigurato Sant'Emidio che battezza Polisia, sua convertita e figlia del Prefetto di Ascoli, e altre due figure, una donna e un

[24] A. Conti, *Giovanni Duprè, o Dell'arte: dialoghi due*, Tipografia Nistri, Pisa 1865, pp. 111-112.

giovinetto le quali, secondo indicazioni, rappresentano la stessa Amalia, la sorella Bettina e don Luigi. Ai lati troviamo su due piedistalli un'altra coppia di santi, come appunto in Firenze: *Santa Caterina da Siena*, composta e silente, e *San Francesco*, ripresa del *San Francesco* commissionato a Giovanni Duprè per la cattedrale di San Rufino ad Assisi nel 1882 e terminato dalla stessa figlia, luminoso nella tesa posa ascetica e più contratto. Di quest'opera Amalia realizzò anche una miniatura in bronzo che ebbe modo di donare, in occasione del Giubileo del 1900, a papa Leone XIII. Il *San Francesco* è la seconda delle sculture conservate ad Agnone che spiccano, nella produzione dei Duprè, per novità stilistiche e iconografiche e che si caratterizza soprattutto per la forte tensione mistica esasperata dal gesto incrociato delle braccia il quale da un lato richiama il celebre stemma francescano e dall'altro riprende e attualizza, con un sentimento di profonda umanità, una composizione già vista nel Seicento in tele di Giuseppe Maria Crespi e Bernardo Strozzi la quale si rifà, scorrendo i secoli, al San Francesco del celebre *Polittico della Madonna e quattro santi* di Bernardo Daddi a Prato. In scultura, invece, al di fuori della produzione spiccatamente devozionale, tale modulo compositivo può definirsi quasi un unicum. Anche in tal caso le mani sono il punto focale dell'opera. La *Santa Caterina*, opera tarda della scultrice, verrà ultimata dalla sua allieva Carmela Adani (1899-1965), autrice anche del tondo-ritratto di Amalia Duprè realizzato per il centenario della sua nascita e custodito nella biblioteca adiacente.

L'intero gruppo scultoreo, in particolare la nicchia con il battistero, giudicato da Augusto Conti un gioiello, si caratterizza per una forte tensione mistica e riprende le tendenze spiritualiste di impronta inglese e francese tipiche dell'ultima stagione paterna, al contempo si fa notare per l'assoluto equilibro delle figure e per la struttura d'insieme raggelata in una perfetta composizione classica di ascendenza neorinascimentale.

Il volto del *Cristo morto* lo ritroviamo nell'altare di Gesù risorto, il secondo sulla destra, dov'è conservata un'altra statua in terracotta policroma, dedicata appunto alla *Resurrezione*, che Amalia realizzò nel 1925, tre anni prima di morire. Opera tarda si caratterizza per una purezza delle forme proprie della riscoperta dei primitivi e dei valori plastici di inizi Novecento. Dopo la morte del padre,

oltre a terminare alcuni suoi lavori lasciati incompiuti (la *Santa Reparata* per la seconda nicchia del portale mediano del duomo di Firenze; un busto di *Dante* per la Casa di Dante a Firenze; tre Santi per la chiesa di Santa Margherita a Cortona) Amalia si occupò soprattutto di curare la memoria paterna, trasformando in museo lo studio in via degli Artisti e dedicandogli un piccolo monumento (con la rappresentazione in bassorilievo degli episodi salienti della sua vita) presso villa Dupré a Fiesole. L'opera pertanto riveste particolare importanza all'interno della sua produzione. Sempre di Amalia il complesso di Sant'Emidio conserva, infine, presso la biblioteca Emidiana, inaugurata nel 1895 da don Luigi e adiacente alla chiesa, un pregevole busto marmoreo di *Dante Alighieri*[25].

Nella chiesa si conserva anche un notevole *Crocifisso* ligneo di Giulio Monteverde, nervoso nelle linee dei muscoli in trazione, bozzetto originale per un'opera in marmo che si trova nel cimitero della Recoleta di Buenos Aires, nella cappella di Ramon Lopez Lecube, insieme a due sculture di Dolores "Lola" Mora. Monteverde nel 1899 per la città molisana aveva realizzato il *monumento a Libero Serafini*, il rivoluzionario giacobino agnonese morto durante la Rivoluzione napoletana del 1799, che ancora campeggia a Largo della Vittoria. Monteverde si caratterizza per l'armonica anatomia delle figure le quali, sebbene ispirate, non mostrano aneliti ultramondani bensì nature profondamente umane: ebbe a scrivere la rivista *Arte Cristiana* per la sua morte: "Egli, come la maggior parte degli artisti moderni, subì la poesia del pensiero cristiano, sentì il fascino della fede, ma tradusse i suoi pensieri con quell'alito umanistico e laico che rende la bellezza e la nobiltà esteriore di un concetto sacro, piuttosto che l'intima virtù ispiratrice"[26].

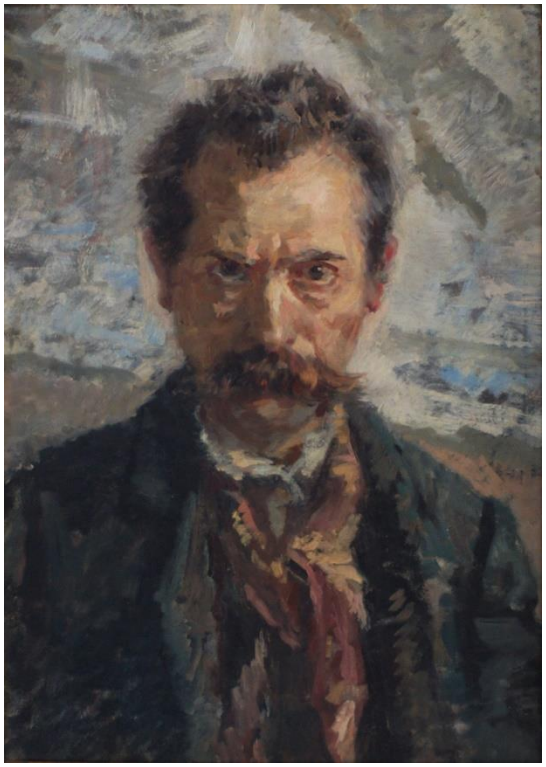
Possiamo dire come l'armoniosa e subitanea intesa fra lo studio Duprè e la parrocchia di Sant`Emidio rientra in quella che don Luigi nelle epistole chiama «la bella armonia delle cose sante», un mosaico che si compone piano piano con le diverse tessere che si materializzano nel corso degli anni, collegate, in un modo o nell'altro, alla Madonna Addolorata. Vi è in tutto ciò un forte richiamo alla Provvidenza

[25] In Molise si trovano altre opere di Amalia Duprè precisamente a Casacalenda nel Santuario della Difesa (la *Madonna col Bambino* 1901), nella Chiesa di San Casto a Trivento (la *Sacra Famiglia*) e nella Chiesa di San Silvestro Papa a Civitanova del Sannio (la *Madonna del Carmelo*), oltre ad alcune pitture in abitazioni private a Frosolone.

[26] *La morte dello scultore Monteverde*, Arte Cristiana, I, 1917, p. 252.

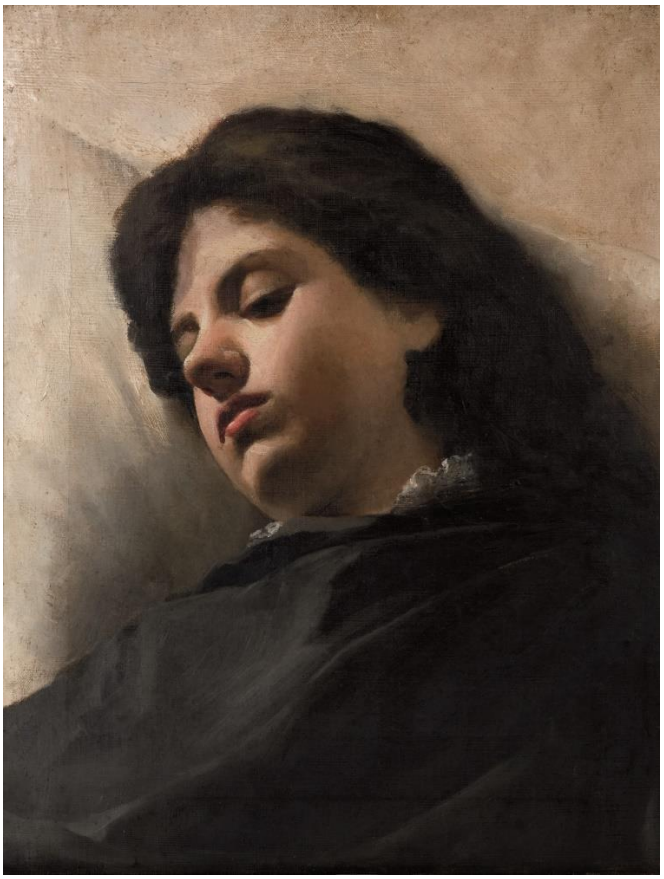
che ha permesso la realizzazione di opere tanto sentite e la nascita di un'amicizia singolare. Anche se vi è da ridimensionare l'intervento materiale di Giovanni, che certamente ebbe modo di agire sull'*Addolorata* e sul *Cristo morto* ma che lasciò allo stesso tempo campo libero alla figlia, è da sottolineare l'intima partecipazione dello scultore in una commissione tanto particolare per le modalità di concretizzazione. Del resto, la scultura di Giovanni, con i suoi moduli e le sue forme, la si ritrova, seppur depurata da tensioni spiritualistiche e accentuata nelle linee forza e nella purezza dei gesti e delle espressioni, in tutte le opere della figlia la quale realmente, ad Agnone, ha lasciato i suoi capolavori e la testimonianza di cinquant'anni di ricerca scultorea nel solco dello studio paterno, studio così legato alla linea esteriore di contorno e capace di scavare nell'intimo dei soggetti. Amalia certamente si può considerare l'allieva più vicina al sentire plastico di Giovanni. Singolare è stato il legame di Amalia Duprè con Agnone e il Molise attraverso opere tanto lontane delle normali commissioni ecclesiastiche, indirizzate solitamente verso maestranze locali o napoletane, e resta a conclusione di questo capitolo il sogno di un piccolo parroco di periferia che riuscì ad avere per la sua chiesa l'opera di uno degli scultori più affermati di fine Ottocento.

1. Leopoldo Grimaldi, *Cristoforo Colombo con il figlio a colloquio con i francescani*, 1899 ca., olio su tela, Campobasso, Convitto Nazionale Mario Pagano



2. Leopoldo Grimaldi, *Autoritratto*, 1910, olio su tela, Campobasso, Museo Palazzo Pistilli (già Collezione Eliseo)

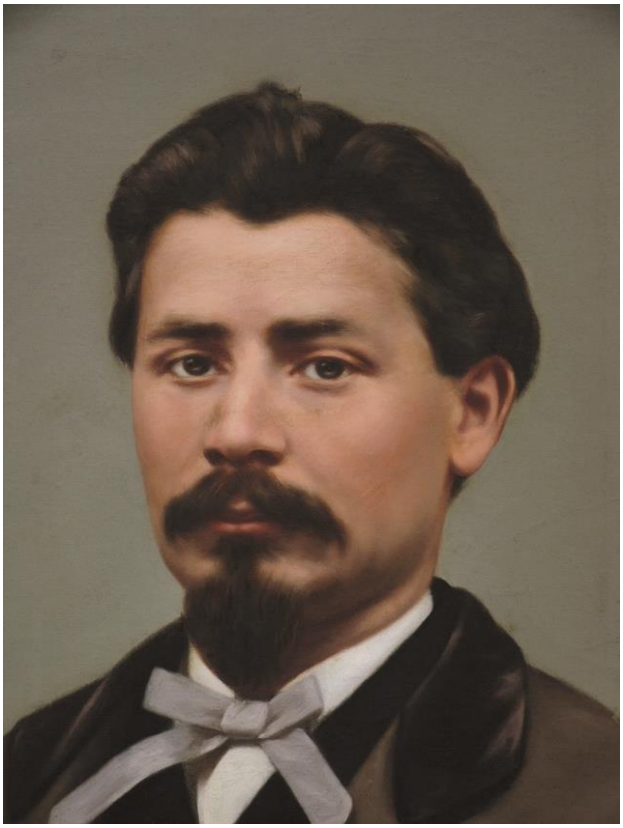
3. Leopoldo Grimaldi, *La lettera*, olio su tela, Campobasso, Museo Palazzo Pistilli



4. Abele Valerio, *Abbandono*, inizi 900, olio su tela, Campobasso, coll. privata

5. Abele Valerio, *Progetto per la decorazione di un soffitto*, acquerello su carta, Campobasso, coll. privata

6. Pasquale de Curtis, *Veduta di Civitanova*, 1912, olio su tela, Civitanova del Sannio, coll. privata

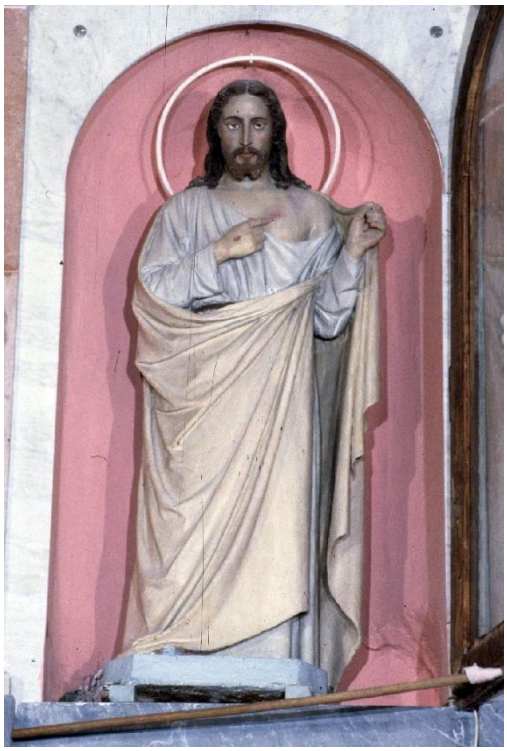


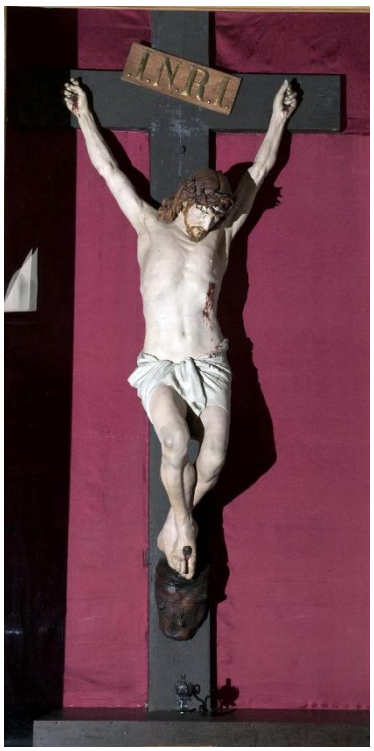
7. Pasquale de Curtis, *Ritratto di Marcello Ferrara*, olio su tela, coll. privata

8. Abele Valerio, Interno S. Maria del Monte, 1911, Campobasso, cartolina d'epoca con gli affreschi perduti

9. Cartolina pubblicitaria della Premiata Fabbrica lavori in Acciaio B. Terzano, 1910

10. Amalia Duprè, *Compianto*, 1878, terracotta dipinta, Agnone, Chiesa di Sant'Emilio





11. Amalia Duprè, *Cristo risorto*, 1925, terracotta dipinta, Agnone, Chiesa di Sant'Emidio

12. Giulio Monteverde, *Crocifissione*, 1899, legno policromo, Agnone, Chiesa di Sant'Emidio

Cap. II - 1910-1920.
Collezionismo e fotografia.

Ad inizio della trattazione circa la seconda decade del Novecento ci sembra opportuno soffermarci sul fenomeno del collezionismo in Molise il quale, sebbene marginale e limitato nelle scelte, testimonia la vitalità del territorio il quale, con il fondamentale apporto degli artisti formatisi presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, andava abbandonando vuote forme devozionali e di genere, ottocentesche e post-barocche, e cercava un'identità nuova, più attenta al vero e al paesaggio, sebbene stemperata da impostazioni accademiche. Guardando nel loro insieme queste collezioni possiamo farci così un'idea abbastanza esaustiva dell'ambiente artistico molisano in quanto troviamo opere di artisti locali che dialogano con opere di più conosciuti pittori e scultori operanti a Napoli. Vista in trasparenza, quindi, l'arte che rinveniamo in Molise agli inizi del Novecento si inserisce pienamente, e con indubbie qualità, nell'ambito della pittura meridionale. Stiamo parlando, per quanto concerne i rapporti e le influenze, delle esperienze dalla Scuola di Posillipo, dell'Impressionismo e del Post-impressionismo francese, con artisti molto valenti fra cui si ricordano: Carlo Brancaccio, Vincenzo Caprile, Giuseppe Carelli, Clementina Carrelli, Angela Carugati, Giuseppe Casciaro, Arnaldo De Lisio, Vincenzo Gemito, Vincenzo Irolli, Antonio Mancini, Vincenzo Migliaro, Salvatore Petruolo, Salvatore Postiglione, Attilio Pratella, Raffaele Ragione, Oscar Ricciardi, Rubens Santoro, Pietro Scoppetta, Raffaele Tafuri, Amelia Tessitore Gelanzè, Vincenzo Volpe. Ma anche dei movimenti di inizio Novecento con i tentativi di "secessione" di Eugenio Viti e Edgardo Curcio mentre Luigi Crisconio è la naturale evoluzione della Scuola di Resina. Sono di questi anni altri movimenti artistici napoletani come il "Gruppo Flegreo" che intendeva rivitalizzare la tradizione pittorica meridionale, il "Gruppo degli Ostinati", più vicino alle esperienze artistiche del Movimento Novecento (di Margherita Sarfatti) o i pittori del "Quartiere latino", accomunati da uno stile di vita e artistico bohemienne fondato da Giuseppe Uva.

Il Molise vide in età medievale e moderna lo svilupparsi di importanti committenze artistiche da parte della Chiesa, delle nobili casate del regno di Napoli e delle comunità, finalizzate a segnare i rispettivi poteri e ruoli nel territorio e nei centri urbani, ma si deve registrare, almeno allo stato attuale delle conoscenze e prescindendo dai "tesori", ovvero dalle raccolte nate per motivi di devozione presso le sedi episcopali o altri importanti centri religiosi (come ad esempio la "Cappella del Tesoro" nella chiesa di Santa Cristina in Sepino), l'assenza di consistenti testimonianze collezionistiche sia nell'ambito ecclesiastico – con l'eccezione della raccolta del Museo Emidiano di Agnone – sia in quello nobiliare. L'assenza attuale non corrisponde ovviamente a un vuoto storico ed è necessario considerare quanto può essere andato perduto attraverso le dispersioni patrimoniali avvenute nel corso delle vicende storiche e famigliari. Possiamo comunque ritenere che alle prestigiose famiglie baronali, per le quali era necessario esibire il proprio potere feudale, non sfuggisse affatto la funzione di rappresentanza e culturale di una collezione e ciò viene indirettamente confermato dalla decorazione cinquecentesca del castello di Capua in Gambatesa, realizzata da Donato de Cumbertino per Vincenzo di Capua nel 1550. Cosa altro è infatti quel ciclo decorativo se non la rappresentazione in pittura di un museo rinascimentale o meglio di una "galleria", con i 'quadri riportati' di meravigliosi paesaggi e vedute, i medaglioni con i ritratti di imperatori, le nicchie con le statue. Ciclo che peraltro offre una interessante precisazione museografica riguardo all'arte antica. Nel Salone delle Virtù, infatti, è il frammento di statua muliebre percepita nel suo valore allegorico di caducità perché priva delle integrazioni che sicuramente l'avrebbero caratterizzata seguendo il gusto (e il concetto di restauro) dell'epoca[27].

Il fenomeno collezionistico ancora oggi concretamente testimoniato in Molise si manifesta attraverso una tipologia di raccolta attinente al mestiere dell'artista e risale al XVII-XVIII secolo: si tratta dei disegni e delle stampe che i Brunetti, famiglia di pittori e decoratori di Oratino, costituirono per avere un catalogo funzionale alle attività della loro bottega. Tale raccolta, presumibilmente nel 1889,

[27] Lo nota acutamente L. Pasquale, *Donato, pittore tra mistero ed esuberanza*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa. Mito, Storia e Paesaggio*, a cura di D. Ferrara, Campobasso 2011, pp. 29-30.

divenne proprietà di Giacomo e Nicola Giuliani, pittori oratinesi formatisi a Napoli con Filippo Palizzi, che saldarono in tal modo il rapporto con le proprie radici[28].

Allo scorcio del secolo si deve all'architetto Giuseppe Barone, operante in Italia e all'estero, un atto importante per lo sviluppo del collezionismo in Molise: tra il 1895 e il 1897 fu avviata e conclusa la donazione da parte di Barone della sua variegata collezione (antichità, maioliche, porcellane, bronzi, vetri, avori, medaglie, monete, quadri, sculture, e altri oggetti) al comune di Baranello, suo paese natale, a condizione che essa fosse godibile gratuitamente da parte del pubblico. La donazione determinò la nascita del Museo Civico e avrebbe avuto importanti conseguenze. Non è da trascurare che a essa fosse sottesa non solo la volontà di far progredire la cultura nella regione di provenienza ma anche di stimolare lo sviluppo delle arti applicate attraverso oggetti di interesse industriale oltre che storico e artistico[29]. Ciò assume rilevanza all'osservazione del *corpus* grafico di Barone, in particolare nei disegni di stucchi, soffittature, finiture e ornati vari, che permettono così di notare come la raccolta, diversificata nella tipologia di oggetti, potesse fungere anche da 'catalogo' per l'architetto, acquisendo funzione, almeno potenziale, simile a quella che la collezione di disegni e stampe ebbe per i Brunetti.

Il museo civico di Baranello, nato dalla donazione della collezione dell'architetto Giuseppe Barone al Comune e alla cittadinanza baranellese il 10 ottobre 1897, è un *unicum* in Molise e tra i pochissimi esempi in Italia di collezionismo ottocentesco arrivato integro ai nostri giorni. Data la sua peculiare conformazione e il suo particolare allestimento, prima di entrare con i successivi contributi nell'analisi delle singole sezioni, è opportuno un attimo definirne la tipologia[1].

---

[28] *Oratino. Pittori, scultori e botteghe artigiane tra XVII e XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di G.G. Borrelli e D. Catalano, Napoli 1993; R. Lattuada, *Appunti sui rapporti di Nicola Giuliani con la raccolta degli artisti oratinesi del Sei e Settecento e con la tradizione artigiana di Oratino*, in Nicola Giuliani, catalogo della mostra, a cura di A. Fusco, D.G. Lorusso, R. Lattuada, Campobasso 1995, pp. 87-88.

[29]Nel contratto sono elencate le diverse tipologie di manufatti e gli "svariati oggetti di interesse storico, artistico ed industriale", vedi *Contratto di donazione del Museo tra l'Architetto Giuseppe Barone ed il Municipio di Baranello* (11 dicembre 1897).

Il termine museo deriva da *mouseion*, ossia dall'edificio, "casa delle muse", che ad Alessandria d'Egitto era destinato ad ospitare gli studiosi. L'origine dei musei d'arte, invece, è possibile rinvenirla in tre "antenati": i *tesori*, offerti ai templi antichi prima e alle cattedrali poi, le *Wunderkammern*, raccolte private basate sulla preziosità e la rarità degli oggetti, le *collezioni nobiliari*. Il museo pubblico pur basandosi sostanzialmente sul modello romano (i Musei Capitolini, la raccolta Albani progettata da Carlo Marchionni) nasce però in Francia nel periodo post-rivoluzionario e napoleonico quando si afferma per la prima volta il carattere integralmente collettivo del patrimonio storico-artistico della nazione e si progetta il Louvre, *Muséum central des Arts*, come luogo di educazione dove le opere trovano nuova giustificazione estetica, didattica e storica. Nel nostro caso, quindi, più che di museo vero e proprio si dovrebbe parlare di collezione poiché le opere sono state raccolte secondo l'arbitrio e il gusto di un privato e solo successivamente hanno ricevuto una musealizzazione. Con la donazione, poi, questa collezione diventa pubblica offrendo così ai cittadini opportunità di edificazione personale, di ispirazione, di celebrazione civile. La collezione-museo diviene civica quindi quando viene calata nella realtà locale ed entra a far parte del tessuto culturale del luogo.

La raccolta messa insieme da Barone è una tipica raccolta ottocentesca, manifestazione dell'impianto scientifico classificatorio del secolo precedente che mirava allo studio degli oggetti in base all'osservazione e alla misura e procedeva per sistemazioni del simile secondo le forme. Dopo una classificazione tipologica (reperti archeologici, ceramiche, dipinti) e morfologica, distinzioni in termine di ordine, identità, differenza permettevano un ordinamento tassonomico degli oggetti e quindi un'esposizione che fosse quanto più possibile razionale e didattica allo stesso tempo. A differenza però del semplice accumulo quantitativo nell'Ottocento muta la sensibilità nei confronti dei reperti intesi sempre più come strumenti di conoscenza; tra di loro, allora, cominciano ad instaurarsi inediti nessi volti a rilevare non tanto l'identità dei singoli manufatti quanto i profondi rapporti strutturali e culturali. Riguardo ai dipinti, per esempio, si comincia a

pensare per “scuole” proponendo sequenze cronologiche; circa i manufatti archeologici, invece, ci si interessa dei contesti storici, del loro ruolo quali testimonianze della cultura materiale antica e dei vari rapporti formali (derivazioni, cause, mutamenti). Permane invece un certo gusto per il bizzarro e l’esotico tipico dei *Cabinet de curiosités* e delle *Wunderkammern*, vere e proprie “camere delle meraviglie”, evoluzione degli studioli rinascimentali nate in aria tedesca tra il Seicento e il Settecento e che comprendevano, oltre ad opere d’arte antiche e moderne, anche differenti manufatti, oggetti particolari provenienti dal mondo della natura o creati dalle mani dell’uomo. Quelli che la natura stessa forniva erano detti *naturalia* (denti di Narvalo, animali con due teste, coralli, conchiglie giganti), quelli realizzati artigianalmente, particolari per la loro originalità e unicità, per le tecniche complicate o per la lavorazione virtuosistica, erano detti *artificialia*. Unitamente tali reperti erano *mirabilia*, cose che suscitano meraviglia. Per inciso dalla separazione di queste due categorie di oggetti si svilupperanno poi i due tipi principali di musei: i musei d’arte e di archeologia e i musei di scienze naturali. Tra le varie sotto-collezioni che vi si potevano rinvenire c’erano, inoltre, raccolte di libri e stampe rare, di cammei, filigrane, stoffe, gioielli, ceramiche, monete antiche.

Nella raccolta Barone quindi si possono leggere tutta una serie di riferimenti alla storia del collezionismo e del gusto che vale la pena sottolineare per suggerire, una volta di più, come il valore del museo non risieda nel singolo elemento ma nell’intero insieme e nella modalità con la quale è stato musealizzato. A differenza del “museo sineddoche”, celebre espressione coniata da Umberto Eco per definire un museo incentrato su una sola opera alla quale si arriva dopo un percorso, espressione nata per fini didattici ma che rispecchia pienamente la qualità della fruizione alla quale sono soggetti i grandi musei sommersi da masse di turisti alla ricerca dell’opera più rappresentativa percepita quale icona pop, il museo di Baranello ha valore per il contesto nel quale sono calate le singole opere che prese separatamente possono anche non rivelare qualità eccelse ma che nel complesso mostrano una ricchezza e una diversità che colpisce ed educa il visitatore.

Il discorso non può che partire dal contenitore. La raccolta è ospitata nel Palazzo Comunale situato in Via Santa Maria, strada principale del paese. Barone, nella sua prefazione al Catalogo dei reperti, così scrive: «in men di due anni, con ardente attività, si è ricostruito quasi a nuovo l'intero palazzo del Comune con nuova facciata alla foggia de' palazzi fiorentini del Risorgimento, e vi si è ordinato il museo civico con la speranza che voglia schiudersi per questi luoghi un periodo di novella civiltà». L'edificio quindi, progettato dallo stesso architetto, è un *revival* della tipologia del palazzo rinascimentale, con largo uso del bugnato oggi scomparso, e da una parte serve visivamente a distinguere il complesso dalle abitazioni intorno, suggerendo al fruitore il fatto che si appresta ad entrare in un luogo destinato all'arte, e dall'altra richiama simbolicamente gli ideali comunali palesando la destinazione civica della collezione. Entrando e salendo la scala ci si trova subito di fronte ad un oggetto particolare che ben sintetizza l'eclettismo della raccolta: si tratta di una sorta di capriccio, posto sotto tre maschere in terracotta, che raccoglie frammenti di pitture pompeiane ricomposte, a mosaico, in una struttura di legno quadrata che poggia su un basamento nel quale sono collocati due piedi in terracotta. In questo caso allo studio della singola parte è stata preferita una visione complessiva degli oggetti che tutti insieme vanno a formare un nuovo reperto moderno. Giunti nella prima stanza lo sguardo si sofferma subito sulla pinacoteca: i quadri sono disposti a quadreria ovvero secondo una tipologia allestitiva, sviluppatasi dal Seicento in poi, che privilegia una visione complessiva dei dipinti collocati a parete, con spirito di *horror vacui*, in base a forma, dimensione e soggetto. Ecco, pertanto, come la collezione si sviluppa a partire da un nucleo centrale dove sono collocate le opere più significative. Posto privilegiato occupa il *San Girolamo* del Ribera, ai due lati *San Giuseppe col bambino* e l'Estasi della Maddalena di scuola napoletana, dalle medesime cornici; in basso l'*Assunta* si presenta tagliata rispetto alla classica forma a pala d'altare poiché va ad inserirsi sotto il *San Girolamo* per non rompere l'armonia della parete. In basso, a scalare, sono collocati i quadri di più piccole dimensioni, anche questi disposti secondo i generi e secondo la logica della composizione che predilige una visione d'insieme.

Sempre a parete quattro bronzetti su piedistallo arricchiscono la strutturazione. In fondo una libreria raccoglie svariati testi. È interessante soffermarsi su questo particolare poiché dalla selezione dei libri e dallo scrupolo classificatorio si riesce a comprendere anche l'interesse di Barone per una collezione che rispecchiasse i suoi gusti ma che fungesse anche da "repertorio d'arte" e luogo di studio. I tomi, infatti, trattano di svariati argomenti, dalla storia dell'arte all'archeologia, e sono accompagnati da svariate incisioni: molto presumibilmente in essi si possono ritrovare informazioni su tutti gli oggetti (o tipologie di oggetti) contenuti nella raccolta e quindi è possibile studiare e approfondire i reperti alla luce degli studi dell'epoca confrontando ipotesi ed attribuzioni con le supposizioni che lo stesso architetto ha lasciato nel suo *Catalogo*. Emerge allora come questa raccolta, oltre all'idea di collezionismo ottocentesco, si ispiri anche al modello del sapere enciclopedico settecentesco che trova il suo apice nell'*Encyclopédie*. Come scrive lo stesso Barone sul suo *Catalogo*, infatti,

> questi musei artistici e industriali (hanno) lo scopo di diffondere lo studio dei prodotti dei vari periodi storici delle nazioni, di aprire la mente all'invenzione e gli occhi al sentimento del bello». E ancora «il museo civico di Baranello, di questo mio caro paesello, concorrerà anch'esso a salvare e custodire i preziosi saggi delle arti e delle industrie dei nostri antichi padri, illustrandoli e divulgandoli a beneficio dell'odierno progresso. E quest'opera di patria carità, ho fede, sarà rimuneratrice nello svolgersi delle industrie e meritoria al cospetto della posterità.

Unito alla biblioteca un piccolo medagliere, progettato dallo stesso Barone, mostra medaglie che riguardano la sua carriera fruibili attraverso l'interazione dello spettatore. Grande cura è riservata alle vetrine ricavate in armadi appositamente disegnati e fatti realizzare dall'architetto e che occupano metà della prima sala e tutto il perimetro della seconda presentando diverse tipologie di reperti. Ogni vetrina reca in alto un numero identificativo romano e in basso una targhetta che spiega brevemente le opere. Gli oggetti in esse contenuti sono molteplici, si passa dai vasi attici a figure nere e rosse alle porcellane di diverse fabbriche europee, dai bronzi romani agli arredi sacri, dalle statuette in bronzo alle figure presepiali, e non mancano oggetti di provenienza extraeuropea

e il classico medagliere depredato durante l'occupazione tedesca. Emerge in questo accumulo di testimonianze materiali solo apparentemente caotico uno spiccato spirito classificatorio, sottolineato dalle diverse stoffe di vario colore che tappezzano gli interni degli armadi e che mettono in risalto, anche visivamente, la diversità degli artefatti, l'idea enciclopedica della raccolta ma anche il gusto personale del collezionista. Alcune vetrine, inoltre, sembrano distaccarsi dal rigoroso ordinamento e si avvicinano maggiormente all'idea della Wunderkammern poiché, mancando caratteristiche comuni, i manufatti sono presentati con maggiore libertà espositiva. È il caso, per esempio, di alcune vetrine, come la 21, che presentano oggetti di ambito religioso ma anche una variegata raccolta di quei cosiddetti *artificialia* che, proprio per la loro disparata provenienza, sfuggono a ordinamenti. A conclusione di questa breve e doverosa premessa emergono tre caratteristiche fondamentali del museo e dei suoi beni: la natura eclettica e allo stesso tempo classificatoria della raccolta da collocarsi tra spirito collezionistico e desiderio enciclopedico, l'idea del carattere civico delle opere destinate a formare i cittadini all'arte e alla storia, l'uso didattico dei reperti chiamati ad essere segni reali e studiabili per lo storico e oggetti evocativi e auratici per l'amatore. Se a ciò uniamo l'infinita cura destinata da Barone alla musealizzazione e alla presentazione-esposizione (la cura per le bacheche, la progettazione delle vetrine, il ruolo della biblioteca) emerge l'idea di un museo completo, un museo strutturato come una sorta di ipertesto. Il concetto che un oggetto possa rimandare ad un altro, per conformità o differenza, e che possa essere successivamente ritrovato e approfondito sui libri e sulle stampe messe a disposizione, la stessa idea del colore delle tappezzerie e i vari ausili didattici pensati appositamente per i reperti permettono uno studio in profondità dell'opera, con tutta la collezione che viene a strutturarsi in profondità come una vera e propria architettura del sapere. Se all'inizio avevamo accennato al museo-sineddoche, tipico dell'età post-moderna, a Baranello ci troviamo di fronte ad un museo-ipertesto che, pur di antica formazione, mostra una sorprendente modernità capace di restituire la legittima importanza ai reperti e la giusta centralità al visitatore.

I frutti della pubblica godibilità della collezione Barone si manifestarono in breve tempo. A partire dagli anni Venti, ma stimolato e guidato in precedenza dalle visite alla raccolta e dalla conoscenza diretta dell'architetto baranellese[30], Giuseppe Ottavio Eliseo, funzionario della sede campobassana della Banca d'Italia, pittore dilettante e animatore della vita culturale della città, cominciò a raccogliere opere e oggetti prendendo ispirazione proprio dai manufatti osservati negli armadi e alle pareti del museo baranellese[31]. Gli impegni di funzionario non spensero quella che doveva essere una necessità esistenziale di praticare l'arte: d'altronde Eliseo aveva avuto il nonno artigiano del ferro battuto; il padre era sì impiegato della Prefettura, ma fu anche abile nel traforare l'acciaio. Furono pertanto innumerevoli gli spunti colti da Eliseo dinanzi alle pareti e agli armadi del Museo Civico – dove si mescolano i caratteri della galleria e della wunderkammer - affollati di dipinti e oggetti. Barone fu importante anche per l'atto di donazione della collezione alla comunità, perché Eliseo non rimase indifferente a quell'esempio e a sua volta avrebbe poi donato un importante corpus grafico – di cui è parte un cospicuo numero di disegni di Paolo Saverio Di Zinno, fondamentale per comprendere l'opera di questo importante artista barocco campobassano – alla Biblioteca Provinciale "P. Albino" di Campobasso.

Prima con Barone e poi, addentrandoci nel Novecento, con Eliseo e anche con Michele Romano, che a Isernia raccolse una collezione di stampe tra Sei e Ottocento, oggi nella Biblioteca Civica, si manifestò in Molise quel "collezionismo borghese" che cominciò a distinguersi rispetto alle altre raccolte: quella legata all'attività dei fotografi Antonio e Alfredo Trombetta, il cui archivio è confluito nel 1989 nel Museo Alinari di Firenze ; la collezione delle opere di Elena Ciamarra nel castello di Torella del Sannio, dimora e studio della solitaria e interessante pittrice e musicista ; la collezione di arte contemporanea creatasi attraverso il "Premio Termoli", promosso

[30] Cfr. M. Praitano, *Ricordi in libertà*. *La collezione d'arte di Michele Praitano*, Palladino Editore, Campobasso 2013.
[31] Sui rapporti di Eliseo con il pittore Paolo Biondi e sulle attività culturali nel corso degli anni Venti con il Circolo Artistico, il periodico "Il Foglietto" e il giornale "Sci ta bum" vedi *La collezione Eliseo. Un esempio di collezionismo molisano nel primo Novecento*, a cura di D. Catalano, Campobasso 2002, pp. 5-6.

dall'amministrazione comunale della città adriatica per iniziativa di Achille Pace, uno dei componenti del "Gruppo Uno", a partire dagli anni Sessanta[32]. L'attività collezionistica di Michele Praitano, affermato medico dentista e odontotecnico attivo in Campobasso, appassionato cultore delle arti e pittore dilettante, si innesta in questo fenomeno del "collezionismo borghese" molisano. La fine sensibilità culturale e lo spirito civico di Praitano hanno trovato infatti alimento diretto nella menzionata figura di Giuseppe Ottavio Eliseo in un rapporto favorito dai legami famigliari essendo quest'ultimo sposato a una zia paterna, Tina Praitano. E cominciarono così a tredici anni, al seguito dello zio, le frequentazioni di Michele Praitano del Museo Barone. Si consolidò nel tempo la passione per l'arte e si costruì quel civile sentimento di conservarla e diffonderne tra il pubblico la conoscenza. In tal senso Praitano ha agito per evitare la dispersione della collezione Eliseo, sollecitandone, nel 1996, l'acquisto da parte dell'Amministrazione Provinciale di Campobasso. Attraverso l'associazionismo ha promosso la tutela del patrimonio culturale, come nel caso del restauro (2007) del monumento a Gabriele Pepe, opera di Francesco Ierace, fino alla decisione di garantire per il futuro, attraverso una donazione, la pubblica godibilità della collezione[33].

Se la collezione di Giuseppe Ottavio Eliseo fu maggiormente ispirata da quella di Barone - e lo si vede dalla varietà degli oggetti raccolti, dipinti, ceramiche, tessuti, argenti, con una attenzione, che risulta distintiva, per i mobili -, Michele Praitano invece ha focalizzato quasi esclusivamente la pittura, riuscendo a rappresentare alcuni importanti filoni della produzione ottocentesca. Alla Scuola di Posillipo sono legati paesaggisti come Achille Vianelli e Giacinto Gigante; al Verismo lo sono Giuseppe Casciaro, Vincenzo Migliaro Francesco Paolo Michetti. Uno schizzo di

[32] *Galleria Civica d'Arte Contemporanea Termoli. Catalogo generale. 1. Selezione della raccolta*, a cura di C. F. Carli, D. Fonti, C. Terenzi, Roma 2005, pp. 13-46.

[33] Il Museo Palazzo Pistilli, primo museo storico-artistico di Campobasso, nasce grazie alla lungimiranza e la generosità di una famiglia di grande tradizione di collezionismo borghese, la famiglia Eliseo-Praitano. Le eclettiche collezioni Eliseo-Praitano coprono un arco cronologico di quattrocento anni e sono esposte su due piani e sei sale. La collezione d'arte di Michele Praitano, creata in oltre cinquant'anni di ricerca in Italia e all'estero, e successivamente donata allo Stato, rappresenta il nucleo più consistente del museo.

Tranquillo Cremona raffigurante una *Signora* apre uno spiraglio sulla produzione artistica in Lombardia nell'Ottocento e soprattutto su quella concezione della pittura e della forma svincolata dal disegno che avvicina l'opera di questo artista al linguaggio dell'Impressionismo francese. Proprio l'Impressionismo e la sua diffusione in Europa e in Italia sono testimoniati da una nutrita rappresentanza di pittori napoletani che si mossero fra Napoli e Parigi a cavallo fra i due secoli: Pietro Scoppetta e Raffaele Ragione. Alla fine dell'Ottocento il viaggio a Parigi costituiva un'esperienza fondamentale per integrare gli studi compiuti all'Accademia di Belle Arti di Napoli, guidata all'epoca da Domenico Morelli, Filippo Palizzi e Gioacchino Toma: la collezione Praitano permette di collegare le opere di Scoppetta e Ragione ad una prova grafica di un protagonista italiano della corrente impressionista in Francia, Giovanni Boldini. Non manca, inoltre, un ulteriore esempio di interpretazione italiana di quel fenomeno, attraverso la pittura del fiorentino Michele Gordigiani. La collezione Praitano permette di innestare su tale contesto due opere del molisano Arnaldo De Lisio, formatosi a Napoli e recatosi tra il 1899 e il 1902 nella capitale francese con Scoppetta, Mancini e Ragione. Si tratta di dipinti riferibili al periodo maturo, essendo databili agli anni Trenta: un *Autoritratto*, replica di quello nella collezione del Circolo Artistico di Napoli, e un paesaggio con un *Cratere del Vesuvio*, caratterizzato da una vena espressionista.

Sulla scia della tradizione paesistica napoletana di Palizzi, Toma, Dalbono, in collezione troviamo un consistente numero di interessanti prosecutori, come Rubens Santoro – attivo sulla linea del "venezianismo", come anche Vincenzo Caprile, tuttavia rappresentato da una rappresentazione verista -, e ancora Nicolas De Corsi e Giuseppe Casciaro. Nell'ambito della pittura del Novecento le scelte di Praitano hanno insistito sul filone espressionista, rappresentato anche da un altro autore molisano, Marcello Scarano, attivo negli anni Venti a Roma, la cui produzione si pone in parallelo a quella del gruppo della "Scuola Romana" di Scipione, Mafai e in collegamento a Napoli con quella di Crisconio. Ancora più netto l'orientamento verso la sintesi di realismo e classicismo

operata fin dagli anni Trenta da Pietro Annigoni, di cui in collezione sono fra gli altri la *Figura di modella*, interessante lavoro del 1931, l'*Interno dello studio* e un *Autoritratto* degli anni Settanta.

Non discostandoci molto dall'ambito del collezionismo ci sembra opportuno introdurre la figura dei fotografi Trombetta. Pochi campobassani hanno dato tanto lustro alla loro città come i due fotografi Antonio e Alfredo Trombetta, padre e figlio, in circa un secolo di attività dello Studio Fotografico ponendosi come illuminati animatori culturali, collezionisti, intellettuali oltre che superbi artisti della giovane tecnica fotografica. **Antonio Trombetta** (Napoli, 1831 - Campobasso, 1915) si forma come pittore studiando presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Frequenta inoltre botteghe d'arte, acquisisce qualità di decoratore e apprende anche la nuova arte della fotografia. Come decoratore lavora per i d'Alessandro, presso il castello di Pescolanciano, e successivamente orna alcuni palazzi nobiliari di Riccia. Qui conosce Vincenza De Paola che sposa nel 1858. Trasferitosi in Molise apre proprio a Riccia il suo primo studio firmandosi "fotografo e pittore" nel timbro sul retro delle prime foto. Intorno al 1870 si trasferisce a Campobasso dove inizia la maturazione della sua carriera: nel 1877 aveva già ricevuto una medaglia d'oro a Napoli; nel 1883 un diploma di socio da parte della Società di Mutuo Soccorso; nel 1884 una medaglia di bronzo a Roma per l'anniversario del Risorgimento. Dal 1895 si susseguono importanti tappe, essenziali per capire lo sviluppo esponenziale dello Studio. La prima operazione che compie è l'iscrizione alla Società Italiana Fotografi (SFI) di Firenze. Tramite tale organizzazione partecipa alla formazione del reparto italiano per l'Esposizione Internazionale di Dresda del 1900, ricevendo una medaglia di bronzo. Suo figlio **Alfredo Trombetta** (Napoli, 1879 - Campobasso, 1962), entrato prestissimo nello studio paterno, nel frattempo è già in grado di dare man forte all'attività di famiglia dimostrando capacità innate e forte senso estetico tanto che le fotografie ormai non sono più attribuibili ai due ma sono il frutto di un lavoro congiunto. Lo studio Trombetta si affermò in ambito internazionale soprattutto con il figlio Alfredo il quale, dedicatosi anch'egli a studi artistici, insegnò storia dell'arte presso il Liceo Classico e disegno e calligrafia presso l'Istituto

Magistrale e tecnico e presso la Scuola di Metodo di Bojano. Ricoprì inoltre cariche di rilievo, divenendo Ispettore Onorario ai Monumenti e Presidente del Comitato Provinciale delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Campobasso. Padre e figlio realizzarono quelle che saranno poi riconosciute come "fotopitture". La tecnica di dipingere a tempera e ad olio sulla stampa fotografica si diffuse a partire dai primi anni del Novecento presso i più importanti studi come Alinari e Brogi, che iniziarono a produrre tali manufatti con criteri industriali. Le fotopitture di paesaggi che ci sono pervenute rivelano un uso sapiente del colore utilizzato al fine di mascherare del tutto il supporto fotografico dando l'illusione del reale. La maggior parte delle immagini riguardano la Maiella, la marina di Termoli, le rovine di Sepino e i costumi popolari. Nel 1900 Alfredo Trombetta partecipa all'Esposizione Internazionale di Bruxelles, dietro l'invito della Società Fotografica Italiana. Successivamente prende parte a numerose esposizioni: Atene nel 1903; Marsiglia e Bordeaux nel 1904; Roma nel 1905; Milano nel 1906; di Torino nel 1907; Amsterdam, Faenza, Asti, Casale Monferrato nel 1908; Roma e Livorno del 1909; Napoli, Campobasso, Cettigne e Bruxelles nel 1910; Roma, Campobasso, Troyes e Torino nel 1911. Lo stesso anno 1911, al Terzo Congresso Fotografico, Alfredo propone l'istituzione in Italia di scuole per fotografi, contribuendo alla "legittimazione" dell'ingresso delle foto nei settimanali illustrati. Nel 1913 lo studio Trombetta avrebbe celebrato ufficialmente cinquant'anni di attività[34]. Antonio muore nel 1915. La scomparsa di questo pioniere dell'arte fotografica è commemorata dai nomi più illustri e la figura ricordata con grande eco sulla stampa locale e nazionale. Nella seduta comunale di Campobasso del 3 febbraio 1915, il consigliere Maiorino espresse vivissimo rimpianto per la morte dell'illustre artista, vanto e decoro del territorio:

> La nostra regione deve essergli grata per averla Egli circonfusa della più vivida luce, e per averle data rinomanza nelle diverse esposizioni in cui il Trombetta ebbe a concorrere e fu premiato con le maggiori onorificenze. All'arte di Antonio Trombetta si deve se il Molise venne conosciuto e ammirato nella

[34] Nel 1994 il Museo di Storia della Fotografia dei Fratelli Alinari di Firenze ha acquisito il fondo Antonio e Alfredo Trombetta

> Esposizione di Torino, di Roma, e di altre moltissime città, e se su questa terra si sia rivolta persino l'attenzione dell'Augusta persona del re e di membri della Famiglia reale.

Il deputato campobassano Eugenio Spetrino, durante la commemorazione, disse:

> Egli non fu solo l'artista moderno capace di giovarsi di tutti i grandi progressi della chimica e della tecnica fotografica, ma fu segnatamente una specie di precursore, perché anche quando il ritratto era una semplice riproduzione di ombre e di luci, egli anche attraverso le poche risorse dei tempi sentì il fascino dell'arte e riuscì a sottrarre il suo spirito da ogni volgarità di mestiere. Del resto all'arte fotografica aveva dato tutto sé stesso, chi lo conobbe e gli fu vicino seppe anche che egli non si discostò per un giorno solo dalla sua professione diletta e che perfino nel virtuoso ambiente della piccola famiglia sua aveva saputo trarre nuove e più fresche energie, di cui oggi è magnifica conferma la sicura ascensione del degno figliuolo di lui.

Le fotografie dello Studio Trombetta rappresentano oggi preziosi documenti sull'arte, le tradizioni e i costumi popolari: a riguardo è da segnalare la serie sui costumi tradizionali molisani, preziosa per bellezza e rarità. Athos Mainardi, venuto il 1910 nel Molise quale inviato ministeriale per raccogliere materiale necessario all'Esposizione etnografica internazionale di Roma del 1911, si incontra con i Trombetta e può ammirare le foto acquerellate dei costumi locali realizzate nel lontano 1860 e ripubblicate con grande fortuna, foto che considera subito preziose e che tanto successo riscuoteranno nel pubblico, tanto da essere riprodotte su cartoline illustrate, suscitando apprezzamento nel console britannico in Italia, sir Charles Sidney, che decide di farle riprodurre a Londra sulla rivista *Peasant Art in Italy*[35]. Nella ritrattistica dei Trombetta, invece, ritroviamo i volti della civiltà contadina molisana, scene di vita agreste e scene cittadine mentre non mancano splendidi brani paesaggistici.

Alfredo Trombetta, per concludere, fu artista ed intellettuale a tutto tondo (pittore, ricercatore, docente, progettista, ispettore per la tutela dei monumenti), ma soprattutto fu polo d'attrazione per

[35] Vincenzo Balsamo pubblica le copie in un numero speciale sulla rivista *Lo Stadio*. Nel 1911 esse costituiscono la base del patrimonio etnografico del costituendo Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.

la cultura del tempo. Nella sua dimora, al centro di Campobasso, transitarono personalità della cultura e della storia non solo locali. Jerace, Puchetti, Menotti Bruno, De Lisio, Altobello, Michelangelo Benevento, Bigi, Romeo Musa, Gasdia, Alfonso Perrella (con cui curò uno dei primi progetti di "itinerari turistici" in Molise) e moltissimi altri frequentarono queste stanze in cui furono accolti con mecenatismo tanti giovani artisti, tra cui Gino Marotta. Il Trombetta, inoltre, fu un grande esperto della Fotografia tanto da essere autore di articoli su riviste specializzate e di schede enciclopediche mentre tantissime sono state le attestazioni per la sua genialità: medaglie, encomi, premi e riconoscimenti ufficiali non ultime le nomine a "Cavaliere" e "Grande Ufficiale" della Corona e "Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro". Fu collaboratore per La Fotografia Artistica, celebre rivista torinese distribuita anche in Francia, la quale riporta un suo celebre scritto sulle tecniche per fotografare i fiori, ma fu soprattutto un grande artista, capace di catturare in modo creativo il mondo, creando autentici dipinti anche attraverso la tecnica della fotopittura, e un grande estimatore e divulgatore del territorio molisano. È arduo condensare il genio di Alfredo Trombetta senza considerare infatti i suoi lavori etno-antropologici e dei suoi studi/progetti per monumenti come la cartolina pro Croce Rossa del 1913 raffigurante le Glorie Molisane del risorgimento italiano incastonate in una "fusione" di vestigia molisane

Per concludere non si può non sottolineare l'assoluta qualità artistica dello Studio, che univa dimensione pittorica, ricerca estetica, progresso tecnico, caratterizzandosi per una fotografia di sperimentazione con grande utilizzo del chiaroscuro, dei controluce, dei ritocchi sui negativi, dimostrando come le arti figurative continuassero ad esercitare una forte influenza sul mezzo. Si tratta invero di fotografia artistica, vedi la superba serie sui fiori e sulle nature morte, nella quale rinvenire tutta una serie di soluzioni stilistiche nuove e una raffinata ricerca sulla tecnica. Escludendo le fotopitture, marchio di fabbrica ma sovente estremamente decorative e leziose, colpisce l'ininterrotta attività di ricerca dello Studio, la forte dimensione creativa, l'essersi posti nel capoluogo, soprattutto nella prima decade del Novecento, come spazio di dibattito e di crescita

culturale. Alfredo Trombetta era diventato un personaggio di rilievo nel Molise, e la sua forte personalità artistica, profondamente sensibile alle sollecitazioni della cultura contemporanea, in seguito al conflitto mondiale venne distratta da altri impegni. Soprattutto egli capì che le tendenze artistiche degli anni passati avevano perso la loro ragione di essere, e che le arti figurative, ed insieme ad esse la fotografia, si stavano orientando verso altri orizzonti. Benché ancora nel 1914 dalle colonne della *Fotografia Artistica* si fosse dichiarato fiduciosamente che, nonostante il tempo e le avanguardie, l'arte restava legata a valori immutabili, con la guerra Alfredo aveva capito che di fatto il mondo stava mutando e molte cose non sarebbero state più come prima. Ritiratosi allora nella sua attività, e ne suo ruolo di mentore e intellettuale, mantenne un profilo basso continuando a far crescere generazioni di artisti e intellettuali tra le stanze della sua abitazione[36].

Nel decennio che vede il Molise colpito, come tutta la nazione, dagli effetti economici e sociali della Grande Guerra, segnaliamo a livello artistico anche una forte ripresa di attività artigianali d'alto livello e di significativi cicli decorativi in linea con lo stile Liberty. All'indomani della Prima guerra mondiale, con il ritorno alla normalità quotidiana, anche a Campobasso si apre una nuova fase di sviluppo economico e di dibattito politico-culturale. La città vive un momento di crescita che si esprime, anche visivamente, nell'ampliarsi del centro abitato e nel rinnovarsi di molti edifici pubblici e privati. L'espansione avviene ai margini del borgo murattiano ottocentesco, sia in direzione della stazione, dove numerosi edifici si costruiscono lungo il Corso Nuovo (le attuali via Cavour e via Umberto), sia sul pendio del colle a ridosso della strada per Ferrazzano. Il linguaggio che domina le più compiute tra queste architetture e le nuove opere di arredo urbano è il linguaggio

[36] Testo di riferimento per lo Studio Trombetta è W. Settimelli, A. Trombetta, S. Weber (a cura di), *Cento anni di fotografia nel Molise. Lo Studio Trombetta*, Fratelli Alinari, Firenze 1994. Tra le figure legate alla famiglia va ricordata Ada Trombetta, storica dell'arte e del costume, figlia di Alfredo, considerata tra le personalità più autentiche della cultura molisana. Dopo la laurea conseguita a Roma, Ada intraprende la carriera di docente e poi quella di dirigente scolastica, e, seguendo le orme paterne, affianca all'impegno scolastico una ricca e fervida attività come studiosa dell'arte e dei costumi molisani.

liberty, affermatosi alla fine del secolo precedente in tutta Europa, e percepito anche a Campobasso come lo stile del "tempo moderno": uno stile essenzialmente decorativo, che per la sua natura intrinseca, incontra particolare successo presso la nuova borghesia. In realtà, le più precoci testimonianze dell'affermarsi di questo stile a Campobasso non riguardano l'architettura, ma le arti figurative: risalgono, infatti, al 1906 le decorazioni di gusto floreale che rivestono la volta dello scalone del Convitto Nazionale "Mario Pagano". Sono state realizzate dal maestro Giuseppe Dosi, che in un impianto compositivo ancora ancorato a modelli tardo ottocenteschi, inserisce i motivi ornamentali di cespi di fiori fortemente stilizzati, elaborati come complessi arabeschi lineari. Anche a Venafro, nello stesso periodo, all'interno del neoclassico Palazzo del Prete di Belmonte troviamo uno dei cicli pittorici in stile liberty più esteti ed esteticamente validi della regione. La sala da pranzo pompeiana è riccamente decorata con grottesche e medaglioni in cui sono raffigurati reperti romani ritrovati nel secolo scorso, e facenti parti della collezione di famiglia. Pannelli con nature morte si contrappongono sui lati lunghi, mentre l'ampio soffitto a padiglione accoglie nella parte centrale una suonatrice di piattelli che danza. Dall'altra parte del ballatoio, a sinistra, si passa nell'anticamera del salone ("la serra"), decorato in forma di gazebo a canne di bambù e fondali immersi nella natura con diverse varietà di uccelli esotici. Sul lato lungo della serra sono le due porte che immettono nel salone dall'ampia volta con la prospettiva di una balconata limitata da una balaustra, che si apre verso il cielo e dalla quale si affacciano putti che reggono drappi variopinti ed il monogramma di Franceschina, andata sposa al marchese Ferdinando Del Prete nella seconda metà del secolo scorso. Il ricco cornicione sottostante la balaustra è interrotto dagli stemmi di famiglia e da composizioni che simboleggiano le arti. Dell'autore delle pitture, eseguite in occasione del matrimonio, si conosce solo il cognome: Casanova.

È invece del 1911 il rilievo in bronzo visibile nell'atrio del Palazzo della Provincia, sempre a Campobasso, in via Roma, qui trasportato dalla più antica sede dell'istituzione. L'opera, che appare profondamente intrisa della cultura simbolista elaborata sulle cadenze stilistiche liberty, è stata

realizzata da **Bruno Menotti** (Milazzo, 1870 - Milazzo, 1945), scultore siciliano, il quale, nel primo decennio del secolo, risiedeva in città dove era docente di disegno. Il bassorilievo a sinistra della parete dell'atrio d'ingresso presenta una grande targa commemorativa in cui leggiamo "La Provincia di Campobasso / Ricordando il 1° Centenario della sua costituzione / Maggio MCMXI". Il lavoro è in bronzo ed è opera dell'artista siciliano Menotti, lo stesso autore del busto di Garibaldi in Piazza Cuoco, del suo calco in gesso al Convitto Mario Pagano, e del busto in gesso del fotografo Antonio Trombetta conservato a Campobasso nella sua abitazione. Menotti si forma nell'Istituto di Belle Arti di Roma maturando uno stile eclettico e una propensione per il linguaggio scultoreo e, sebbene ancora poco studiato, è considerato nel novero dei migliori artisti siciliani di inizi Novecento. Nei giorni 31 maggio e 1 e 2 giugno 1911 ebbero luogo a Campobasso i festeggiamenti del Cinquantenario dell'Unità d'Italia con l'inaugurazione del busto dell'eroe dei due Mondi. Contemporaneamente si volle ricordare il Centenario dell'annessione del Circondario di Larino alla Provincia di Molise, che fu staccato dalla Capitanata, con l'apposizione di questa lapide prima presente nel palazzo del Governo. Nel bassorilievo l'Italia è simboleggiata da una giovane donna con una corona turrita sul capo, sulla cinta reca la Croce Sabauda. Il Molise è rappresentato invece da una giovinetta che si appoggia ad essa, avente sul fianco lo stemma della regione. Su una tavola spighe di frumento con stelle ad otto punte; sullo sfondo dai monti sorge il sole del benessere a cui l'Italia e il Molise, nella retorica dell'opera, debbono guardare con fiducia.

Un itinerario alla ricerca delle presenze liberty nella città prende le mosse dalla piazza centrale. A piazza Gabriele Pepe si trova la Villetta Flora. Il giardinetto era stato realizzato, nella seconda metà dell'Ottocento, a ridosso del palazzo del Governo, attuale sede della Prefettura, intorno alla statua della Flora di Giuseppe Prinzi. Tra il 1920 ed il 1921 viene però riammodernato con l'inserimento dei nuovi lampioni, delle panchine e delle recinzioni delle aiuole. Nella fattura di questi semplici oggetti, gli artigiani del ferro battuto hanno creato dei piccoli capolavori: le

panchine sono costituite da fasci di tondini di ferro che si aprono a ventaglio a disegnare nelle spalliere elaborati arabeschi floreali; nei bassi recinti si intrecciano fili ricurvi, alternati tra loro secondo ritmi armoniosi. In queste opere l'approccio estetico prevale sulla semplice funzione dell'oggetto, e domina il motivo della linea curva ed ondulata, caratteristica principale dello stile floreale. Qualche anno dopo nella stessa zona viene ricostruito dalle fondamenta il teatro cittadino. Il nuovo complesso architettonico, che sorge a ridosso della Cattedrale, riunisce varie funzioni: ospita il teatro allora denominato "Sociale" ed oggi "Teatro Savoia" e gli ambienti dell'albergo San Giorgio. Il nuovo impianto viene inaugurato nel 1926. L'edificio non mostra particolari caratteristiche, un corpo architettonico unitario, di forme assai controllate e semplici, caratterizzato unicamente dalla teoria delle finestre. L'elemento qualificante all'esterno è dato dai dettagli di finitura, soprattutto le eleganti balaustrate delle finestre e dei balconi e le lampade sul fastigio centrale, realizzate le prime da Giuseppe Tucci ed i secondi dal padre Nicola negli anni 1926-1927. Va notata, oltre alla perizia tecnica degli artigiani del ferro, la varietà dei motivi ornamentali, ispirata a creazioni, di provenienza francese: il nastro più volte intrecciato a comporre armoniche geometrie nei balconi del primo piano, arricchito di tralci fioriti, di sinuose spirali, o la bella invenzione delle balaustrate del secondo ordine, pensate quasi a suggerire il disegno delle ali di una farfalla. Le lampade in oggetto che sovrastano la facciata principale, un'invenzione, sono tra gli oggetti più formalmente compiuti nella stagione liberty campobassana. Anche all'interno del teatro, soprattutto nel foyer che ospita le belle immagini di vita regionale di Arnaldo De Lisio. Di fronte al teatro fa bella mostra di sé un'altra delle invenzioni per le quali i maestri della dinastia dei Tucci sono giustamente rinomati: sul fronte del palazzo Grimaldi a via Marconi, un'architettura in cui l'eclettismo del liberty si esprime con il recupero di un repertorio decorativo neo-rococò, i balconi propongono dei virtuosistici trafori nei quali Giuseppe Tucci unisce motivi rocaille (cartocci, volute) a motivi floreali più propriamente déco. Scendendo lungo via Marconi, s'incontra il piccolo palazzo costruito dall'architetto Nicola Guerriero, per sua residenza, ed eretto nel corso

degli anni '20. È probabile che il suo autore sia intervenuto su una costruzione esistente, aggiungendo due piani ad una casa d'abitazione tipica della piccola edilizia campobassana di fine Ottocento. Figura curiosa ed attenta alle novità stilistiche, Guerriero gioca nel prospetto sul contrasto tra i materiali della tradizione locale – laterizio e pietra – e con quelli della "moderna" progettazione in stile liberty, sceglie per le finestre dell'ultimo piano la forma a trifora chiusa ad arco, inventa i due balconcini con i terminali a teste femminili in plastica cementizia, e, soprattutto, incarica un artigiano del ferro di una serie di interventi fortemente qualificanti: non solo le balaustrate in ferro battuto che creano un effetto traforo, ma soprattutto l'aggraziata pensilina in metallo che sostituisce la più tradizionale romanella in coppi, sostenuta da mensole, curate nei più piccoli dettagli, che hanno assunto la forma di tralci fioriti. Guerriero aveva previsto per la sua casa anche vetrate colorate e disegnate, delle quali si è persa oggi ogni traccia, mentre sopravvivono all'interno di un'abitazione privata alcuni soffitti dipinti. Il maggior numero di testimonianze dell'architettura liberty si concentra naturalmente ai margini del borgo ottocentesco, in forme più timide in un paio di stabili a Corso Bucci e nel primo tratto di via Elena, in modi più fortemente caratterizzati in altre architetture. Al civico n. 11/A di via Cavour sorge una delle più interessanti costruzioni della Campobasso primo novecentesca, un palazzo d'abitazione ben conservato nel prospetto, nonostante risulti interessato da una recente soprelevazione. Presenta un semplice fronte piano a mattoncini, tripartito da due ampie paraste scanalate che si concludono in un aggraziato nodo geometrico ornamentale. Elementi simili ricorrono nel portale chiuso da un elaborato arco a sesto ribassato. Anche le incorniciature delle finestre abbandonano le forme tradizionali e si arricchiscono di brani ornamentali ad andamento geometrico. L'impressione visiva che questa facciata offre al passante è quella di una grande semplicità: in realtà, l'autore del progetto – figura fino ad oggi rimasta ignota – ben esprime quell'esaltazione dei valori della superficie e della bidimensionalità tipici dell'architettura liberty di provenienza austriaca. Guarda

alla tendenza del liberty anglosassone, più razionale e rigoroso rispetto a quello elaborato in Francia, più attento ai valori della grammatica costruttiva contro l'esasperazione del decorativismo.

Nel tratto finale di via Elena, in direzione Porta Napoli, si è andato a collocare, intorno alla metà degli anni Venti, un piccolo nucleo di costruzioni residenziali di spiccato carattere liberty. Si tratta di un gruppo originariamente costituito da quattro villini, oggi ridotto a tre per l'abbattimento di quello appartenuto alla famiglia Ciotoli. Il Villino Madonna mostra un impianto più tradizionale e forme architettoniche più semplici, appare però dotato ancora della bella cancellata originale di gusto déco. Gli sta accanto la villa, oggi Jesulauro, edificata dall'ingegnere Giambattista Caccia, figura di spicco, come abitazione per la sua famiglia. Interessante sottolineare come, in questo caso, i partiti decorativi di gusto floreale si introducano all'interno delle superfici a mattoni dei prospetti a creare un momento di discontinuità, diventino elementi a se stanti, ribaltando il più tradizionale rapporto di subordinazione tra l'architettura e l'elemento decorativo: valga per tutti l'esempio della sequenza di scanalature orizzontali terminanti in un gioco di foglie e frutti, introdotto come puro ornamento a segnare gli spigoli della facciata. Conclude la breve sequenza la villa Fusaro (ora De Santis), forse una delle più riuscite esperienze dell'architettura residenziale del periodo liberty nella regione. Secondo le notizie tramandate all'interno della famiglia proprietaria, essa venne realizzata nel 1924 dall'Ingegner Ricciuto, che si sarebbe ispirato ad un'abitazione vista alla periferia di Parigi. Purtroppo, una soprelevazione attuata negli anni '60, che ha visto l'aggiunta di un ulteriore piano, ha portato alla perdita delle originarie più armoniose proporzioni del complesso architettonico, formato da una torretta angolare e da due ali tra loro ortogonali dotate di loggiati aperti e terrazze. Il progettista sembra aver voluto privilegiare una visione prospettica della casa, a partire dall'elemento angolare della torre e aver scelto per la qualificazione dei prospetti esterni un'impaginazione volutamente bidimensionale tutta giocata sulla varietà dei segni grafici geometrizzanti e sull'eleganza delle soluzioni decorative degli elementi in ferro battuto. Il risultato ottenuto appare ben lontano da quello espresso dal liberty di

marca francese, più vicino allo spirito di quello dell'architettura secessionista di provenienza tedesca: razionalità nella distribuzione dei volumi architettonici e degli spazi, sobrietà e rigore nelle scelte di ornamentazione. Continuando lungo la direttrice viaria che conduce a Ferrazzano si raggiunge un'area di forte urbanizzazione nel periodo tra le due guerre, all'interno della quale si possono contare numerose architetture contrassegnate da elementi liberty o déco: anche le case di edilizia popolare costruite nel primo dopoguerra e destinate ad abitazioni per mutilati e reduci, presentano alcuni particolari architettonici e dettagli decorativi degni di rilievo. In questa zona l'edificio di maggiore interesse è sicuramente la cosiddetta Villa Maria, collocata all'inizio di via Principe di Piemonte. Secondo quanto riferito dalla storiografia locale, fu fatta edificare da Francesco Rossi (1846-1935), medico, ma anche noto storico, intorno al 1925. Solo successivamente fu trasformato dalla figlia Maria in casa di cura. Di impianto quadrangolare con i corpi laterali in lieve aggetto, si distingue dalle coeve realizzazioni per una più complessa articolazione dei pieni e dei vuoti nei prospetti e per una fioritura ornamentale decisamente rigogliosa. Il paramento in mattoni dei tre ordini quasi scompare al di sotto del variegato repertorio decorativo fatto di cementi plastici modellati a motivi vegetali e immagini araldiche, di elaborate mostre di finestre e di altrettanto elaborati cornici orizzontali a nastro. Vi sono utilizzate le più diverse tecniche, la pittura, il graffito, il rilievo a stiacciato e l'altorilievo nei putti dei terminali delle paraste. A completare il tutto, sulla sommità corre una cornice dipinta a scacchiera interrotta da mensoloni affiancati in forte aggetto del coronamento. Se però si volesse indicare un nome emblematico per la stagione del liberty campobassano, esso va individuato non tra gli architetti o gli artisti delle arti maggiori, ma in quello degli artigiani del erro battuto della famiglia Tucci. La tradizione plurisecolare dell'arte della forgiatura del ferro, per la quale Campobasso era nota in tutta Europa, ha trovato nei Tucci degli straordinari interpreti. La bottega di famiglia era già operosa dalla fine dell'Ottocento con Nicola, nato nel 1856. A partire dagli anni Venti del Novecento vede come maggiori esponenti i figli di Nicola Tucci. Una semplice passeggiata per le

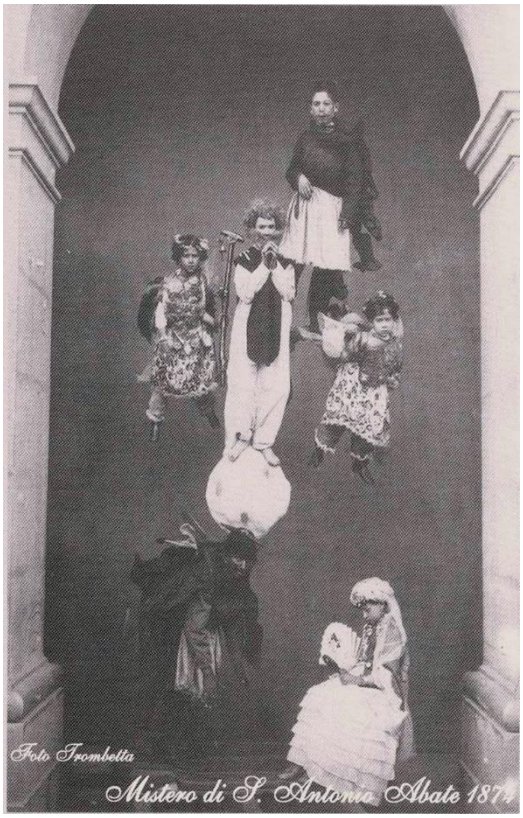
vie cittadine consente di apprezzare quasi in ogni angolo, le creazioni di questi maestri, oltre che nelle citate invenzioni del teatro Savoia e di palazzo Grimaldi, in balaustrate di balconi, porte di case d'abitazione, cancellate e semplici inferiate, per non parlare di lampadari ed oggetti d'arredo all'interno di case e luoghi pubblici. Si vedono ad esempio la porta d'ingresso e la recinzione del villino Ciaccia, dove la regolare trama geometrica si arricchisce di foglie e fiori stilizzati; si vedono i balconi del villino Fusaro, forse una delle soluzioni ornamentali di maggiore qualità formale della produzione di Giuseppe Tucci. Tra le sue opere più significative vi è certamente il cancello completato nel maggio 1927 per palazzo San Giorgio. Dei Tucci è anche la cancellata della Villa Comunale De Capoa, i lampioni situati ai lati dell'ingresso principale e il grande lampione sito al centro del piazzale del giardino[37].

[37] Cfr. F. Valente, *Le botteghe di Giuseppe e di Salvatore Tucci nella Campobasso degli anni Venti e Trenta*, in *Almanacco del Molise*, Habacus Edithore, Campobasso 2010, pp. 337-367.

13. Una sala del museo civico Barone di Baranello con parte della collezione di dipinti donata al comune dall'architetto Giuseppe Barone nel 1897.

14. Una sala del Museo Palazzo Pistilli di Campobasso, con le collezioni di Michele Praitano e Giuseppe Ottavio Eliseo donate allo Stato nel 2012.

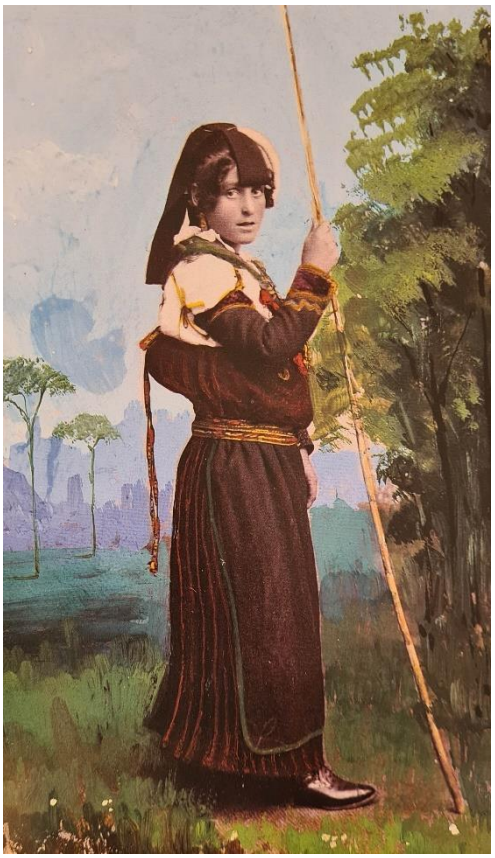
15. Studio Trombetta, Antonio Trombetta nella sala di posa a Campobasso, 1900 ca.



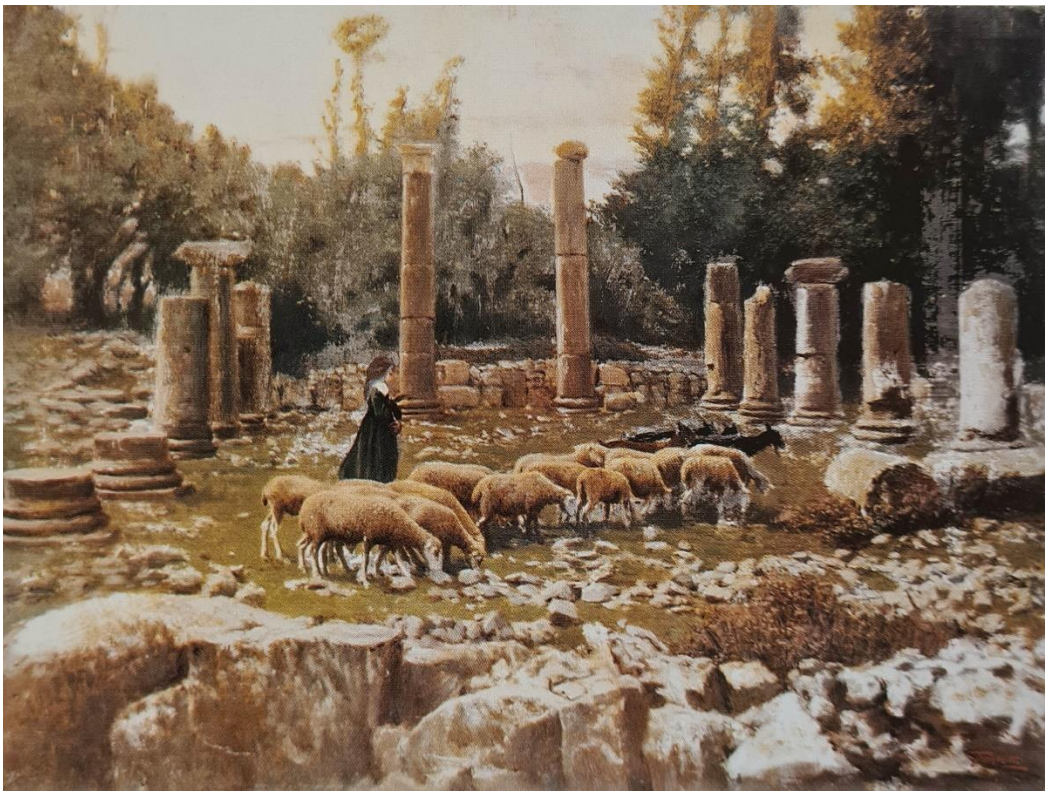
16 -17 Antonio Trombetta, *I Misteri* (Mistero di S. Nicola - Mistero di S. Antonio Abate), 1874, stampa originale all'albumina.

18. Alfredo Trombetta, *Dopo il tramonto*, 1910, stampa originale alla gelatina di bromuro d'argento.

19. Alfredo Trombetta, *Sprone di cavaliere*, 1910-1915.



20-21 Alfredo Trombetta, *Costumi molisani* (Costume di Bagnoli del Trigno, colorato a mano - Costume di Bojano), stampa originale alla gelatina bromuro d'argento.



22. Alfredo Trombetta, *Altilia*, 1915, fotopittura.

23. Anonimo (Carlo Casanova?), Decorazioni in stile liberty presso Palazzo del Prete, 1910-1920, Venafro

24. Bruno Menotti, *Allegoria della Provincia di Campobasso*, 1911, bronzo, Palazzo della Provincia, Campobasso.

25. Teatro Savoia, con le decorazioni in ferro battuto di Giuseppe Tucci, 1920-25, Campobasso.

26. Decorazioni presso il Convitto Mario Pagano, 1910-1920, Campobasso.

Cap. III - 1920-1930.

Immagine e Scuola.

Gli anni Trenta in Molise si possono considerare tra i più interessanti e proficui del secolo per una serie di motivazioni. Illustrando meglio il sottotitolo del capitolo da una parte assistiamo ad un'intensa campagna di commissioni pubbliche, soprattutto nel capoluogo, che vanno a definire un'iconografia "molisana" che ancora mancava. Legando storia, folklore e leggende si compongono una serie di rappresentazioni, le quali esaltano, in chiave anche propagandistica, la dimensione locale, creando una storia regionale figurata che ancora non era stata approntata. Alcuni dei migliori pittori del territorio sono chiamati a realizzare affreschi nei luoghi del potere civile e culturale, mentre nel campo dell'arte sacra assistiamo a significativi cicli di pitture. Per quanto concerne il termine "scuola" invece assistiamo alla nascita di quella che viene definita, da molti studiosi e critici, la *Scuola di Campobasso*, ovvero alla formazione di un gruppo di artisti e intellettuali i quali portano avanti ricerche pittoriche estremamente mature e aggiornate. Tale gruppo vede in Amedeo Trivisonno e Marcello Scarano le due personalità maggiormente impegnate a tessere sul territorio sinergie e relazioni, in un clima culturale vivace e complesso che, entrato nel Fascismo, andava a riformulare prospettive e scenari. Attraverso l'analisi delle mostre sindacali fasciste si noterà come la tendenza sarà quella di un progressivo distacco dalla "maniera" napoletana, per una ricerca maggiormente autonoma, legata a impressioni diverse. Si assiste così a commissioni pubbliche legate ai pittori di ambito partenopeo, Francesco Paolo Diodati, Nicola Biondi e Arnaldo de Lisio su tutti, e contemporaneamente all'emergere di personalità più libere nell'ambito delle mostre sindacali d'arte.

La cultura nel Molise degli anni Trenta è ricca e viva. Figure come il filosofo e giurista Iginio Petrone, il letterato Francesco D'Ovidio che con i suoi studi di critica aveva conseguito una notevole fama in campo internazionale, Antonio Cardarelli che nel campo della medicina era da considerare «gigantesca figura di scienziato e di Maestro», concorrono a creare dibattiti e nuove energie. Qualcuno iniziava anche ad allontanarsi dalla tradizione culturale molisana che vedeva in Napoli la città ideale, per la formazione intellettuale e spirituale dei suoi figli. Era Eugenio Cirese, formatosi a Roma, e maggiore poeta dialettale molisano che sin dagli anni Dieci aveva conseguito una notevole fama in campo nazionale. A Cirese nuocerà molto, negli anni successivi al regime fascista, la sua formazione culturale che, come dice Luigi Biscardi «anche per il suo diretto e vivace impegno nella realtà quotidiana della scuola molisana, si svolge sotto il segno della politica culturale e scolastica di Giovanni Gentile». Sarà rivalutato più tardi per la sua poesia in bilico tra oggettivazione socialistica e introversione cattolica. Segnaliamo ancora lo storiografo Giambattista Masciotta, vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento e che già aveva pubblicato in quattro volumi il fondamentale *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*[38], e Lina Pietravalle che, molisana di adozione, con la sua narrativa aveva portato il Molise in campo nazionale: le sue raccolte di novelle, *I racconti della terra* e *Il fatterelle*, sono solo l'inizio della luminosa carriera che proseguirà con *Le catene*, *Molise*, *Marcia nuziale* e altri romanzi. La cultura regionale dell'epoca molto incentrata su Cirese e Pietravalle sarà ancor più legata al grande studioso e critico Nicola Scarano, padre del più celebre pittore Marcello. Laureatosi a Napoli in Lettere e Filosofia, attraverso i suoi studi danteschi e petrarcheschi e i lavori di narrativa come le *Novelle paesane*, era riuscito a dare ampio respiro alle istanze molisane che, tuttavia, proprio nella sua terra non vengono quasi mai recepite. Anche Francesco Jovine culturalmente e anche narrativamente si sente legato alla terra napoletana. Il suo solo libro degli anni Trenta, *Un uomo provvisorio* che non lo aveva

[38] Fondamentale testo di storiografia molisana, in quattro volumi, con ricche notazioni di arte e cultura locale, rimane G. Masciotta, *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*, Stab. tipografico L. Pierro e figlio, Napoli 1915.

imposto ancora alla critica, è la base per i futuri scritti *Signora Ava* e il più famoso *Le terre del Sacramento*, del 1950. Pochi scrittori e pochi intellettuali, comunque, in una terra che non è abbastanza grande e con una popolazione non molto elevata rispetto alla media nazionale di allora, non riescono a fare la differenza, ed anche le diverse case editrici, la grande e apprezzata Editrice Colitti, come le piccole De Baglia e Nebbia, Petrucciani e La Diana a Campobasso, Edoardo Pietrantonio a Larino, non riescono ad incidere. In questa relativa mancanza si verifica però il fenomeno che caratterizzerà in maniera importante la cultura molisana di quegli anni ed innoverà profondamente la stessa nei decenni a seguire. Le redini di essa vengono prese da quel gruppo di artisti -pittori, scultori, fotografi- che rappresenteranno il Molise alle manifestazioni di Belle Arti locali e nazionali e che all'inizio abbiamo definito *Scuola di Campobasso*. Questi personaggi furono il motore di un nuovo processo culturale il quale, lontano da una critica che andava esaurendo il legame partenopeo, trovava nuove vie di confronto e di apprendimento. Tramite le mostre sindacali fasciste di Belle Arti sono proprio gli artisti locali ad essere, tra virgolette, costretti, per la prima volta, a confrontarsi direttamente con artisti di provincie e regioni vicine, a far girare le loro opere, ad entrare in contatto con ambienti culturali diversi. Per anni trascurate da esperti e studiosi, le Esposizioni del Sindacato Fascista, nazionali e regionali, rappresentano un caso unico di progetto sistematico per la valorizzazione dell'arte in tutte le sue manifestazioni. L'esito di tale tentativo e le implicazioni culturali di un intervento politico così massicciamente strutturato è la crescita della produzione artistica e la diffusione capillare dell'arte e del gusto[39]. Sarà con la ristrutturazione sindacale del 1926 che si comincerà a parlare di una Corporazione delle arti, per quanto concerne le mostre, invece, bisognerà attendere qualche altro anno. La Prima Mostra d'Arte Molisana, si svolgerà a Campobasso tra maggio e giugno del 1925; tra i nomi Arnaldo de Lisio, Francesco Paolo Diodati, Nicola Giuliani, Amedeo Trivisonno, Romeo Musa,

[39] Sull'argomento F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976; V. Zagarrio, *Il fascismo e la politica delie arti*, Studi storici, 1976, n. 2, pp. 235-256,

Puchetti. Romeo Musa fece la locandina, mentre in giuria c'erano Alfredo Trombetta, Bartolomeo Preziosi da Larino e Benedetto Giordano. Circa il contesto molisano e abruzzese sindacale, invece, la prima di esse si tenne a L'Aquila nel 1932, come anche la seconda nel 1935; la terza vide la luce a Pescara nel 1936, mentre la quarta ebbe luogo a Campobasso, nel 1937. Toccò successivamente a Teramo organizzare nel 1938 la quinta, mentre la sesta ed ultima rassegna fu ospitata a Chieti nel 1939. Nelle manifestazioni delle sindacali in terra d'Abruzzo gli artisti del Molise furono così presenti: nella prima a L'Aquila Nicola Greco, Marcello Scarano, Giovanni Ruggiero; nella seconda sempre a L'Aquila Nicola Greco, Giovanni Ruggiero, Marcello Scarano e Erminio Trabucco; nella terza a Pescara del 1936 gli esponenti diventano sei Nicola Fiocca, Nicola Greco, Giovanni Ruggiero, Marcello Scarano, Erminio Trabucco e Amedeo Trivisonno; nella quinta a Teramo salgono a sette con in più Germano e Vittorino Manocchio; nella sesta a Chieti, del 1939, scendono infine a cinque Nicola Greco, Teresa Nespeca, Giovanni Ruggiero, Marcello Scarano e Erminio Trabucco. I soli a partecipare a tutte le sei manifestazioni sono stati Ruggero e Scarano, dimostrando la stima della quale godevano non solo in Molise. Le manifestazioni sindacali provinciali o interprovinciali di Belle Arti erano un avvenimento eccezionale e particolare per ogni artista, ed il parteciparvi o essere invitato a partecipare era un sogno che tutti potevano realizzare. I migliori venivano invitati ad esporre i lavori alla mostra nazionale sindacale. Non era necessario essere per forza iscritti al sindacato, tant'è vero che solo in occasione della mostra di Campobasso del 1937 in calce all'elenco degli espositori viene riportata, in caratteri abbastanza piccoli, la nota "Gli artisti segnati con asterisco sono iscritti al Sindacato Belle Arti". Inoltre, ci si affidava prima di tutto a tecnici del settore, non si impediva l'esposizione di opere troppo d'avanguardia, non si privilegiavano i gruppi e non era obbligatorio rappresentare il Duce. Se scorriamo i sei cataloghi non deve far meraviglia trovare, accanto a nomi di perfetti sconosciuti, artisti di sicuro prestigio e di vasta notorietà: i Cascella (Basilio, Tommaso, Michele, Giovacchino), Raffaello Celommi, Carlo D'Aloisio da Vasto, Nicola D'Antino, Vincenzo Irolli, Pippo Rizzo, Luigi Servolini.

Un'analisi a parte va fatta invece sulla quarta mostra del sindacato interprovinciale che si tenne a Campobasso nel periodo tra l'1 e il 31 agosto 1937 e fu allestita nelle sale della Scuola "Enrico D'Ovidio". Gli artisti molisani invitati ad esporre furono ventidue. Il comitato della mostra era formato dal Presidente, Renato Pistilli, Podestà di Campobasso, dagli onorevoli Michele Romano e Adriano Lualdi, dal professor Giovanni Ruggiero e dal Fiduciario del Sindacato Belle Arti del Molise professore Amedeo Trivisonno. Nella giuria, oltre a Giovanni Ruggero presidente, figuravano Tommaso Cascella, Armando Cermignani, Guido Costanzo e Amedeo Trivisonno. Delle 536 opere presentate furono accettate 358 per un totale di 61 espositori. La mostra fu un grande successo di pubblico e di critica diventando la manifestazione artistica più importanti ospitata fino a quel momento in regione.

La "Scuola di Campobasso" nasce da un contatto continuo e quotidiano di artisti che, pur non seguendo ricerche comuni, erano portati al confronto e al dibattito, un po' come succederà negli anni Settanta con la nascita del "Gruppo 70", sempre nel capoluogo. Marcello Scarano era stato a Roma sin dall'autunno del 1924 e vi era rimasto quasi continuativamente fino a tutto il 1925 e parte del 1926. Amedeo Trivisonno era stato a Roma nel 1922 prima di continuare i suoi studi a Firenze. La pittura di Scarano non ha nulla a che vedere con la forma classica di Trivisonno anche se i due convergono nella pittura di ritratto e di paesaggio, dimostrando come la cultura locale non era più perfettamente legata al contesto napoletano, portato avanti ancora da Arnaldo de Lisio e Francesco Paolo Diodati. Proprio nell'ambito degli affreschi è opportuno fare un paragone tra le opere commissionate per la Banca d'Italia e quelle della Cattedrale, notando come proprio Trivisonno sembri ignorare la tradizione pittorica partenopea, frutto della vecchia scuola dei pittori locali, sposando uno stile più classico e asciutto, definito successivamente neorinascimentale. In questo contesto può essere chiamato a far parte, per un breve periodo, anche Romeo Musa le cui opere sono visibili presso il convitto Mario Pagano di Campobasso, e Giovanni Ruggiero. Arriverà poi Giovanni Leo Paglione, allievo di Trivisonno, che transiterà nella seconda metà del Novecento

lo stile devoto del maestro partito per l'insegnamento in Egitto. Ci sembra opportuno allora compiere un'analisi trasversale tra i vari artisti, di influenza napoletana e di "scuola campobassana", per osservare in maniera più puntuale le due visioni artistiche e soprattutto il superamento dell'influenza napoletana.

Francesco Paolo Diodati (Campobasso, 1864 - Napoli, 1940) nasce a Campobasso il 9 settembre 1864 da Eugenio, possidente, e Giulia Bellini di Napoli. Il piccolo Francesco, in seguito alla morte della madre, è adottato dalla signora Maria Onofri e per questo motivo troviamo in alcune opere il cognome adottivo aggiunto al suo[40]. Segue inizialmente la carriera musicale ma a dodici anni, visitando una mostra della Promotrice di Belle Arti Salvator Rosa insieme allo zio avvocato Tito Diodati, che diverrà suo mecenate, rimane talmente colpito che decide di abbandonare il Conservatorio per iscriversi all'Accademia di Belle Arti. Inizia a seguire i corsi, prestando una particolare attenzione a quelli diretti da Gioacchino Toma, uno dei grandi protagonisti della scuola napoletana. Il temperamento mite e introverso, per molti versi dimesso, di Toma, denominato "il pittore dei grigi", influirà sensibilmente sul campobassano soprattutto nelle prove giovanili. Diodati, infatti, sottraendosi alla semplice imitazione conservò del maestro il senso malinconico dell'esistenza, l'interesse per la vita popolare, l'uso frequente delle tonalità grigie ed il prevalere dei colori freddi. Durante la formazione accademica, come risulta dalle fonti, riceve diverse menzioni e riconoscimenti per prove di disegno e di figura mentre la sua carriera artistica inizia nel 1882 con la partecipazione alla XXXI Promotrice di Genova dove espone *In attesa*, un dipinto ancora segnato dalla lezione intimista ed elegiaca di Toma. Nello stesso anno presenta anche due *Impressioni dal vero* alla XVIII Promotrice di Napoli. Successivamente prende parte a diverse mostre italiane ed è presente con una certa assiduità alle Promotrici partenopee e ancora a quella

[40] Cfr. D. G. Lorusso, *Attraversamenti* cit., pp. 211-230.

organizzata nel capoluogo ligure. La produzione di questi anni è caratterizzata da una sostanziale capacità tecnica e da una certa felicità espressiva; soprattutto nelle scene di genere si interessa dei vari aspetti della vita popolare che rende sulla tela attraverso segni veloci e sfumati, gradazioni attenuate e un sottile senso del pittoresco. Una pittura che si impone per il seducente colorismo, ottenuto con una pennellata densa come nella migliore tradizione seicentesca napoletana: esemplare in tal senso il pregevole *Ritratto del padre* (1880-85), conservato nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nel 1887 è presente all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia con due pastelli mentre nel capoluogo campano presenta due vedute acquistate successivamente dal Comune. Nel 1890 espone nella sala Trama di Capri meritandosi la recensione nel primo numero della rivista *Cronaca Partenopea*:

> Il Diodati non è un novellino, ma un'artista già noto per altri suoi lavori esposti qui a Napoli, a Roma, a Firenze, a Venezia, a Londra. I suoi pastelli colorati così fini, così eleganti, così fusi ed armonici nel colore, gli hanno meritatamente fatto acquistare un posto fra i nostri giovani e promettenti artisti. Egli molto ha fatto, ma molto ancora farà, perché studioso, modesto, tutto preso, com'è della grandezza e della serietà dell'arte, cui s'è dato con tanto slancio e con tanto entusiasmo.

Sono anni di intense esperienze artistiche che lo conducono in varie città della penisola da Roma (1893) a Firenze (1896). Presenta a Napoli nel 1896 *Un corteo,* una delle opere più note in cui è raffigurato un uomo che cammina solitario nella nebbia mattutina, su una strada fiancheggiata da alberi, verso il cimitero, con la piccola bara del figlio: l'opera acquistata su consiglio di Domenico Morelli da Umberto I è conservata presso il Museo di Capodimonte. All'Esposizione Nazionale di Torino del 1898 presenta la tela *Un raggio ancora,* impaginata con un sapiente equilibrio cromatico, mentre a Venezia, in occasione della quarta edizione della Biennale del 1901, espone *Impressione*[41]. Nei primi anni del Novecento compie un proficuo viaggio in Belgio. La pittura di questo periodo si caratterizza per il sottile colorismo ottenuto con un segno corposo e anche con

[41]Cfr. *Catalogo illustrato della IV Esposizione internazionale Città di Venezia*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1901, n. 40, p. 193.

un sapiente uso della spatola capace di creare piacevoli impasti cromatici, e per un'insospettata freschezza che anima la psicologia delle figure. La scena di genere non si perde mai nel didascalico o nel folkloristico ma si presta ad esaltare la tecnica dell'artista che fu molto portato anche nel ritratto. Nella Collezione Eliseo si trova il suo *Autoritratto,* che mostra tutto il fascino penetrante della resa emotiva e psicologica e la bellezza di una pennellata ricca e costruttiva, e due ritratti della figlia Adelaide in cui sono sapientemente fissate le espressioni del periodo adolescenziale. Francesco si trova ad operare in un periodo particolare in cui la città partenopea vive una feconda stagione all'insegna della Belle Époque, quando il fermento culturale non è troppo dissimile da quello che si registra nelle maggiori capitali europee. Non mancano del resto i conflitti poiché da una parte si assiste a nostalgie aristocratiche e dall'altra a spinte modernistiche che esaltano lo stile floreale umbertino in bilico fra Neorinascimento e Liberty. In questo contesto nascono nuovi edifici, espressioni della società moderna, destinati alla vita pubblica e allo svago, e che diventano mondani luoghi di ritrovo. Il più importante è sicuramente il Gambrinus, il vecchio Gran Caffè progettato dall'architetto Antonio Curri, che accoglie intellettuali, turisti, giornalisti, poeti e musicisti. Diodati è chiamato ad arricchire alcuni ambienti con tre opere: *Monaco che brinda*, strutturato con squisita eleganza intorno all'ironica figura del frate che innalza un boccale di birra, *Davanti al San Carlo*, opera di chiaro gusto liberty incentrata sulla coppia di innamorati in primo piano, e *Popolana*, una graziosa ragazza vestita in abiti tradizionali inserita in un paesaggio con sullo sfondo i Faraglioni di Capri. Rarissime le opere di Diodati in Molise. Nel 1924 gli vengono commissionate due delle sette lunette che decorano il salone della Banca d'Italia di Campobasso, su soggetti suggeriti dall'illustre senatore e celebre italianista Francesco d'Ovidio. La prima contiene la scena con *La pace tra Crociati e Trinitari*, la riconciliazione avvenuta nel 1587 fra le confraternite dei Crociati e dei Trinitari, ed è un'opera che si traduce in un intenso brano espressivo sia nel contrasto luministico che nella ricercata preziosità materica delle figure. La seconda rappresenta *Vittorio Emanuele II visita Venafro*, episodio accaduto nel 1860, ed è risolta in

un’affollata scena di massa dalla quale emergono due donne rese con sapienti capacità coloristiche. L’artista è presente anche alla prima Mostra Molisana d’Arte, promossa dal Circolo Artistico di Campobasso nel 1925 e inaugurata nelle sale del Regio Istituto Magistrale, con *Pensosa* e alla IV Mostra d’Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti dell’Abruzzo e Molise, allestita nel Palazzo della Scuola Enrico d’Ovidio, nel 1937. Il suo impegno è documentato anche per composizioni di carattere sacro: tra tutte si segnala nel 1899 *La Porziuncola*, un affresco raffigurante l’episodio della comparsa delle stigmate a S. Francesco, per la chiesa di Sant’Andrea a Nocera Inferiore, e una serie di dipinti ad olio per la parrocchiale di San Nicola Magno di Santa Maria a Vico. Francesco rimane comunque sempre legato a Napoli e al contesto campano. Il suo studio situato alla Riviera di Chiaia, dove si era trasferito agli inizi del secolo dall’atelier di piazza dei Martiri, diviene ben presto un luogo di ritrovo di personaggi del mondo culturale partenopeo e di artisti in visita. Tra tutti si segnala Giacomo Grosso, l’artista del famoso scandalo alla Biennale del 1895 per l’opera *Supremo convegno,* con il quale stringe rapporti di vera amicizia documentati da fotografie e dal superbo ritratto che il piemontese dipinge nel 1922. Alla fervente attività artistica affiancò, inoltre, quella di restauratore di opere d'arte che svolse nei locali del convento di S. Maria La Nuova. Diodati muore a Napoli il 24 dicembre del 1940. Il suo studio, dove continuerà a lavorare il figlio Tito[42], venne completamente distrutto nel corso dei bombardamenti del 1943.

[42] Praitano è stato legato da rapporti di amicizia con Tito e nel corso delle sue frequentazioni napoletane ha acquistato diverse opere della collezione proprio da lui o grazie alla sua mediazione. Tito Diodati è nato a Napoli il 13 aprile 1901, figlio del pittore Francesco Paolo Diodati e di Rosa Della Monica. Si iscrive all’Accademia di Belle Arti del capoluogo campano, frequentando anche la scuola serale del nudo. È stato allievo di Paolo Vetri, di Vincenzo Volpe e più tardi di Giacomo Grosso. Inizia ad esporre nel 1920 alla prima mostra di arte giovanile della sua città e l’anno successivo prende parte alla Promotrice napoletana Salvator Rosa. Ha partecipato a diverse esposizioni indette da Sindacato Campano e a tutte le “mostre dell’Epifania” promosse dal Circolo Artistico Politecnico di Napoli. Per oltre quarant’anni ha lavorato come restauratore sotto la direzione della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli. Nel 1938 ha presieduto a tutti gli interventi conservativi dei dipinti esposti nella famosa mostra sulla pittura napoletana tra il XVII e XIX secolo. Ha restaurato i quadri della Certosa di Capri e le opere di Mattia Preti conservate nella chiesa di San Pietro a Majella di Napoli. È intervenuto inoltre, su alcune opere presenti al Quirinale, a Villa Savoia, al Palazzo della Provincia e al Comune della città partenopea. Muore a Napoli, nella sua casa in via Monte di Dio, il 18 maggio 1985.

Nicola Biondi (Capua, 1865 - Napoli, 1929) nasce da un'agiata famiglia il 18 ottobre 1865 a Capua, allora in provincia di Terra di Lavoro[43]. Sia il padre Francesco che il nonno Giuseppe avevano preso parte ai moti napoletani del 1848 e per questo erano strettamente sorvegliati dalla polizia borbonica. Nicola porta a termine nel 1876 il ciclo di studi elementari presso il Regio Liceo Ginnasiale Mario Pagano di Campobasso e, vista la spiccata attitudine mostrata per il disegno, il padre lo iscrive appena quattordicenne al Regio Istituto di Belle Arti di Napoli dove trova come insegnanti Antonio Licata e Gioacchino Toma. In occasione di un concorso di fine anno il giovane Biondi commette alcune indisciplinatezze nei confronti di un professore ed è severamente punito dal preside dell'Accademia. L'evento lo coinvolge emotivamente al punto da fargli prendere la decisione di abbandonare precocemente l'Accademia; ciò è quanto emerge dalla sua scheda scolastica che si interrompe nel giorno del suo diciassettesimo compleanno, nel 1882. Ricomincia a studiare tenacemente da autodidatta e, intorno al 1880, frequentando il Vomero e il celebre Caffè di Piazza Vanvitelli, conosce Giuseppe Casciaro ed Attilio Pratella con i quali inizia a sperimentare la pittura *en plein air* illustrando scene di vita all'aperto. Si forma così un piccolo gruppo di pittori che si pongono in polemica con gli artisti che facevano capo al Circolo Artistico e che si ritenevano i soli rappresentanti dell'arte ufficiale di Napoli, considerando quelli del Vomero rivoluzionari e cospiratori. Del loro sodalizio è significativa la testimonianza tracciata da Alfredo Schettini in occasione della presentazione di una mostra postuma:

> allora entrambi abitavano al Vomero: Biondi nella meravigliosa Villa Belvedere, Casciaro nella Villa Braida a San Martino. In quel periodo della loro giovinezza, il Vomero era ancora villaggio, il classico luogo di villeggiatura dei napoletani […] Via Luca Giordano, e le altre vie adiacenti, erano ancora aperta campagna, fertile, ridente, qua e là qualche villino signorile, "tavernelle" col pergolato, pittoresche casette coloniche. Quindi per Casciaro e Biondi ed altri artisti vomeresi il Vomero vecchio rappresentava la loro "Barbizon", mentre la foresta con la vallata dei Camaldoli la loro "Fontainebleau".

[43] Cfr. D. G. Lorusso, *Attraversamenti* cit., pp. 231-249.

> Al loro gruppo si unì Attilio Pratella che aveva compiuti gli studi all'Accademia di Bologna e nel 1880 venne a Napoli per un corso di perfezionamento[44].

Esordisce ufficialmente nel 1883 alla Promotrice napoletana con due studi dal vero; alla stessa Promotrice parteciperà anche nel 1985 e nel 1890 esponendo *Ombre*, una tela in cui rappresenta con meravigliosa fedeltà una ricca e movimentata scena di famiglia in cui il protagonista è un fanciullo che si diverte a fare, appunto, il gioco delle ombre[45]. Muore intanto nel 1887 il padre e l'artista entra in un periodo di profondo sconforto. Nel 1890 partecipa anch'egli alla decorazione del Gambrinus realizzando *Dal nido*, una gustosa scena di genere dal taglio verticale raffigurante due bambini arrampicati su una scala per catturare un uccello. Sono anni di frenetica attività che vedono la sua partecipazione a mostre in Italia (Promotrice napoletana nel 1891 e 1892, Esposizione di Brera nel 1897, Promotrice di Torino nel 1898) e all'estero (Pietroburgo nel 1898 e Principato di Monaco nel 1899 e nel 1900); un periodo, questo, in cui la sensibilità di Biondi è sempre più attratta dalle piccole scene della vita quotidiana, dai paesaggi campani, dall'ariosa e più aspra campagna molisana, la terra d'origine, in cui spesso soggiorna nei periodi estivi. La vitalità dell'ispirazione è testimoniata da opere come *Pastorella con galletto*, *Mellonari*, *Contadinello con zucca*, *Bolle di sapone*, un dipinto in cui le figure dei due bambini intenti a giocare sono rese con una sintassi cromatico-luministica già pienamente matura e carica di vibrante intensità di sentimenti, *Gioia di Madre*, ora al Museo di Capodimonte, dalla sentita carica verista. Tali soggetti, "scene caratteristiche della gaiezza napoletana", erano molto ricercati dai mercanti stranieri e quindi praticati da moltissimi artisti. Al 1909 si data la tela *Lavandaie*, tema risolto con rapidi tocchi di pennello estesi sulle zone d'ombra e sui punti luce, felice elaborazione di una scena osservata dal vero ed eseguita con estrema libertà[46]. Tra le opere più rappresentative

---

[44] A. Schettini, *L'arte di Nicola Biondi*, Editorialtipo, Roma 1971, p. 5.
[45] Il dipinto fu successivamente inviato all'Esposizione Nazionale di Milano del 1906 e acquistato dal Bey del Cairo.
[46] Grazie alle etichette sul retro sappiamo che il dipinto è stato esposto a Roma nel 1953 alla mostra *Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia* e successivamente nella 1962 all'Esposizione Nazionale d'Arte promossa dal Circolo Artistico Politecnico di Napoli.

dell'autore vanno citate inoltre *Primavera d'intorno brilla nell'aria e per li campi esulta*, vigorosa costruzione dal taglio orizzontale e dal sapore decisamente michettiano, un inno alla giovinezza e alla natura, *Lavoro sul lastrico*, originalissima composizione che trova puntuale riscontro in una foto della collezione personale dell'artista. Grazie ai riconoscimenti che arrivano dalla critica più attenta il 28 maggio del 1902 è nominato professore onorario dell'Accademia di Belle Arti di Napoli mentre nel 1905 è invitato alla VI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia dove espone *Notturno*. Intensa, l'attività pittorica si fa più libera e spigliata; nelle tele dove i colori e le luci del paesaggio vomerese, le nebbie leggere del cielo al tramonto, le acque madreperlacee del golfo di Napoli, i mestieri e le occupazioni popolari, danno conto di una ricerca ormai divenuta cifra stilistica personale, si legge il sentito e privato studio dal vero caratterizzato da motivi di derivazione naturalistico-impressionista. L'artista sperimenta senza tregua con ogni tecnica, olio, carboncino, seppie, tempera, pastello, rappresentando soprattutto quella natura tanto amata, la figura umana e i bambini. A questa fase appartiene *Materassaia al Vomero*, una composizione di grande eleganza, caratterizzata da una trama nobilissima del colore e da un acuto senso dell'equilibrio figurativo. Nella sua Villa Belvedere al Vomero, schivo e in disparte in un mondo che gli diventa sempre più estraneo, a partire dal 1911 vive anni di isolamento e una fase che alcuni critici hanno definito di "immalinconimento". Prende parte ed è segnalato tra gli artisti che maggiormente si distinsero alla I Esposizione nazionale nel 1915-1916, organizzata a Napoli dagli artisti della cosiddetta "secessione dei ventitré". Nel 1924 gli vengono commissionate, come per Diodati e vedremo per De Lisio, due lunette di soggetto storico per la nuova sede della Banca d'Italia di Campobasso: *L'ingresso di Ferrante I Gonzaga e Isabella di Capua a Campobasso* avvenuto, secondo fonti storiche, nel 1531, e *Il passaggio di Alessandro III a Termoli*, che racconta l'imbarco del pontefice durante il viaggio che dal regno siciliano lo porta a Venezia nel 1173. Nella collezione Eliseo sono presenti due ritratti di bambini che rivelano l'attenzione per il mondo dell'infanzia e si caratterizzano per una pennellata fresca e pastosa; nella collezione Praitano,

invece, è conservato un interessante autoritratto, quasi un'impressione momentanea capace di cogliere tutta la sua personale vitalità creativa. L'opera dal titolo *Armonia e lavoro* presentata in occasione della XLII Esposizione della Promotrice napoletana del 1927 dimostra come Biondi, anche nella fase finale del suo percorso creativo, non perde mai l'anima coloristica esaltata in questo caso dagli effetti fluidi e squillanti della tavolozza e dai rapidissimi tocchi di luce che delineano le due figure femminili. L'unico ciclo di decorazioni private che si conosce del maestro molisano si conserva a Palazzo Suriani, una signorile dimora di Monteodorisio, dove l'artista interviene sia nel salone di rappresentanza che in altri ambienti dell'edificio con scene sulle volte a padiglione e sulle pareti. Nella stessa cittadina porta a termine nel 1905 una serie di dipinti murari a tempera eseguiti nelle navate del seicentesco Santuario della Madonna delle Grazie. Il suo temperamento lo conduce sempre di più ad una chiusura verso il mondo esterno e a un'immersione totale nel lavoro inteso quale luogo di riflessione e riscatto. Nel 1929 gli viene offerto di insegnare alla Scuola di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; il 3 agosto presenta la domanda indirizzata al Presidente e poco dopo ottiene l'incarico che accetta con modestia; solo qualche mese dopo però si ammalata e muore il 25 novembre. Tra i testi critici si è riconosciuto nelle parole di Piero Giraceil miglior commento alla sua attività creativa:

> Era un solitario, ed anche timido. Non si appartò alla ricerca di "motivi" […] la sua casa, il suo orto gli bastavano. Usò il pastello raggiungendo una grande perfezione stilistica […] lo chiamavano perciò per pigrizia mentale, "michettiano", ma potrebbero allora anche chiamarlo "degasiano" perché amava dipingere alla maniera impressionista donne e bambini nell'intimità familiare, o "manciniano" a causa della sensibilità coloristica. La verità è che Nicola Biondi non somiglia a nessuno. È sempre sé stesso.

Non trascurabile la documentazione fotografica che Nicola Biondi mette insieme nel periodo a cavallo fra i due secoli e che ora è conservata presso il Museo di Storia della Fotografia Alinari di Firenze. Il fondo è composto da quasi trecento stampe fotografiche d'epoca, alcune attribuibili a lui e al figlio Paolo, altre raccolte dall'artista ma prodotte da studi fotografici di notevole importanza come Bovi e Plushow. L'insieme del materiale testimonia l'evidente impronta

pittorica, in quanto molti scatti servivano per impostare scene di genere, e le connessioni con la cultura artistica coeva come quella di Francesco Paolo Michetti, da Biondi personalmente conosciuto e ritratto, o del fotografo Alfredo Trombetta. La raccolta che mette in evidenza le profonde connessioni tra fotografia e pittura in un reciproco scambio di rapporti e di influenze contiene splendide scene di vita rustica, arti e mestieri, contadini e pastori, figure e gruppi di famiglia. Nell'aprile del 1930 il Circolo Artistico Politecnico di Napoli organizza una retrospettiva, la più completa mai realizzata, allestita nel Padiglione della Permanente alla Villa Comunale, e il testo di presentazione del catalogo, curato da Mattia Limoncelli, si apre con la seguente testimonianza che vogliamo riportare quasi integralmente:

> Se a taluni artisti piacque imporsi di un tratto col clamore di un successo immediato, altri amarono il silenzio e l'arte loro fu un temperante commento d'ogni giorno. Probabilmente, se si fosse chiesto a Nicola Biondi di fare una mostra, egli si sarebbe schermito. A qualcuno che si recò lassù nella casetta di Antignano – che pare colla sua luminosità svelare il segreto dei vedutisti napoletani – a chi si recò lassù chiedendogli qualche cosa di nuovo, egli disse con semplicità di non aver nulla da mostrare. E nulla vendeva se non di rado, nulla diceva di avere, pur se continuamente le sue cartelle si colmavano di appunti, di note e i suoi cassetti si arricchivano di tavolette e di cartoni al punto che gli stessi familiari, frugando nello studio, ebbero la commovente sorpresa di trovar tutta una serie di notazioni giornaliere: frammenti, segni, abbozzi – le poche sillabe che sono i preliminari del quadro, secche, rapide, sommarie – diresti quasi che, anche se volessero, non hanno il tempo di farsi stente ed allentarsi. Vedutine, in massima: un angolo, un crocicchio, un bugigattolo con segni della luce che vi proietta il sole e dell'ombra e del peggio che vi imprime l'uomo, il traffico, il tempo: una spianata di verde, un fiore, un animale domestico. Ed anche altre impressioni, altri tentativi verso un'arte più larga: un volto, un autoritratto, un bel gruppo. Esperimenti compiuti la più parte per meditare: segni, speranze di quadri senza forse nemmeno il proposito di svolgerli.

Paolo Biondi nasce a Napoli il 2 giugno 1895, figlio del pittore Nicola e di Brigida Pisani. Sin da piccolo mostra un'innata sensibilità artistica perfezionata ed arricchita grazie agli insegnamenti del padre, notoriamente poco indulgente con gli allievi. Le lezioni e la pratica sviluppano le sue

capacità disegnative e coloristiche tanto che ad appena sedici anni nel 1911 partecipa con successo alla mostra indetta dalla Promotrice Salvator Rosa, istituzione alla quale resterà sempre legato. Si iscrive ai corsi dell'Accademia di Belle Arti della città partenopea che però interrompe a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. Terminato il conflitto riprende assiduamente le lezioni, comincia a frequentare mostre e circoli artistici e, nel periodo che va dal 1920 al 1936, compie una lunga serie di viaggi in Germania, Francia e Svizzera non tralasciando mai la pittura, anzi raffigurando, con sentito spirito per il pittoresco, paesaggi e figure locali. Mostre a Berlino, Monaco, Berna e Zurigo testimoniano la fervida attività. Tornato in Patria, forte di un significativo bagaglio di esperienze e impressioni visive, presenta nei nuovi lavori le conquiste nel campo del colore e della luce, apertamente orientato verso la visione di una realtà variopinta e di un naturalismo arioso e vibrante a sfondo impressionistico. Risalgono a questi anni una ricca serie di oli (paesaggi, nature morte, vedute, ritratti) che confermano una maturità nell'uso del colore che, a differenza del padre, l'artista adopera in chiave maggiormente espressiva ed autonoma, attento non tanto alla resa oggettiva degli elementi quanto alla loro immersione in una realtà densa e materica, fatta di soluzioni luministiche e accesi impasti cromatici. A questa dimensione vitale della trama pittorica è da aggiungere, indubbiamente, una innata delicatezza nella raffigurazione: «la misura, la chiarezza, la pulizia della resa», come ebbe a scrivere Paolo Ricci, mostrano infatti un artista attento e maturo, tanto sincero e preciso nel descrivere quanto abile, nel corso della vita, a progredire verso forme più larghe e riassuntive con la realtà che si depura di elementi superflui. Partecipa ad un concorso per titoli, per un incarico di figura, al Liceo artistico di Napoli ma tali documenti, prodotti in originale, vanno misteriosamente smarriti. Ne nasce un'annosa vertenza che giunge addirittura a Mussolini e che si conclude con l'attribuzione dell'incarico nel 1944, a scuole chiuse. La guerra interrompe la carriera di insegnante che non riprenderà dopo il conflitto. Significative, nell'immediato dopoguerra, le partecipazioni al Premio Michetti, l'affermazione nel 1956 al concorso nazionale per un grande pannello raffigurante le attività della Provincia di Chieti

(olio, vino, agricoltura, il mare sullo sfondo e l'arte del Convento Michetti), ora nella sala del consiglio provinciale, e l'attività, nella carica di Consigliere segretario artista, presso la Società Promotrice Salvator Rosa che contribuisce a ricostruire e rilanciare nel panorama artistico napoletano. Tante le recensioni positive che accompagnano le esposizioni alle quali partecipa negli anni Cinquanta, fino alla sua ultima personale nel 1955 alla galleria San Carlo. Alla mostra nazionale d'arte figurativa tenutasi nel 1961 a celebrazione dell'Unità d'Italia ottiene la medaglia d'oro dal Ministro della Pubblica Istruzione Bosco. Muore a Napoli il 4 gennaio 1962. La mostra celebrativa dedicatagli dalla "sua" Promotrice, nella persona del Presidente Luigi Autiello, nel 1963, ottiene un significativo successo. Nella collezione Eliseo sono presenti diverse opere dell'artista che fu fraterno amico di Giuseppe Eliseo conosciuto quando, reduce dalla guerra, fu inviato dal padre a Mirabello, dallo zio Domenico, per passare un periodo di riposo e tranquillità. Segnaliamo il piccolo autoritratto, quasi un'istantanea nella delineazione del volto percorso da rapide pennellate e da sapienti chiaroscuri.

Concludiamo questa prima parte con la figura di de Lisio[47]. **Arnaldo Ercole Luigi de Lisio** nasce a Castelbottaccio il 9 dicembre 1869, da Vincenzo[48], poeta, studioso di folclore, glottologo, uomo politico e avvocato, e Virginia Suriani, nativa di Lupara. Ha la fortuna di vivere in un ambiente ricco di stimoli culturali e all'età di soli quattordici anni, nel 1883, si trasferisce a Napoli dove dal 1889 frequenta l'Accademia di Belle Arti sotto la guida di Domenico Morelli, Gioacchino Toma e Ignazio Perricci. Il giovane ha modo di crescere con le migliori personalità artistiche dell'epoca e dimostra le sue capacità conseguendo diversi riconoscimenti e premi durante la formazione. Terminati i corsi l'artista inizia la carriera come illustratore: nel 1890 aveva già arricchito con alcune macchiette il testo *Ragazzi napoletani* di Amilcare Lauria mentre dal 1896 collabora con

[47] Su Arnaldo de Lisio, fatto salvo il testo di Lorusso, segnaliamo G. Grassi, a cura di, *Arnaldo de Lisio*, Firenze 1981; A. Carola-Perrotti, a cura di, *Arnaldo De Lisio alla Banca d'Italia*, Campobasso 2011.

[48] Vincenzo De Lisio (Castelbottaccio 1833-1919), incarnò la figura tipica del galantuomo molisano di stampo radical massonico. Pittore dilettante, mecenate, poeta e gazzettiere, fu più volte sindaco del suo paese, amministratore straordinario in comuni limitrofi, deputato provinciale. Sono rimaste inedite molte sue opere di carattere storico, linguistico, folcloristico.

le riviste napoletane *La Scena* e *La Bohéme*. Particolare e raffinato, sicuramente da approfondire, risulta il suo lavoro grafico per il linguaggio moderno e l'abilità di "iconizzare" la scrittura, ovvero di usare le lettere quali moderni elementi decorativi. Fra i primi lavori ornamentali eseguiti nella città partenopea vanno ricordate le ricche decorazioni per la volta della Galleria Umberto I ed alcuni interventi per le stanze del piano nobile del Palazzo Ravaschieri. Con indirizzo di residenza in via Magnocavallo, lo troviamo segnalato nel catalogo della Promotrice napoletana, manifestazione dove sarà presente spesso a partire dall'edizione del 1888 fino al 1924 anno in cui la promotrice verrà assorbita dal Sindacato Fascista degli artisti della Campania. Una delle opere fondamentali relative al periodo giovanile è senza dubbio *Ultimo inverno*, di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, acquistata dall'artista in occasione dell'Esposizione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti tenutasi nella capitale nel 1900. Il dipinto che presenta la figura di un vecchio agonizzante nell'atto di invocare un santo è l'opera in cui, più che altrove, Arnaldo De Lisio esprime magistralmente la sua sensibilità umana e artistica. Nella tela il pittore si accosta al tema dei disadattati, attingendo dal mondo dei "bassi" napoletani che offre un campionario vario e colorato della vita quotidiana, e raffigura una scena intrisa di verismo sociale, trasfigurata dall'aura mistica tipica dell'ultima produzione morelliana, inserendosi anche nel filone a sfondo socio-umanitario affermatosi alla fine dell'Ottocento con Patini e d'Orsi. L'Esposizione Universale di Parigi del 1900, che si annunciava come la più ricca e imponente di sempre, sollecita il trasferimento nella capitale francese così insieme a de Lisio troviamo in partenza altri pittori napoletani quali Pietro Scoppetta, Raffaele Ragione, Ulisse Caputo, Vincenzo La Bella. Nella *Ville Lumière*, città ideale e simbolo della Belle Époque, l'artista rimarrà quasi quattro anni e in questo periodo fissa una serie di scene dipinte con un nuovo modo di concepire la luce maturato grazie alla lezione degli impressionisti e dei tanti artisti che si ritrovavano a Bateau Lavoir, il celebre condominio di Montmartre. Tali soggetti sono caratterizzati da suggestioni fugaci e inquadrature moderne, quasi cinematografiche (si veda *Uscita dall'opera*), capaci di suggerire il ritmo frenetico

della città. È Caputo, in uno stralcio di lettera che reca il disegno del suo primo atelier parigino in Rue Campagne negli anni 1900-1903, a fornirci una breve descrizione del gruppo:

> Che bella e placida vita. Sono sempre in compagnia di Scoppetta e de Lisio, o Balestrieri o Clèment, jamais solo. Io, Scoppetta e de Lisio si pranza sempre assieme ed abbiamo da vari giorni stabilito di non andare più al restaurant ove si spende un abisso e si rimane quasi digiuni. Facciamo la cucina assieme, si chiacchiera molto, si mangia forse un po' troppo, si fanno progetti per l'avvenire. Si è lieti e contenti sempre e saremmo pienamente felici se ognuno di noi avesse con sé i suoi cari (i fagioli sono cotti).

Anche se lo stile rimane pur sempre legato alla tradizione napoletana, non aprendosi del tutto alla portata rivoluzionaria del movimento, come era successo a Van Gogh la tavolozza dell'artista si schiarisce sensibilmente e si definisce un'abilità coloristica, caratterizzata da una stesura più sciolta e immediata del colore, dalla rapidità di tocco e dalla ricerca di sensibili effetti atmosferici, che sarà la caratteristica distintiva del suo ultimo periodo. Nel 1903 ammalatosi è curato dal medico Barbieri, anch'egli molisano, e da questi convinto a tornare in patria e a passare il periodo di convalescenza nel comune natio, a Castelbottaccio, dove esegue il conosciuto e apprezzato *Ritratto del padre.* Rincasato a Napoli nel 1904 riprende a frequentare le mostre della Promotrice presentando opere con chiari riferimenti parigini, che continuano ad essere i suoi temi preferiti insieme ai soggetti partenopei. Nello stesso anno conosce la futura moglie Alfonsina di Mauro che gli darà ben quindici figli e da questo momento in poi i soggetti familiari diventano una costante della sua pittura da cavalletto tanto da venir appellato su un numero della rivista *Emporium* "pittore di bimbi". Nel 1911 decora le volte dei padiglioni della Campania e della Basilicata all'Esposizione etnografica di Roma ed è presente all'Esposizione artistica degli Indipendenti tenuta a palazzo Teodoli con l'opera *Scientia et fides in dolore sorores*. Altri interessanti lavori del periodo sono il suggestivo *Donna alla finestra*, caratterizzato da superbi effetti di controluce, *Le tentazioni di San Tommaso d'Aquino*, un dipinto decisamente insolito nell'iconografia che vede un interno, dove nascono le tentazioni demoniache, illuminato dai raggi luminosi proiettati dagli occhi di un gigantesco rospo in primo piano, e *Partenope*, tela di grandi dimensioni costruita

utilizzando colori stesi con vibranti e rapidi tocchi di pennello, raffinata e seducente con echi desunti da Aristide Sartorio e dall'estetismo di stampo romano, e la posa ripresa in parte dalla celebre *Venere* di Cabanel. Arnaldo de Lisio fu anche un attento ritrattista per committenze borghesi ed aristocratiche; per questa attività fu impegnato dal 1923 al 1925 a Roma dove esegue tra gli altri il ritratto di Francesca Bertini, una delle attrici del cinema più ammirate dell'epoca, di Matilde Serao e della scrittrice Lina Pietravalle. Inizia una fase che lo vede coinvolto quale decoratore per diversi edifici pubblici e religiosi tra Campania e Molise. Nel 1924 porta a termine per il salone della Banca d'Italia di Campobasso tre lunette che affrontano con particolare efficacia narrativa temi riguardanti la storia della regione: *I funerali del Conte Verde*, con le esequie di Amedeo VI d'Aosta, detto il Conte Verde, deceduto nel 1383 nei pressi di Campobasso mentre combatteva a fianco di Ludovico d'Angiò, raffigurate in un suggestivo notturno; *Celestino V ad Isernia,* una scena che narra il passaggio del pontefice nel capoluogo pentro durante il viaggio da L'Aquila a Napoli; *Il riscatto di Campobasso dal dominio feudale*, che documenta l'episodio settecentesco dell'acquisto del feudo da Marcello Carafa ad opera dell'Università di Campobasso. Tutte si segnalano per l'assoluta rilevanza del colore sulla forma, i ricercati effetti luminosi, alcune arditezze compositive e un'attenzione ai particolari di genere e storici. Nel capoluogo molisano Arnaldo de Lisio torna per realizzare nel corso del 1925 le decorazioni del nuovo Teatro Sociale che sostituisce il precedente e più modesto Teatro Margherita. Per un lungo periodo lavora nel piccolo ambiente del foyer dove raffigura alcuni momenti di vita popolare legati alle tradizioni del Molise. Il pittore mette in scena, in modo palesemente teatrale, zampognari e pastori, giovani donne vestite con costumi tipici della tradizione e bambini intenti a catturare lucciole, ambientando il tutto in diversi luoghi della regione, dalle marine di Termoli ai monti del Matese, e in un'atmosfera da notturno dove il fondo scuro crea suggestivi contrasti coloristici con le figure sbozzate e animate da rapide pennellate. Nella volta della platea, invece, esegue il maestoso *Trionfo del Sannio*, la rappresentazione dell'evento storico più significativo per la storia molisana.

Il dipinto, ambientato nella piana di Bojano chiusa dalle vette del Matese, celebra la vittoria dei sanniti contro il forte esercito romano e raffigura la cerimonia del Trionfo con l'arrivo dei guerrieri sul carro, mentre mostrano con gioia le armi dei vinti, e il tripudio della popolazione raccolta intorno al tempio, sotto la statua di Cerere. A Napoli, nel 1927, all'interno del padiglione della Permanente del Circolo Artistico nella Villa Comunale, organizza una personale retrospettiva con circa centotrenta opere in esposizione, alcune risalenti al periodo giovanile. Tra le altre presenze si segnala nel 1925 la partecipazione alla prima Mostra d'arte napoletana alla galleria Corona, le personali a Roma presso l'Associazione della famiglia abruzzese-molisana nel 1930 e nel 1933, e le mostre del Sindacato fascista artisti della Campania dal 1929. Proprio sulla prima personale a Roma registriamo un'interessante critica uscita su *Emporium* sempre a firma di Artieri:

> Molisano malgrado tutto, Arnaldo De Lisio conserva nella sua pittura corposa e precisa il carattere della sua terra aspra e colma, mai tutta roccia mai tutto piano. Solida natura di costruttore, De Lisio ama, si può dire, più il disegno che la pittura che gli viene al pennello come una conseguenza e non come un fine premeditato.

Con l'avanzata di una nuova generazione di artisti, divisi tra *Novecento* e Futurismo, gli stanchi esiti naturalistici e impressionistici della sua pittura subiscono una fase di stasi e la presenza del molisano è registrata soltanto in poche mostre organizzate dal Sindacato Fascista di Belle Arti. L'ultima grande impresa de Lisio la porta a termine nel 1931, sempre a Campobasso, quando realizza il ciclo delle *Allegorie delle Arti e delle Scienze* lungo le pareti dell'Aula Magna dell'Istituto Tecnico Leopoldo Pilla. Si tratta di una serie di sei allegorie (*Le Scienze, La Gioventù, La Forza Giovanile, L'agrimensura e la ragioneria, Il sacrificio giovanile, L'epigrafe a Leopoldo Pilla*) rese con tinte tenui e con una straordinaria abilità compositiva che mostra, finalmente, come l'artista si sia accostato a linguaggi e stilemi novecenteschi pur proseguendo con una forma aulica ma mai retorica. Meno conosciuta, anche perché in parte andata distrutta, è la produzione di carattere sacro; vogliamo segnalare l'affresco con la *Gloria di Santa Barbara* nel santuario di

Campiglione a Caivano del 1936, quello con il *Miracolo del condannato* del 1938 nello stesso santuario, gli affreschi nel duomo di Fontanarosa, le opere nel seminario vescovile di Nola e nel santuario del Carmine di Somma Vesuviana. Nella chiesa di Maria Addolorata di Sant'Elena Sannita è conservata uno splendido lavoro raffigurante il *Compianto di Cristo* del 1907 da mettere in relazione, stilisticamente, con le Pietà dei Duprè e, iconograficamente, con l'episodio dell'apparizione della Vergine a Castelpetroso. L'opera, pertanto, diventa la prima attestazione artistica della fama dell'apparizione e segna un originale tentativo di riflessione sull'iconografia. Altre decorazioni pubbliche andate distrutte sono quelle per il Teatro dei Fiorentini di Napoli e per le varie fermate della Napoletana Ferrovia Circumvesuviana, demolite per avventate ristrutturazioni, mentre i numerosi soffitti affrescati realizzati per dimore private tuttora esistenti sono di difficile accesso. Il Campana cita alcune decorazioni nel palazzo Torella in via Ferrandina a Napoli, nel palazzo Savini a Rosburgo, nel castello della famiglia Campanile di Pannarano, nel palazzo Laviano a Pescopagano e quattro pannelli nel palazzo Satriano a piazza Vittoria a Napoli. Ricordiamo quale nota di costume e indicazione dell'acceso clima che si respirava a Napoli le decorazioni di due sovrapporte nella Sala della Farmacia della sede del Circolo Artistico Politecnico, al quale apparteneva anche il pittore; de Lisio, tra i vasi contenenti veleni, tipici delle farmacie antiche, inserisce l'emblematica targa "Veleni. Critici d'arte et colleghi". Tale lapidaria sentenza è certamente da mettere in relazione con l'acceso clima che si era creato tra i suoi compagni di Accademia e bohémiens con lui a Parigi: pittori come De Nittis, Ragione e Scoppetta, appoggiati dalla critica di avanguardia, si ponevano in contrasto con la critica ufficiale che appoggiava ancora artisti quali Mancini e Toma; de Lisio, in questa situazione, sembra riaffermare la propria coerenza tentando una mediazione tra le due scuole di pensiero. La sua presenza nel capoluogo molisano è attestata per l'ultima volta nella IV Mostra d'Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti dell'Abruzzo e Molise, un importante evento inaugurato nell'agosto del 1937. Gli anni della guerra lo vedono soggiornare a Castelbottaccio; appena

liberata Napoli dalle truppe alleate ritorna nella sua città trovandola irrimediabilmente cambiata. Questa nuova realtà trova eco nelle opere dell'ultimo periodo quando, quasi ottantenne, persegue nella pittura di stampo elegiaco alla ricerca della natura e del fascino della terra, di quei "drammi senza angoscia", come ebbe a scrivere Giuseppe Jovine, che non sono nient'altro che estrema meditazione sulla vita e sulle forme. Ultimo rappresentante della scuola napoletana di fine Ottocento, pittore versatile e multiforme, capace come pochi di dare movimento ad un segno personalissimo e luminoso e di creare atmosfere rarefatte e suggestive, Arnaldo de Lisio muore a Napoli nella sua casa di Mergellina il 5 marzo 1949. Sulla facciata una lapide lo ricorda come "maestro del colore"[49]. In collezione Praitano, oltre a dipinti dei compagni "parigini", sono presenti due tele dell'artista: una veduta con il Vesuvio in eruzione, degli anni Trenta, soggetto di carattere pittoresco e descrittivo con interessanti impasti cromatici, e un autoritratto a tempera, del 1933, notevole nella delineazione quasi caricaturale del volto ironico e attento alla resa psicologica.

Diverso è il discorso se guardiamo all'opera dei due artisti maggiormente significativi del periodo: Amedeo Trivisonno e Marcello Scarano. L'artista Lino Mastropaolo in un testo sulla figura di Trivisonno parla esplicitamente di "Scuola di Campobasso"[50]: la definizione di "scuola", coniata una prima volta da Giame, seppur troppo pretenziosa è sicuramente affascinante in quanto fotografa la situazione culturale nel capoluogo e sottolinea l'importanza del pittore soprattutto per la nuova generazione di artisti. Se però Trivisonno era il modello da seguire per quanto concerne una salda pittura di Storia, di impostazione classica, Marcello Scarano era parimenti ammirato ed imitato e il suo stile, figurativo ma percorso da fermenti interni capaci di allentare le forme e i colori, era quanto di più contemporaneo e meditato si potesse osservare e studiare in regione. Più

[49] Scriverà Giuseppe Jovine: «Arnaldo De Lisio è forse l'ultimo rappresentante della gloriosa scuola napoletana dell'Ottocento. Scolaro del Palizzi, egli è nel solco di una tradizione che va scomparendo; la sua sensibilità pittorica è strettamente legata ai grandi maestri che gli furono amici e che seppero sentire, come egli sente, la pienezza delle forme e i fasti cromatici che sono una caratteristica di tutti i tempi dell'arte meridionale».
[50] È attestata questa definizione nel libro L. Mastropaolo, *Compagni di scuola. Amedeo Trivisonno e la Scuola di Campobasso*, Edizioni Enne, Campobasso 2004.

che di “scuola”, termine che presumerebbe un’intesa programmatica tra gli artisti e una marcata riconoscibilità stilistica, si potrebbe parlare di linea pittorica dato che quasi tutti gli artisti di Campobasso, chi più chi meno, sono passati per lo studio di Trivisonno dal quale hanno appreso la solidità del segno pittorico ed una certa propensione per il colore inteso quale elemento emozionale, ed hanno ammirato le opere di Scarano e il suo stile dal forte impatto emotivo**.** Nel delineare brevemente le personalità di questi due artisti, più che soffermarci su meri dati biografici, tenteremo un confronto e un approccio critico non ancora presente nella letteratura a commento.

Scarano è stata una figura fondamentale per l’arte in Molise nel Novecento in quanto grazie ai suoi lavori, tanto moderni quanto sapienti nella composizione e nel colore e sempre aggiornati sugli sviluppi in campo di avanguardie, molti giovani artisti hanno appreso dell’esistenza e della possibilità di una pittura diversa, più impulsiva e disincantata, con la quale raccontare in maniera maggiormente libera gli incanti e le contraddizioni della loro terra. Lo scrittore Giuseppe Jovine ci fornisce una suggestiva descrizione dell’artista:

> lavorava solitario, quando non montava il cavalletto nelle radure dei boschi di Trivento o di Castelmauro o in altre località campestri o marine della Frentania e della Pentria. Lo si incontrava sempre solo, con la sua trasandatezza aristocratica di un estroso, sfuggente bohémien sempre pronto alla battuta salace e divertevole, che gli rischiarava gli occhi profondi e fuggitivi. Viveva apparentemente isolato dai centri direzionali della cultura nazionale, ma consapevole dei problemi dell’arte, ai quali sapeva dare un suo apporto critico originale e motivato.

Marcello Scarano (Siena, 1901 - Campobasso, 1962) nasce a Siena il 15 novembre del 1901 da genitori entrambi molisani, di Trivento; il padre, Nicola Scarano, è raffinato critico[51] letterario nonché abile cultore della miniatura, tecnica appresa durante un soggiorno presso l’abbazia di Montecassino. Un primo approccio con l’arte, quindi, si origina nel fervente clima culturale che si respira in famiglia e matura in seguito agli spostamenti del genitore, professore di letteratura

[51] Nicola Scarano è stato tra i primi a riconoscere il valore della prosa verghiana e si è occupato anche di tradizioni popolari regionali scrivendo interessanti saggi su eventi, feste e personaggi della propria terra.

italiana, in molte città della penisola. Nel 1918, convalescente da una lunga malattia, Marcello torna a Campobasso e inizia a seguire i corsi di pittura di Nicola Biondi[52]. Nel 1921 partecipa con ben sei lavori ad olio, dimostrando già una certa padronanza della tecnica, alla prima Mostra d'arte aperta ad artisti molisani professionisti e dilettanti organizzata dal giornale umoristico il *Foglietto*: tra gli altri artisti figurano Nicola Giuliani, Amedeo Trivisonno e lo stesso Nicola. Completati gli studi liceali nel 1922 si trasferisce a Pisa con la famiglia e si iscrive alla facoltà di Medicina; pur superando con buoni voti gli esami del Biennio continua a dedicarsi alla pittura e a studiare le opere dei maestri toscani moderni e contemporanei. Tra le due strade prevale quella dell'arte tanto che nel 1924, dopo un periodo di riflessione a Trivento, si trasferisce da solo a Roma. Nella Capitale, abbandonati definitivamente gli studi, comincia una vita da bohémien che lo porta a sviluppare, da autodidatta, la sua pittura; è un periodo caratterizzato dalla ricerca di una poetica personale, dall'assimilazione delle opere del passato e dalla frequentazione di musei e mostre di pittura. Si è fatta l'ipotesi di una sua familiarità col Caffè Aragno, storico caffè romano e uno dei più famosi ritrovi letterari di Roma nella cui celebre Terza Saletta si riunivamo per discutere molti dei pittori già affermati e d'avanguardia, non si conoscono però, con precisione, le sue amicizie e pertanto tutti i nomi e i movimenti restano ipotesi nella delineazione di una sua formazione. Entra sicuramente in contatto con la vita artistica dell'Urbe ma non ci è dato sapere quanto sia stato significativo il suo coinvolgimento. Di certo Scarano, che non era seguace di nessuna corrente, si trova a maturare tra una fitta rete di stimoli plasmando e svecchiando il suo stile tra tante ed eterogenee influenze: l'esperienza romana contribuì ad accelerare in lui taluni processi di decantazione dalle interferenze accademiche locali. Il clima di Roma in quegli anni era in fermento: è vero che gli artisti maggiormente apprezzati erano ancora Antonio Mancini e Armando Spadini, figli di una generazione ormai al tramonto, ma parallelamente stavano maturando istanze nuove. Nel 1922 nasceva a Milano il movimento Novecento; parallelamente a Roma, terminato il

[52] Riguardo alla figura di Marcello Scarano si rimanda al testo A. Grimani, G. Jovine, *Marcello Scarano. Il canto della luce*, Editrice Isotta Scarano, Campobasso 1986 con bibliografia precedente.

tempo eroico del Futurismo, la rivista *Valori Plastici* diffondeva le idee estetiche della pittura metafisica e delle correnti d'avanguardia europea. Se il ritorno al classicismo e all'ordine coincideva col recupero dei valori nazionali e la metafisica, con la partenza per Parigi di De Chirico nel 1925, lasciava il posto al Realismo magico, parallelamente un eterogeneo gruppo di artisti di attitudine espressionista, che prese poi il nome di Scuola Romana o Scuola di Via Cavour, andava maturando un'arte "eccentrica e anarcoide", come sintetizzato da Roberto Longhi. Rimaniamo con la confidenza di Giulio Carlo Argan il quale ricordava come Mario Mafai, Scipione e Renato Mazzacurati più volte avevano fatto il nome, con ammirazione, di Marcello Scarano chiedendosi che fine avesse fatto dato era sparito poi nel nulla facendo perdere le tracce[53]. Scarano, quindi, è stato in contatto con gli artisti della Scuola Romana, anticipandone probabilmente anche l'impeto plastico nel trattamento della pennellata e nella delineazione delle figure, poi però come spesso era accaduto negli anni precedenti lascia tutto per rifugiarsi in Molise. Nel 1926 tiene la sua prima mostra personale a Campobasso mentre nel 1928 si trasferisce con la famiglia a Napoli. Nella città partenopea trova un clima artistico diverso legato ancora alla tradizionale scuola napoletana inaugurata da Gigante e Morelli; entra in contatto con i molisani de Lisio e Diodati e conosce Luigi Crisconio che in quegli anni tentava un'evoluzione del paesaggio napoletano dall'immagine ideale-romantico verso una dimensione più cruda e uno stile più acido e grezzo, e che probabilmente è l'artista al quale più si avvicina a livello stilistico. Anche se gli stimoli sono notevoli e la fama personale inizia a crescere Scarano torna infine in Molise per rimanervi. Nei successivi anni partecipa a svariate collettive, tra tutte quelle del Sindacato Fascista di Belle Arti dell'Abruzzo e Molise, entra per un breve periodo intorno al 1933 nel gruppo *Futurblocco Molisano* e concorre nel 1940 al celebre Premio Cremona sul tema de "La battaglia del grano"

[53] Nella lettera che accompagna, quale premessa, la monografia di Scarano del 1986 così scrive Argan: «Il materiale fotografico che mi hai mandato non mi permette certo una analisi approfondita ma mi ha dato un'idea precisa della singolarità, del talento ed anche della attualità dell'opera del pittore di Campobasso. Se non fosse vissuto così isolato nel suo Molise avrebbe certamente potuto trovare più di un punto di contatto con i movimenti artistici neppur soltanto italiani. Anche così, tuttavia, la sua opera merita senza dubbio più che una rievocazione in ambito provinciale».

ricevendo anche un premio speciale quale più giovane artista presente. Nel 1942 è invitato alla XXIII Biennale di Venezia dove espone *Sorelle che leggono* che declina un'espressività attinta dal registro della Scuola Romana. Con la fine della guerra il clima artistico in Italia cambia radicalmente aprendosi alle avanguardie; Marcello continua incessantemente una ricerca personale che lo porta a maturare uno stile crudo ed elegiaco allo stesso tempo, mai perdendo di vista la figura e il racconto. Gli ultimi anni lo vedono quasi sempre presente al Premio Michetti a Francavilla al Mare ma sempre meno attivo nel contesto regionale dove opererà isolato e schivo. Sono anni che se da una parte vedono la crescita della sua fama dall'altra segnano un passo indietro della pittura ormai ferma su moduli stereotipati e realizzata più per compiacere il ristretto pubblico provinciale che per sperimentare, scrive Cirino nel *Sottobosco*: «Aveva indubbiamente il gran dolore di non essere compreso, l'amarezza di esser lodato per quello che faceva senza impegno e quasi per sfregio, di essere riverito per un'arte che lui sapeva povera di ogni contenuto e sulla quale veniva costruendosi la sua enorme popolarità». Morirà il 7 maggio del 1962 a Campobasso. Ci siamo soffermati maggiormente sul periodo della formazione per sottolineare la differenza sostanziale che intercorre tra Scarano e gli artisti molisani formatisi all'Accademia di Belle Arti di Napoli e che in regione erano la maggioranza. Se nella città partenopea vigevano ancora modelli desunti dalla pittura accademica tardo ottocentesca e si ripetevano moduli stereotipati nella delineazione di ritratti o paesaggi, Marcello, forte dell'esperienza maturata in contatto con realtà tanto diverse e aperte alle istanze delle avanguardie, proponeva una pittura nuova non tanto nei temi quanto nel trattamento dei soggetti, una pittura di impeto, aggressiva nelle forme ma meditata nella concretizzazione delle lacerazioni interiori dei personaggi.

La figura di **Amedeo Trivisonno** (Campobasso, 1904 - Firenze, 1995), invece, è un caso particolare nella cultura italiana e nell'arte molisana e per comprenderla appieno nel suo contesto valgono le parole di Heinrich Pfeiffer che nell'introduzione alla monografia dell'artista Emilio Labbate, maestro molisano della scultura lignea, così scrive:

> Solo nelle zone dell'Europa cattolica non toccate direttamente dalla Rivoluzione francese e dalle susseguenti guerre napoleoniche è perdurato un fenomeno artistico-religioso attraverso tutto il periodo dell'Ottocento e del tempo prima della grande guerra, che si potrebbe denominare con il termine "post-barocco", un fenomeno stilistico ancora poco studiato dalla storia dell'arte, dalla sociologia e dalle scienze antropologiche religiose. Una di quelle zone, dove la breve dominazione francese a Napoli non incise sui costumi popolari, è il Molise nell'Italia Meridionale[54].

Tale fenomeno, rinvenuto da Pfeiffer nella scultura, è ancor più ravvisabile nella pittura per tutto il Novecento grazie appunto alle imprese artistiche di Trivisonno e Leo Paglione, suo allievo, i quali hanno decorato la maggior parte delle chiese della regione non rinunciando mai alla figurazione. Rispettosi delle immagini e amanti del vero hanno creato una vera e propria *Biblia pauperum* che ha evitato quell'analfabetizzazione iconografica rinvenibile in altri contesti più aperti al nuovo ma meno attenti alle esigenze dell'arte sacra autentica. Come scrive Antonio Paolucci:

> Un freschista di robusta e classicamente autorevole formazione accademica che ha lavorato per committenze quasi esclusivamente ecclesiastiche dipingendo in grande scala Evangelisti ed Apostoli, Crocifissioni e Marie Dolenti. Niente di strano se l'artista fosse vissuto nel XVIII o nel XIX secolo. Invece l'artista di cui si parla è vissuto in pieno Novecento, era contemporaneo di Picasso e di De Chirico, ha attraversato la contemporaneità con colta consapevolezza. Quello che incuriosisce e sorprende è il fatto che Amedeo Trivisonno – è di lui che si parla – non ha praticato l'affresco di argomento sacro, dentro le chiese, come sporadica evasione, come esperienza aggiuntiva e meno che mai per nostalgie retro o misticheggianti; alla maniera di Pietro Annigoni, per intenderci. No, Amedeo Trivisonno faceva di mestiere il freschista di chiese. Non amava fare altro e lo faceva con assoluta naturalezza, come chi pratica un lavoro che tutti sanno necessario ed anzi indispensabile[55].

Questa inclinazione verso una pittura figurativa non retorica ma intimamente vissuta si ritrova in tutta la vita del pittore; se Scarano, di temperamento malinconico e solitario, ha scelto la strada

---

[54] E. Petrocelli, *Emilio Labbate di Carovilli fece*, Iannone, Isernia 2009, p. 4.
[55] E. Pontiggia (a cura di), *Amedeo Trivisonno. Cartoni d'affresco. 1927-1939*, Edizioni Polistampa, Firenze 2000, p. 12.

della sperimentazione artistica soffrendo, nei suoi tentativi di verifica del dato sensibile, l'isolamento della sua terra, Trivisonno ha abbracciato l'arte sacra non per predilezione ma per una sentita disposizione d'animo. L'attitudine alla forma e alla composizione strutturata, quindi, è una conseguenza del suo intimo legame col mistero della Grazia e frutto della coscienza di portare avanti una missione, ovvero di inserirsi a pieno titolo nel solco della grande tradizione pittorica italiana. Figlio di un decoratore e proprietario di un negozio di materiali per la pittura, Amedeo nasce a Campobasso il 3 ottobre del 1904. Sin da piccolo dimostra propensione per l'arte conosciuta e accresciuta grazie ai primi rudimenti del padre. Comincia a prendere lezioni dal pittore di Ferrazzano Abele Valerio; nel 1921 partecipa alla sua prima esposizione, la celebre collettiva organizzata da *Il Foglietto*, dove ha modo di conoscere anche Marcello Scarano. Tra i due nascerà un'intensa amicizia segnata dalla stima reciproca. Studia pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma e Firenze fra il 1919 e il 1924 ma, spinto dal desiderio di migliorare nella tecnica, autonomamente si dedica allo studio dell'anatomia, analizzando i corpi negli obitori secondo una pratica comune agli artisti delle varie epoche, e alla pittura su parete. A riguardo ricorda il pittore nelle sue *Memorie* come, da sempre affascinato dalla tecnica dell'affresco, realizzasse i primi esperimenti pittorici "a fresco" nelle case in costruzione realizzate da un imprenditore molisano col quale era entrato in amicizia. Nel 1927 sposa Maria Rosaria Barletta che gli darà ben dodici figli e giovanissimo, a soli 23 anni, dopo una prima commissione in Abruzzo, è incaricato della decorazione della navata centrale, presbiterio e cupola della Cattedrale di Isernia. Del complesso programma iconografico rimangono solo gli affreschi della cupola ma sono sufficienti per fornirci l'idea di un'impresa che dovette apparire titanica. Trivisonno dimostra sicurezza e professionalità rare risolvendo il tema dell'Assunzione della Vergine in una visione post-barocca organica e unitaria nel quale si fondono ascendenze cortonesche, arditezze prospettiche desunte da Andrea Pozzo e un trattamento dei volumi monumentale e allo stesso tempo pervaso da una leggerezza grafica tardo-ottocentesca. Terminata l'impresa nel 1930 si

trasferisce a Roma dove apre uno studio e si dedica maggiormente alla realizzazione di ritratti e pittura da cavalletto. Nel 1932 è ancora nel capoluogo molisano dove resterà fino al 1938 impegnato nella decorazione degli oltre 150 metri quadri di pareti della Cattedrale di Campobasso appena restaurata. L'opera, se vogliamo, è ancor più impegnativa vista la pressione dei committenti ma è risolta con grande maestria tecnica e fantasia di invenzione. Tra tutte le scene si segnalano la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* per la raffigurazione di una variegata umanità che mutua i tratti e le fisionomie dall'umile popolazione molisana, finalmente riscattata dall'alto valore simbolico dell'arte, e *L'Ultima Cena* per quella sorta di visione cosmologica e universale sia figurativa, nella ricapitolazione empirea del creato, che teologica, con la presenza del sacerdote Melchisedec e del profeta Malachia quali prefigurazioni del sacrificio di Cristo. Prosegue l'attività ritrattistica e paesaggistica testimoniata dalla partecipazione a diverse collettive organizzate dal Sindacato Fascista Belle Arti, arricchite da premi e riconoscimenti, e l'impegno come freschista per numerose altre chiese (Pollutri, Indiprete, S. Elia a Pianisi, Colle D'Anchise, Sassinoro, Castel di Sangro). In questi anni avviene anche l'incontro con Emilio Notte, tra gli artisti più significativi e d'avanguardia nel contesto napoletano, giunto a Campobasso quale ispettore per le decorazioni dell'Aula Magna del Convitto Nazionale Mario Pagano. Tra i due nasce una forte intesa artistica e personale tanto che Notte vorrà il maestro molisano quale suo assistente alla cattedra di affresco presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 1936/37 e lo chiamerà di nuovo nel 1940 per affrescare, su suoi cartoni, il Salone Reale in occasione della Prima Mostra d'Oltremare sempre nella città partenopea. Gli anni della guerra vedono un'interruzione dell'attività di freschista e l'emergere delle sue qualità di ritrattista quando viene scoperto da soldati e ufficiali di stanza a Campobasso che gli commissionano ritratti da inviare a parenti lontani. Nel 1945 riceve l'incarico di affrescare l'interno di S. Maria del Monte a Campobasso che risolve con un tripudio barocco di angeli festanti in gloria intorno alla statua della Vergine, una sorta di inno alla gioia e ringraziamento per la fine del conflitto, mentre nel 1949 dipinge per la chiesa parrocchiale di S.

Giovanni in Galdo, con l'aiuto del giovane Antonio Pettinicchi la scena della *Creazione del mondo* che è forse la sua prova pittorica più ardita per fantasia espressiva e innovazioni iconografiche. Nel 1952, consigliato dall'amico Antonio Pascarella già in Egitto, fa domanda per l'insegnamento nelle scuole italiane all'estero e, ottenuta la cattedra, si trasferisca al Cairo dove insegnerà pittura e materie artistiche. Si apre il cosiddetto periodo egiziano che lo vedrà presente nella capitale fino al 1967 escluse le estati che passerà in Italia e precisamente a Firenze dove si trasferisce con tutta la famiglia dal 1957. Sono anni questi di intensa attività pittorica e di ricerca poiché Trivisonno, incaricato di affrescare diverse chiese locali (la chiesa dei Comboniani, Cordi Jesu, la cattedrale copto-cattolica di S. Antonio del Cairo e la chiesa del Collegio della Sainte Famille), si avvicina ai moduli iconografici e stilistici della tradizione bizantina. Tale cambiamento di forme e di concezione (l'uso della simmetria bilaterale, la frontalità delle figure, l'euritmia delle decorazioni, la brillantezza del colore) che può apparire incoerente si comprende appieno solo considerando quando sentita fosse la missione del pittore al servizio della Chiesa. Tornato in Italia continua il lavoro di insegnante e parallelamente l'attività di affreschista. Tra le ultime importanti commissioni si segnalano le grandi tele per il Santuario dell'Addolorata di Castelpetroso nelle quali si nota, pur nella perfezione geometrica delle composizioni impostate quasi tutte a partire dal cerchio e dal triangolo, una leggerezza nel trasfigurare i soggetti e nel trasferirli nel mondo immateriale della storia sacra[56]. La ricerca di un "bello idealizzato" e la grande lezione del Rinascimento fiorentino traspaiono nei dipinti come da un sogno che purifica tristezze e angosce facendo emergere un senso di pace interiore. Pur tra dolori e lutti, la perdita della compagna di vita e la morte del figlio più giovane, l'artista continua a lavorare nel suo studio di Firenze fino all'ultimo, coerente con la sua ricerca e la sua missione. Muore a Firenze il 28 settembre del 1995;

[56] Sulle singole tele dedicate ai sette dolori di Maria si vedano gli articoli monografici usciti sulla rivista *L'Eco dell'Addolorata* nel 2013.

aveva da poco terminato un quadro che lo ritrae mentre dipinge alle spalle del Castello Monforte quasi a voler sintetizzare simbolicamente l'opera di tutta una vita.

Volendo osare per gioco una comparazione, secondo un topos comune nella storia dell'arte, le figure di Scarano e Trivisonno ricordano, per alcune dinamiche, quelle Michelangelo e Raffaello: malinconico e solitario il primo riflessivo ma aperto alla vita il secondo e ciò lo si nota anche nelle opere. La pittura di Marcello è densa di stratificazioni (mentali) poiché sentita è la ricerca di una forma esterna capace di rendere i fermenti interiori; le figure, ora monumentali (quelle degli anni Trenta) ora percorse da nervosismi muscolari che si traducono in dissolvimento dei contorni, comunicano un senso di precarietà mobile e di divenire temporale tanto che la composizione cresce e si espande come da un centro ideale mentre la pennellata, sempre abile nel modulare volumi e chiaroscuri, viene portata al limite del raffigurabile. Amedeo, invece, lavora per ispirazione e studio serrato, in continuità col passato che non considera freddo repertorio di forme stabili ma tesoro nel quale formare una cifra stilistica personale ma mai individuale; alla base di tutto c'è il disegno, che padroneggia come pochi artisti del Novecento, e che è sempre legato al "disegno interiore" puro e non alla dinamica scomposta delle emozioni («Ritrarre il ver non basta, o mio pittore / ma guarda dentro a te, guardando fai / è qui il buon disegno, è qui l'ardore»). Il disegno è per prima cosa contorno e linea, non tanto riassunto quanto speculazione, e lo studio dell'anatomia e delle espressioni diviene fondamentale nella sintesi tra umano e divino, simbolico e reale. Il chiaroscuro è morbido, come i passaggi tonali, mentre le valenze della luce e del colore concorrono al raggiungimento di una forma nitida e assoluta. Il primo, Marcello, controcorrente, che convive con la sua compagna e musa ispiratrice non sposandola nel rurale Molise dei tempi della morale fascista, assorbe tutto ciò che gli è intorno, lo interiorizza e lo proietta nei suoi lavori in una ricerca continua che è anche ricerca di senso (personale e collettivo): «è evidente che l'impegno sociale di Scarano risponde a un particolare tipo di comportamento di una società di provincia che non ha ancora acquisito ed espresso una ben definita coscienza civile o classista e si arrende a una visione

fatalistica della vita»[57]**.** Il secondo, padre di ben dodici figli e pervaso da un sentito e vissuto senso religioso, invece, idealizza "sognando il Rinascimento" e, anche quando si accosta alla pittura da cavalletto con ritratti e paesaggi, parte sempre da una storia ben definita riportando l'attenzione sulla pittura in quanto arte e tecnica. Scarano è artista colto, influenzato dal dibattito culturale e attento a recepire tutta una serie di stimoli; la sua pittura che apparentemente sembra essere "popolare", ossia legata esclusivamente alla narrazione dell'ambiente molisano, si dimostra, ad una lettura più attenta, ricca di sollecitazioni immaginative che guardano in più direzioni (la pittura rinascimentale, il classicismo novecentesco, la scuola romana), una pittura cosciente di vivere in un momento di disgregazione della forma che comunque non vuole abbandonare. Amedeo, viceversa, vive al di fuori di correnti e avanguardie, «viene dal Medioevo e dal Rinascimento», come ebbe a scrivere Giuseppe Jovine, ed è consapevole di praticare un'arte resa anacronistica da diversi fenomeni che stenta a recepire; la sua chiusura, allora, non è da intendere come ignoranza ma come estremo tentativo di difesa di valori pittorici stabili. Un breve confronto delle due personalità è possibile farlo anche accostando due loro lettere. La prima redatta da Marcello Scarano nel 1936 porta il titolo di *Incanto delle Mainarde*; l'artista, dopo aver soggiornato in diverse città della penisola ed essersi accostato a tanti movimenti artistici, vive un momento di crisi spirituale e creativa e si rifugia nella sua terra natale. Sceglie allora di andare in una sorta di eremitaggio e ciò che scopre lo illumina

> Era la rivelazione inaspettata che mai la natura aveva saputo darmi prima d'allora: era il cielo sereno e trasparente, tinto di rosa e di viola, erano le grandi masse di olivi con le cime quasi azzurre […] tutto aveva per sfondo le Mainarde che si risvegliavano in una gloria di luce e di colore[58].

Sui monti dove conoscerà tra l'altro anche Charles Moulin torna alle origini della sua pittura spogliandosi di "artificiosi abbellimenti" per riscoprire, attraverso il paesaggio, la vera forza

[57]A- Grimani, G. Jovine, cit., p.98.
[58] *Marcello Scarano. Il canto della luce*, La Regione, Campobasso 1995, p. 27.

dell'arte e quel sublime che addolcisce lo spirito inquieto e riconduce all'essenza: «Il pittore qui non deve compiere sforzi, deve dipingere imitando». L'idea dell'arte come imitazione, concetto tanto antico quanto carico di significati, caratterizzerà gli ultimi decenni della sua pittura ma con sfumature differenti dato che imitazione è anche trasferire e trasmettere sulla tela i sentimenti di sofferenza, povertà, dramma dell'esistenza e con essi raccontare la nascosta situazione della gente molisana senza mai cadere nel retorico o nel folklore. Il misurarsi con la realtà diventa il tentativo disperato di penetrarla e raccontarla; il furore creativo, l'indole scontrosa e solitaria, diventano allora condizioni accessorie per arrivare a questa essenza. La seconda lettera porta la firma di Amedeo Trivisonno ed è stata scritta dall'artista nel 1965 dal Cairo al suo allievo Leo Paglione. Paglione ha appena avuto successo in una personale ed allora il maestro ricorda l'intima natura dell'arte figurativa in contrapposizione all'arte "moderna": «oggi la pittura non ha i grandi problemi dello spirito a cui, per secoli, è stata soggetta. Oggi l'umanità è scettica e soggetta piuttosto ai capricci del momento […] per questo la pittura è diventata una specie di passatempo alla portata di tutti». Nel descrivere le varie "tecniche" con le quali essere "contemporaneo" l'artista non fa che ribadire, per controparte, l'importanza della figura e della tecnica nella creazione di un'opera. Tra le righe, così, si può leggere il disagio e l'isolamento di chi si è dedicato alla Pittura: «La colpa è tua perché sai disegnare. Questo è il peccato originale». E dovette sentire il pittore tutto il peso di tale peccato se arrivò anche a sperimentare negli anni Sessanta, su un taccuino, delle composizioni astratte che portano l'emblematico titolo "Perché no?". Ma Trivisonno è un artista fuori da tutte le periodizzazioni e i movimenti; un pittore che aveva conosciuto santi (famoso l'incontro col giovane Padre Pio), componeva musica sacra e scriveva le sue *Memorie* in terzine non poteva che vivere al di sopra della rude materialità contingente all'arte del suo tempo e quindi elevarsi a raffigurazioni e visioni più decorose di "nobile semplicità e quieta grandezza". C'è però anche molto che li accomuna. I due artisti erano amici ma oltre all'amicizia li univa una stima reciproca: Trivisonno, tanto sicuro nella sua strada da non legarsi alle

avanguardie, teneva in grande considerazione il giudizio di Marcello che più volte aveva menzionato come uno dei suoi maestri (padrone "di un'arte sua tutta originale")[59]; Scarano parimenti ammirava profondamente la tecnica e il lavoro di Amedeo. Possiamo immaginare allora le discussioni che avvenivano nel capoluogo e che coinvolgevano tra l'altro gli artisti della nuova generazione: questo, per esempio, il ricordo di Gino Marotta

> Il vero ombelico artistico della città era costituito da Corso Vittorio Emanuele. In questo tratto di strada avvenivano incontri e scontri per tutto quello che riguardava la pittura, non solo perché c'era il negozio di coloraio gestito dalla moglie di Trivisonno, ma perché, a pochi metri di distanza c'era la Cartolibreria Scarano nelle cui vetrine erano quotidianamente esposte, abbuiando la scrivania dietro la quale lavorava Enzo Nocera, le opere, fresche di giornata, dipinte da Marcello Scarano. Questi due artisti costituivano i poli estremi dell'itinerario pittorico che era possibile esaurire[60].

Li avvicina sicuramente l'intimo legame con la terra di origine tante volte raffigurata nei paesaggi e nei ritratti della sua gente e il loro ruolo, quali esempi e maestri, per la formazione dei giovani pittori; significativo anche l'amore per l'arte sacra. Se di Trivisonno, infatti, è stato scritto molto è meno notala produzione di soggetto religioso che Scarano realizzò per tutte la vita, da *Mese Mariano* degli anni Trenta al polittico con le *Storie di Cristo* degli anni Cinquanta fino alle ultime opere del 1962. A differenza di Amedeo che intese l'artista come colui che crea l'opera dalla Natura per la contemplazione e quindi il sacro come fondato sulla solidità delle forme e sulla nettezza del disegno, Scarano vive profondamente eterno reale il mistero che circonda l'evento divino e parimenti lo considera elemento connaturato all'esistenza; sia nelle storie sacre che nelle scene di pellegrini si avverte la sofferta spiritualità del pittore capace di caricare il visibile per trasfigurarlo nel dissolvimento delle linee e nell'accentuazione del colore, nella perenne ricerca di effetti espressivi, avendo quali saldi riferimenti Van Gogh, Ensor, Rouault e Soutine. Eppure, è

[59] Così riporta Trivisonno nelle sue *Memorie*: «Il Genio è semplice ed è pazienza, / Marcello ripeteva in conversari / che spesso tenevamo in confidenza, / come a fissar scolpiti eventi rari / da noi vissuti in quegl'incontri vivi, / ognun con libertà, da pari a pari».
[60] L. Mastropaolo, 2004, cit., p. 61

possibile trovare anche stilisticamente un punto di contatto tra i due artisti quando entrambi, verso la fine degli anni Trenta, si accostarono maggiormente al movimento *Novecento* ovvero, per essere più precisi, riscoprirono, nel clima che riproponeva una classicità pittorica rarefatta dalla metafisica e segnata dal gusto per i primitivi, la purezza delle forme e l'armonia della composizione. Questa tendenza in Trivisonno è possibile rinvenirla negli affreschi realizzati per la cappella del Convitto Mario Pagano di Campobasso per i quali, come recitano le sue parole, si è ispirato *«ad uno stile pregno di cultura piuttosto di sapor quattrocentesco»;* in Scarano, invece, si riscontra in alcune opere di impianto monumentale quali *Attorno al braciere* e *Il ritorno del legionario* per poi ricomparire nel dopoguerra nella superba Via Crucis per il Santuario di Castelpetroso che tuttora dialoga con le grandi tele di Amedeo. In collezione Praitano è presente un interessante nucleo di opere di Scarano e Trivisonno che abbraccia diversi generi. Partendo dalle vedute troviamo un paesaggio egiziano di Amedeo, realizzato durante il suo soggiorno al Cairo, e una piccola marina di stampo impressionista, e una serie di lavori di Marcello che testimoniano l'assoluta padronanza della tecnica ad olio. Notevole, per la costruzione dei volumi e lo studio della luce, la *Marina di Massa* dove non è difficile cogliere echi della "pittura di macchia". Riguardo alle figure, invece, scopriamo un intenso autoritratto di Trivisonno e una delicata quando espressiva *Donna con bambino* di Scarano giocata su toni marroni e sull'accentuazione espressionista dei tratti e dell'ambiente, percorso da fremiti cromatici. Sempre di Scarano vi è poi una drammatica crocifissione, opera tarda che sintetizza il percorso dell'artista giunto, a fine carriera, ad una pittura accesa e violenta, capace di suggerire la tragicità delle scene attraverso scelte sintattiche dinamiche e inquiete.

Concludiamo infine con la parentesi artistica di **Giovanni Leo Paglione** (Capracotta, 1917 - Campobasso, 2004), allievo di Trivisonno ma influenzato anche, in particolare nelle opere di carattere privato, dallo stile asciutto e vitale di Scarano tanto che la sua opera può considerarsi

un'intelligente sintesi di entrambe queste influenze[61]. Paglione è nato a Capracotta nel 1917. Fin da fanciullo dimostra una spiccata attitudine al disegno e un notevole interesse per l'arte, riproducendo a matita le stampe degli artisti che gli capitavano sotto gli occhi. Fu un giovane supplente elementare a rilevare le doti del ragazzo ed a scrivere una lettera al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli affinché lo ammettesse gratuitamente ai corsi; purtroppo, il problema del sostentamento non era risolvibile e così il giovane comincia a lavorare nella bottega di bastaio del fratello. La passione per l'arte, comunque, non era mai venuta meno e, dopo una prima esperienza da un pittore termolese, Leo decide di trasferirsi a Campobasso per conoscere Amedeo Trivisonno. L'incontro tra i due è da novelliere.Il giovane Paglione, appena giunto in città, aspetta che il maestro monti le nuove impalcature e ricominci la decorazione della Cattedrale; ogni giorno, di nascosto, entra in chiesa per ammirare l'artista al lavoro e carpirne i segreti. Amedeo se ne accorge e lo rimprovera anche se successivamente, vedendolo ostinato, si abitua alla sua presenza. I due si incontrano di nuovo sul corso principale. Paglione chiede di imparare la pittura ma Trivisonno non può permettersi allievi; colpito però dalla volontà del ragazzo permette che questi entri nel suo studio situato a quel tempo in via Marconi. Il ragazzo si applica nel disegno fin quando arriva il giorno che il maestro, per continuare l'apprendistato, gli richiede una prova dalla quale dipenderà la sua permanenza. Leo supera con grande abilità l'esame e diventa ufficialmente suo discepolo prima e poi fraterno amico di tutta una vita. Questo breve episodio ci aiuta a comprendere la personalità di Leo e quella fermezza che si ritrova anche nei ritratti tanto solidi nell'impostazione quando espressivi e vitali. L'apprendistato dovette essere duro e impegnativo ma alla fine il discepolo dimostrò di aver fatto tesoro degli insegnamenti e di essersi impadronito della sapiente tecnica dell'affresco del maestro. Dal 1945 in poi comincia un'intensa attività come decoratore di cappelle e chiese in Molise e fuori, ad Avellino e a Roma. Nel 1948 è presente alla mostra nazionale di Pescara, nel 1958 e 1959 espone al Premio Termoli e alla

[61] Su Leo Paglione si veda M. Venturoli, M. Praitano, *Leo Paglione*, Foto Lampo, Campobasso 1999.

rassegna nazionale d'arte di Campobasso, dove viene premiato con una medaglia d'argento. Da qui una serie di mostre personali, l'ultima realizzata presso la galleria Guacci di Roma nel 1995, e collettive che lo portano in varie parti d'Italia. Importanti affreschi si trovano a Trivento, Sepino, Montefalcone, Pescopennataro, Isernia, Capracotta, Carovilli, Carpinone ma interessante e ricca risulta anche la pittura da cavalletto. Il 21 maggio del 2004 Paglione viene investito da una moto mentre attraversa la strada, sotto il suo studio, e muore tra il cordoglio della popolazione e del mondo culturale molisano. Riguardo all'arte sacra il suo percorso stilistico è in linea con quello del maestro Trivisonno, una solida pittura di impostazione classica che si carica di monumentalità nell'affresco; un certo che di domestico e intimo si incontra brillantemente col dato sacro e pertanto la storia risulta vivificata dall'aderenza ad un reale vissuto e immaginato. Dietro una sua apparente semplicità non di rado Paglione fa trasparire un'inattesa densità culturale. Quando sembra che quasi rasenti la copia del modello iconografico cui si ispira, sorprende con l'invenzione di cospicui elementi innovativi. Con corposa, realistica consistenza dona alle figure di poter veicolare senza sforzo, esse stesse, la religiosità di cui sono intrise. Molti moduli compositivi, tra tutti gli Evangelisti per i pennacchi delle cupole e le Crocifissioni, derivano da Trivisonno ma ciò non risulta essere un male bensì testimonia l'avvenuto passaggio di consegne da maestro ad allievo che ne continuerà l'opera e le idee. Pittura solida, senza divagazioni decorative o eccessi visivi, si dimostra negli anni sempre più meditata e allo stesso tempo genuina nell'armonia tonale dei colori, nella corsività del disegno, nell'abilità della rappresentazione che, pur perdendo nell'effetto corale, recupera nella caratterizzazione psicologica dei personaggi. Interessanti i bozzetti delle storie sacre dove si riesce a percepire l'intimo pathos della costruzione dell'immagine e dove si ritrovano, quali engrammi, le pennellate essenziali di Scarano e la sua particolare modalità espressive basata sull'essenzialità dei tratti e sull'abbozzo di segni significanti che costruiscono la scena:

> Si può ben dire che Paglione, nel momento in cui apprendeva dal suo maestro Trivisonno a tenere in mano il pennello e seguiva, dallo Scarano, le tecniche estrose, eclettiche un po' per motivi caratteriali

> molto per ansia di ricerca, di costoro si sentiva anche compagno di cordata, la qual cosa lo metteva nelle condizioni migliori per ricavare dal maestro e dall'amico il meglio e rielaborarlo poi ai fini di costruirsi una propria personalità[62].

Nella sua vasta produzione artistica occupa un posto di rilievo la pittura da cavalletto: pochi ma luminosi sono i paesaggi, più intense, quasi sontuose, le nature morte nelle quali la scelta degli oggetti non è mai casuale ma pensata per esaltare il disegno e la veduta d'insieme, infine c'è la ritrattistica che probabilmente rappresenta il meglio della sua opera. Proprio nei ritratti Paglione cerca il dialogo col soggetto, lo studia e lo analizza attento ad esaltare la componente psicologica in una sorta di "lessico familiare"; i volti emergono con forza da sfondi inquieti e i tratti si compongono in un sapiente gioco di pennellate. Ancor più interessanti gli autoritratti (di cui uno in collezione Praitano) per l'intenso scavo introspettivo sulla propria figura ed espressione e il mai celato desiderio di affermare la validità della propria arte: sovente, infatti, si raffigura davanti alla tela, in mezzo ai suoi quadri, quasi a voler dimostrare, per prima cosa a sé stesso, di esser riuscito a diventare pittore. Il comune di Carpinone, tra i pochi comuni della provincia di Isernia a vantare sul proprio territorio ben sette chiese (altre cinque andate distrutte per incuria o terremoti nel corso del tempo), a fronte di un'interessante e ricca selezione di statuaria lignea che va dal XVII al XX secolo, presenta quasi del tutto assenti tracce di opere pittoriche. Diversa è la parentesi pittorica novecentesca che si caratterizza per alcune imprese di indubbio interesse, le quali mettono a confronto due importanti personalità artistiche molisane, Trivisonno e Paglione, soprattutto con l'ultimo capace di reggere il confronto col maestro. Il culto di San Rocco è molto radicato nel territorio, sicuramente sviluppatosi dopo la peste del 1656 e testimoniato dalla presenza di una confraternita laicale e di una cappella antecedente alla fondazione della chiesa. Dalla prima metà del Novecento, con la ricostruzione dell'edificio sacro, si registra l'usanza, presente tutt'ora, di portare in processione insieme alla statua anche sei teleri raffiguranti la vita del santo, riccamente

[62] M. Venturoli, M. Praitano, cit., p. 189.

decorati e accompagnati da vasi fioriti, come attestano immagini d'epoca. Una di queste tele con l'episodio della cattura di San Rocco a Montpellier reca la firma di Amedeo Trivisonno e la data 25 VII 1927. Nel 1927 Trivisonno, il massimo pittore molisano del Novecento e tra gli artisti italiani d'arte sacra del Ventesimo secolo maggiormente significativi, appena ventitreenne lavorava agli affreschi della Cattedrale di Isernia ed è più che probabile che fosse stato chiamato per una commissione minore. Allo stato attuale l'opera di Carpinone risulta la prima tela di soggetto sacro del pittore la cui autografia si può facilmente evincere, oltre che dalla firma, anche da un rapido confronto con il medaglione della chiesa di San Nicola di S. Giuliano del Sannio raffigurante San Giuseppe che regge il bambino, di due anni precedenti. Simili appaiono i lineamenti dei volti dei due santi, come i panneggi, mentre nell'opera carpinonese si legge un più raffinato studio sulla composizione -pregevole il dialogo/chiasmo delle mani di Rocco e dei carnefici- e sull'anatomia. La serie, però, non è del tutto autografa e subisce un'interruzione tanto che le restanti scene, di qualità minore, vedono la mano di un'aiutante. Sicuramente di Trivisonno sono i disegni preparatori e l'idea compositiva generale e dei singoli pannelli, probabilmente del maestro anche alcuni brani quali il gruppo degli appestati nell'episodio romano (sul retro si individua lo schizzo del volto della donna) o la veduta di Carpinone dalla scena col santo che risana un giovane. Il paesaggio in questo caso è estremamente fresco nella composizione per macchie di colore e nella delineazione dei volumi urbani, mentre l'episodio è inserito per rimarcare il legame del territorio con il personaggio. Sempre nella chiesa di San Rocco si registra un altro felice momento pittorico questa volta di Giovanni Leo Paglione, il quale tra il 1951 e il 1952 da prova delle sue indubbie qualità di freschista realizzando uno dei suoi primi cicli pittorici, dedicato appunto alla vita del santo. L'opera, sviluppata tra il soffitto della navata e i bracci laterali, si presenta nient'affatto di maniera o didascalica e dimostra il lavoro di una personalità artistica forte, pienamente formata, capace di infondere alle scene un'aria eroica e un'epicità degna della grande pittura di storia come si può evincere dall'episodio di San Rocco che benedice una giovane, nella

supplica di San Rocco alla Vergine -con la Madonna in trono di tizianesca memoria- o nella riproposizione del santo che guarisce un carpinonese, certamente rielaborato dalla tela di Trivisonno ma reso con maggiore monumentalità. Se il maestro segue di più la pittura toscana, Masaccio e Angelico su tutti, nelle opere di Paglione si respira qualcosa di veneto, nel timbro generale e negli accordi cromatici smorzati e velati, mentre la ricerca del mezzo accomuna entrambi. Scriverà «Io sono stato molto legato al Maestro, abbiamo trascorso molto tempo insieme parlando della grande pittura veneta e, in particolare, di Tintoretto e delle emulsioni usate». Un ritorno alla pittura timbrica lo si ha invece negli anni Sessanta, nel 1962 per la precisione, quando Paglione sarà richiamato a Carpinone per affrescare l'intera chiesa matrice di Santa Maria Assunta. Il programma iconografico, certamente impostato dall'allora parroco Santoro, è complesso ed è sostanzialmente l'esaltazione della purezza virginale della Madonna. Nella navata sono raffigurate quattro scene, *Annunciazione* -delicatamente post-rinascimentale, *Visitazione*, *Natività* e *Presentazione al Tempio*, nell'abside la *Pentecoste* (riproposta in maniera più contratta nella chiesa dell'Assunta di Capracotta, nel 1965) e nella cupola la *Proclamazione del dogma della glorificazione di Maria con l'Assunzione al cielo anima e corpo* promulgato solennemente da papa Pio XII nel 1950 e ivi raffigurato (soggetto iconografico invero assai raro) in una sospensione angelica, con uno splendido e classicissimo Cristo che accoglie la Vergine sostenuta dagli angeli e di fronte, quasi in una finestra temporale, il Santo Padre che legge la sentenza. Nei pennacchi i *Quattro Evangelisti* con i loro simboli, sapienti elaborazioni di modelli trivisonnei, tra tutti gli *Evangelisti* per la chiesa di Santa Maria della Croce a Campobasso recentemente restaurati, sono proposti lo stesso anno da Leo anche in S. Antonio Abate a Campobasso. Ai lati dell'altare, inoltre, altre due pregevoli opere. La grande *Crocifissione* è tra le più belle del Novecento molisano, diretto richiamo all'affresco di Trivisonno nella Cappella del Convitto Mario Pagano di Campobasso, sia nella posa delle figure che nella struttura complessiva, con l'aggiunta di una dolente Maddalena di spalle ai piedi della croce, ma più metafisica e iconica per via delle tonalità plumbee dello sfondo

che annullano qualsiasi connotazione temporale trasportando l'evento in un cupa e tragica scenografia, riproposta l'anno successivo a Sepino presso la cappella del tesoro di Santa Caterina senza però la tensione strutturale e l'equilibrio cromatico di quella carpinonese. Si legge nell'affresco ritoccato a tempera la linea armonica del semicerchio la quale, transitando virtualmente per le teste degli astanti, finisce per incorniciare il corpo di Cristo reso nel momento del trapasso, vertice anche di un triangolo che congiunge madre e carnefici. La cappella del Santissimo, con l'*Orazione nell'orto* sull'altare e sul soffitto *Dio Padre con le Tre Virtù Cardinali*, ricca di citazioni, sembra immersa in un silenzioso notturno ed è sicuramente tra le realizzazioni maggiormente classiche di Paglione (si veda la splendida *Carità* in verde e rosso). Infine, sugli altari delle navate laterali Leo ha realizzato anche tutti gli affreschi, ad imitazione di pale, con i vari santi ai quali sono dedicati, in maniera piuttosto iconica; evidenziamo per l'efficacia narrativa e descrittiva quelli con San Rocco Celestino e Santa Maria Goretti. Tali affreschi, insieme a quelli di San Rocco di dieci anni precedenti, sono da indicare sicuramente come i capolavori dell'artista per la forza e la monumentalità delle figure, la dolcezza del disegno, la ponderazione cromatica, ora umbratile ora maggiormente timbrica, e la concezione d'insieme al tempo stesso accademica e colloquiale, *naturaliter* religiosa, semplice ma capace di accenti intimi e inaspettate armonie, e anche intrinsecamente "molisana" se li si vuole mettere in linea di continuità con quelli di Musa, Trivisonno, per arrivare recentemente a Papa. Interessante, inoltre, a Carpinone il confronto tra maestro e allievo. Scriverà Trivisonno di lui in un inedito pensiero ritrovato nel suo archivio: «Presento Giovanni Leo Paglione e quel che lui sa fare, dotato come è dalla natura. È stato mio discepolo per anni e tanto fuoco d'arte, in cuor serbato, lo riversavo a lui confidando. Sapendolo si buono e riservato, con lui mi era caro dissertare. Assimilava tutto accumulando quelle esperienze che sapientemente poi avrebbe usate a suo comando. Ho scritto per lui "Sapere d'arte non se n'è mai sazi, chè l'arte di pittura è vera scienza se studi la natura e a lei t'aggrazi". In questo mondo sconvolto è una rarità incontrarsi con un artista della taglia di Leo che, forbito nel disegno, esalta

la pittura con i colori dell'arcobaleno". E Sabino d'Acunto "Egli è uno dei pochi, e non solamente molisani, che ha saputo armonizzare il gusto classico con il temperamento forte dell'artista moderno. Ha inoltre una qualità, piuttosto rara al giorno d'oggi, quella cioè di saper dare l'armonia tonale dei colori alla levità descrittiva del disegno». A conclusione non resta che evidenziare l'importanza delle chiese carpinonesi nell'ambito della pittura sacra novecentesca, non solo molisana, grazie alle originali e rare imprese pittoriche di Leo Paglione e denunciare lo scarso stato conservativo degli affreschi e l'urgenza di restauri consolidativi per evitare perdite di materiale pittorico le quali comporterebbero gravi difficoltà nella lettura integrale dei cicli. Paglione chiude idealmente il circolo che all'inizio avevamo appellato "Scuola di Campobasso" e il cui nome risulta quindi in parte puntuale poiché proprio questi pittori saranno i maestri e gli esempi delle nuove generazioni che daranno nuova linfa ad un ambiente artistico che lentamente, per colpa di un certo dilettantismo, si stava richiudendo nel provincialismo. Se la linea artistica e teorica di Trivisonno, legata alla continuazione di un'arte sacra autentica, continua con Paglione fino ad arrivare, nella contemporaneità, a Rodolfo Papa che nella cattedrale di Bojano ha realizzato recentemente un intero ciclo pittorico figurativo dando vitalità ad un filone che in Molise non è mai venuto meno, quella di Scarano risulta molto più articolata. Scrisse Marcello che «non era il vero ma l'idealizzazione del vero il (suo) mondo»; anche se odiava essere lodato e preso come esempio, amareggiato dalla totale sfiducia nella critica ufficiale e dal clima provinciale che si respirava a Campobasso, la sua pittura apre, con difficoltà, la strada in regione a tutte le diverse sperimentazioni del secondo Novecento che, eliminando il reale, hanno approfondito la forma significante e il contenuto in relazione alla visione personale[63]. Come sottolineato giustamente da

[63] Enzo Nocera, segretario della Bottega d'Arte Molisana, primo gruppo organizzato a Campobasso negli anni Sessanta che univa anziani e giovani artisti, polemizzava con l'arte ufficiale che si realizzava nel capoluogo e con queste parole, esaltando la figura di Scarano, sollecitava i pittori verso una radicale azione di rottura*:* «Il discorso si è interrotto da tempo immemorabile. L'oasi della pittura italiana contemporanea ha imprigionato il deserto della provincia. Noi siamo uno dei deserti più desolati. Mi domando se siete esseri umani e se avete mai sentito il bisogno di acqua fresca. Tutto ciò che fate si poteva giustificare –data l'area di forte depressione- se non ci fosse stato Marcello Scarano, il quale da venti e più anni non ha fatto altro che ricopiare se stesso e dire tutto ciò che c'era da dire […] il Molise inteso come mentalità artistica è rimasto arretrato irrimediabilmente nel tempo».

Bignardi «Scarano e Trivisonno rappresentano nell'immediato secondo dopoguerra il punto di riferimento sia dell'altra "pittura" rispetto alla solida interpretazione figurativa di matrice partenopea declinata da Arnaldo De Lisio (morto nel 1949), sia l'apertura di un nuovo e più diretto rapporto con l'ambiente artistico romano, ponendo fine a quella "matrice naturalistica" che da sempre legava gli artisti molisani alla vera immaginativa partenopea». Noi possiamo aggiungere più semplicemente che se non ci fosse stato Trivisonno il Molise avrebbe smarrito parte della sua storia, se non avesse operato Scarano il Molise avrebbe perduto parte della sua contemporaneità. Riguardo Scarano la sua linea narrativa lo porta a lavorare su quattro temi: i ritratti, il paesaggio, il lavoro contadino, il sacro. I paesaggi molisani gli daranno notorietà, tanto da vincere il premio speciale Triennale di Milano che porterà anche all'esposizione di Hannover. Ma è forse nel ritratto che Scarano riesce a dare il meglio di sé, una capacità retrospettiva che coniuga l'approfondimento psicologico con la ricerca sulla materia. Un ritratto che diviene specchio di una vita e manifesto di un modo di vivere e di intendere l'arte. Circa Trivisonno, pur continuando, privatamente, a praticare il ritratto e il paesaggio, seguirà sempre più la sua vocazione alla pittura sacra, recuperando tecniche e generi, e formando molti pittori molisani.

Breve parentesi, infine, per **Romeo Musa** (Musa da Calice, 1882- Milano, 1960). È interessante esplorare e conoscere la storia e il paesaggio del Molise attraverso l'opera di Musa, allievo di un maestro del Liberty come Adolfo De Carolis. Musa fu autore poliedrico: incisore, illustratore, fotografo, pittore, scrittore e poeta. Visse in Molise dal 1924 al 1933. Dal 1902 al 1904 prestò servizio militare in Eritrea, allora colonia italiana. All'Asmara decorò il palazzo del Governatore. Accanto alla sua attività di artista Musa ha svolto quella di insegnante, portandovi un calore un impegno e una coscienza esemplari. Dopo undici anni da civile venne richiamato alle armi nel 1915 per partecipare alla Prima guerra mondiale nell'Arma del Genio fino alla vittoria a Vittorio Veneto nel 1918. Tornato a casa Musa continuò con il suo lavoro da insegnante nell' istituto Magistrale di Campobasso dal 1924 al 1933. Nel 1933 venne trasferito nell'istituto Magistrale

“Gaetana Agnesi” di Milano. Grazie al suo girovagare di luogo in luogo ha avuto modo di ritrarre quanto più gli è stato possibile. Collaboratore del maestro Alfonso De Carolis, ebbe una grande versatilità artistica. Dall’allestimento scenico della “Francesca da Rimini” di D’Annunzio a Firenze nei primi del Novecento con il maestro, lo ritroviamo da solo alla ricerca di una sua personale cifra stilistica in bilico tra verismo e liberty, con un segno raffinato e marcato, attento e sfumato nella definizione della composizione. Moltissime sono le chiese che segnano le tappe di freschista. Rinomabili sono: la Cattedrale di Campobasso e la cattedrale di Boiano, ciclo andato distrutto. Numerose sono infine le illustrazioni, si contano infatti circa 456 xilografie che valorizzano le bellezze naturali e i costumi popolari delle regioni d’Italia. In una serie in particolare si accosta ai sentimenti eterni di una gente operosa e silenziosa che tra le montagne e il mare vive ed opera nell’incanto della tradizione. La permanenza molisana di Romeo Musa si svolse in un periodo di fermento culturale che lo vide partecipe e protagonista degli eventi - conferenze, commemorazioni, qualche esposizione d’arte e d’artigianato - organizzati dagli intellettuali del tempo - professori, dottori, avvocati, artisti, magistrati - presso l’Aula Magna del Regio Convitto Mario Pagano, il Circolo Sannitico, l’Aula Magna dell’Istituto Tecnico “Leopoldo Pilla”, il Teatro Savoia, il complesso architettonico G.I.L.[64]. Se De Lisio aveva avuto il merito di dare al Molise una sua epopea storica in immagini, Musa era riuscito a documentare, con spirito attento al paesaggio e alle diverse consuetudini, l’anima rurale della regione, creando una vera e propria iconografia del quotidiano agricolo. Anche la sua azione di pittore d’arte sacra, nei lavori di Campobasso e Bojano, portò nuova linfa nelle diverse comunità. Musa fu, comunque, un grande

[64] Il Palazzo ex GIL fu costruito fra il 1936 e il 1938 su progetto dell'architetto napoletano Domenico Filippone (1903-1970), «un'architettura che ricevette unanime apprezzamento per la chiarezza distributiva e per l'attenzione con cui il progettista aveva risposto all'effettiva consistenza dell'ambiente paesistico e architettonico circostante, evitando risoluzioni auliche e altisonanti». È stato sede della locale Gioventù italiana del littorio, poi di sindacati e di una scuola superiore. Nel 1975 la proprietà passò dallo Stato alla Regione Molise, iniziò un periodo di abbandono e degrado finché, nel settembre 1989, venne riconosciuto di interesse storico artistico e sottoposto a vincolo della Soprintendenza. L'edificio era originariamente strutturato secondo una pianta a C, tipica dell'architettura del periodo, suddivisa in un corpo anteriore su due piani per gli uffici e due ali laterali a un solo livello, una per il teatro/sala cinematografica ("Odeon") e l'altra per la palestra, con i portici d'angolo decorati da quattro affreschi di grandi dimensioni realizzati da Giuseppe Piccolo (1903-1983). Il palazzo si apriva in tal modo verso la vallata, che fungeva da scenografia naturale all'ampio spazio aperto della "corte" centrale con la sua gradinata.

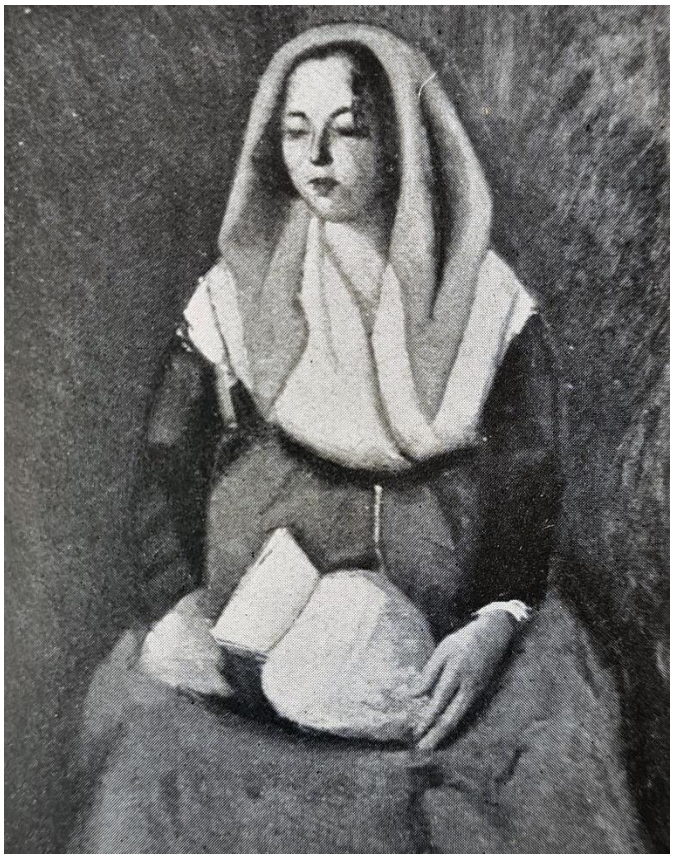
cantore del paesaggio, e tra i massimi indagatori, nel Novecento, dell'ambiente molisano sia attraverso le pitture, sia soprattutto attraverso la produzione grafica e fotografica. L'opera pittorica in ambito decorativo fu molto legata alle commissioni pubbliche e risentì della politica culturale e della visione antropologica del fascismo, come si vede nel ciclo del Convitto Mario Pagano. Invece è nella rappresentazione del paesaggio che si distacca dal sostrato ideologico cercando punti di vista nuovi. Nelle sue esplorazioni, utilizzando anche il mezzo fotografico, mette insieme visuali multiple, esplora scorsi e contesti, inserisce elementi di vita quotidiana e ricerca quel gusto per il "pittoresco" che ancora rimaneva in quel tipo di pittura, forte del contenuto celebrativo e bucolico. Nei territori e nei suoi abitanti Musa continuò a trovare la sua spirazione: dai panorami agi scorci pittoreschi, dalle testimonianze antropologiche alle feste tradizionali, ha registrato l'evoluzione contemporanea di un passato arcaico cercando di catturare scene iconiche e significative. Il suo rapporto con la realtà, segnato dalle diverse campagne fotografiche, agevolate anche dall'amicizia con Alfredo Trombetta, testimoniano questa ricerca del vero e l'amore per la terra che aveva eletto a suo soggetto principale. I paesaggi di Musa diventano quindi paesaggi dell'anima, spigolosi, sensibili, capaci con efficacia di restituire un territorio autentico e genuino.

27. Frontespizio del catalogo della Prima Esposizione Molisana di Arte, 1925 (con un'opera di Romeo Musa)

28. Frontespizio della IV Mostra Sindacale d'Arte Regionale D'Abruzzo e Molise, 1937 (con un'opera di Giovanni Ruggiero)

29. Veduta di una sala della Prima Esposizione Molisana di Arte, Campobasso 1925.

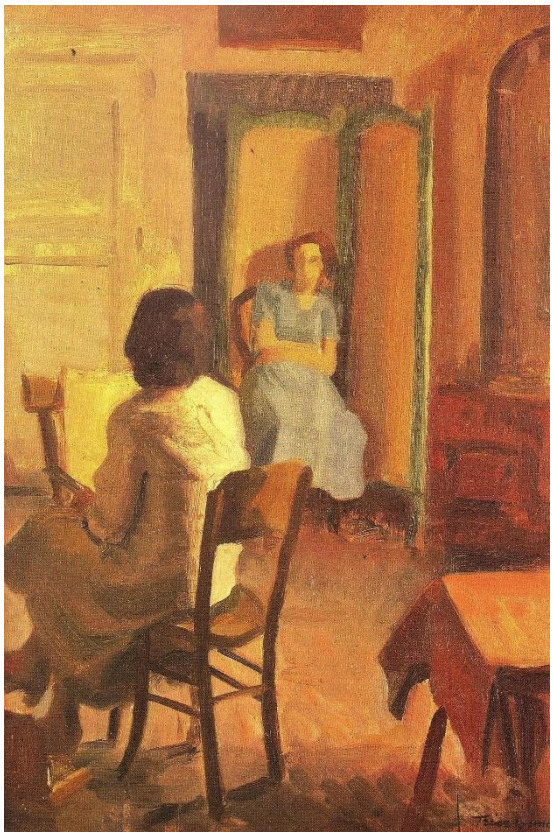
30. Giovanni Ruggiero, *Dopo la sagra*, anni Trenta, olio su tela (opere esposta alla IV Mostra d'Arte Regionale di Campobasso,1937)



31. Marcello Scarano, *Ritratto di donna in costume*, anni Trenta, olio su tela (opera esposta alla III Mostra d'Arte Regionale di Pescara, 1936)

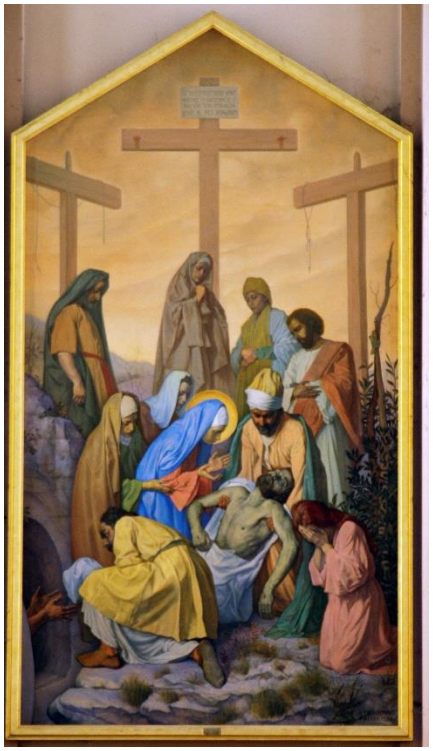
32. Marcello Scarano, *Il ritorno del legionario*, 1936, olio su tela, coll. Fam. Scarano

33. Marcello Scarano, *Paesaggio molisano*, anni Trenta, olio su tavola, coll. Comune di Campobasso



34. Marcello Scarano, *Relazione simbiotica*, olio su tavola, coll. privata

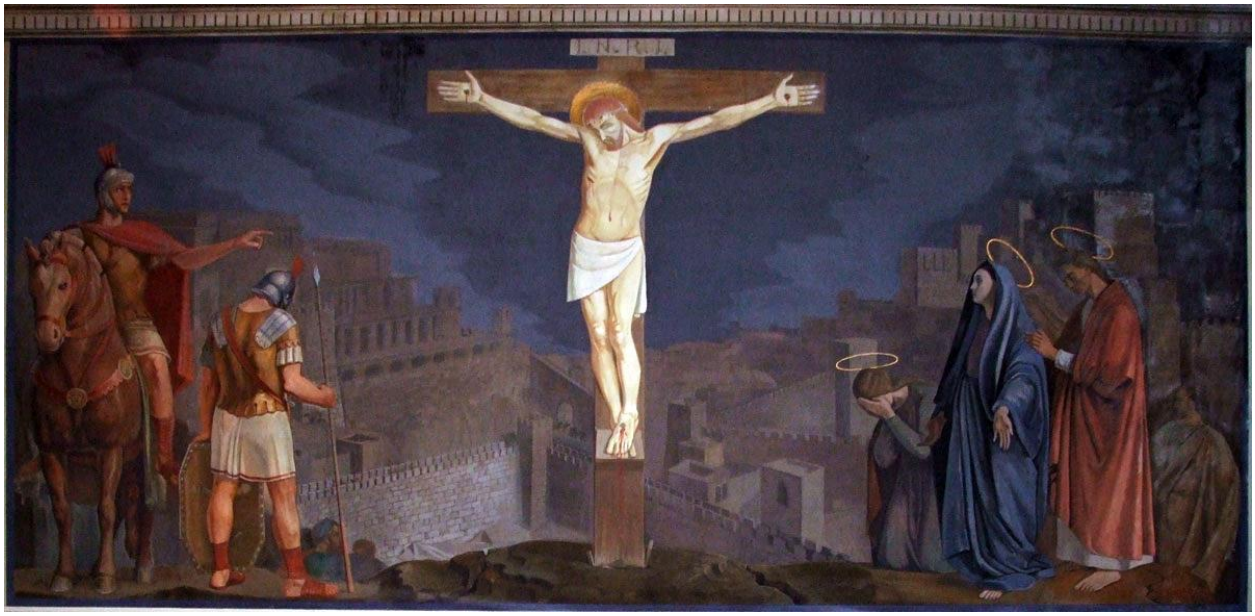
35. Amedeo Trivisonno, *Le sorelle Palladino*, 1951, olio su tela, coll. privata



36. Marcello Scarano, *Deposizione*, anni Trenta, olio su tavola, Basilica Addolorata, Castelpetroso (IS), già Cattedrale di Campobasso

37. Amedeo Trivisonno, *Deposizione*, 1985, olio su tela, Basilica Addolorata, Castelpetroso (IS)

38. Amedeo Trivisonno, Decorazione della cupola della Cattedrale di Isernia, 1928, affresco



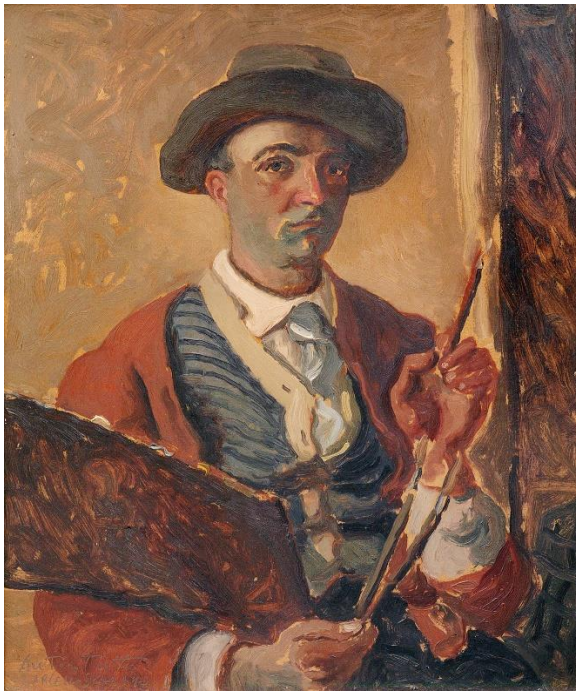
39. Amedeo Trivisonno, *Crocifissione*, 1936, affresco, Cappella del Convitto Mario Pagano, Campobasso

40. Amedeo Trivisonno, *I pittori Manocchio, Petrone e Paglione*, olio su tela, 1949, coll. privata

41. Amedeo Trivisonno, *Autoritratto con Castello Monforte*, olio su tela, 2004, coll. privata

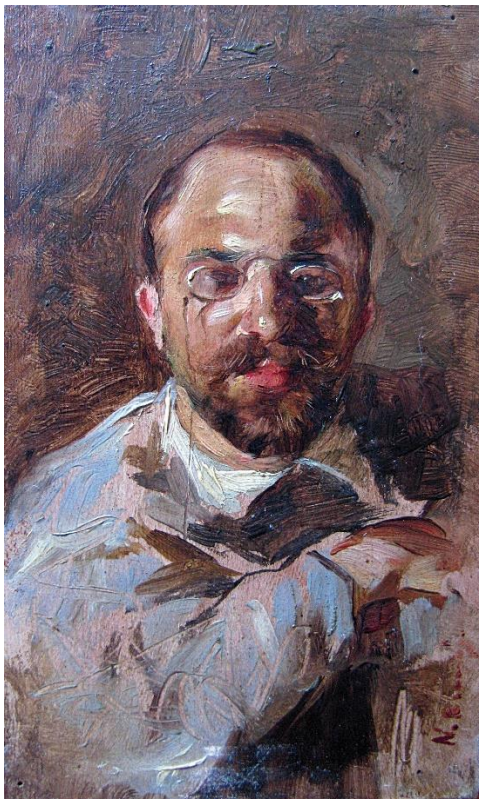
42. Giovanni Leo Paglione, *Crocifissione*, anni Sessanta, affresco, Chiesa Santa Maria, Carpinone (IS)

43. Giovanni Leo Paglione, *Autoritratto*, 1959, olio su tavola



40. Amedeo Trivisonno, *Autoritratto*, olio su tavola, 1940, coll. privata

41. Marcello Scarano, *Autoritatto*, olio su tela, 1951



42, Nicola Biondi, *Autoritratto*, olio su tela, Museo Palazzo Pistilli, Campobasso

43. Francesco Paolo Diodati, *Autoritratto*, olio su tela, Museo Palazzo Pistilli, Campobasso

44. Arnaldo de Lisio, *Il trionfo dei Sanniti*, 1926, affresco, Teatro Savoia, Campobasso

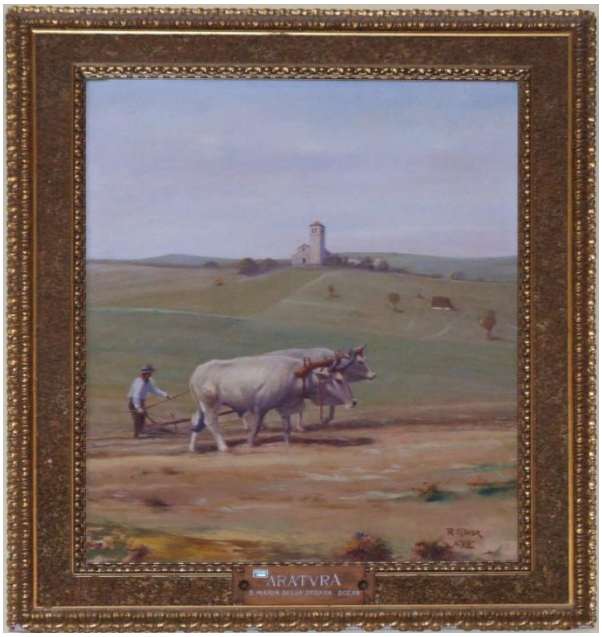
45. Arnaldo de Lisio, *I funerali del Conte Verde*, 1924, olio su tela, Campobasso, Banca d'Italia

46. Francesco Paolo Diodati, *La pace tra Trinitari e Crociati*, 1924, olio su tela, Campobasso, Banca d'Italia

47. Nicola Biondi, *L'ingresso di Ferrante I e Isabella di Capua a Campobasso*, 1924, olio su tela, Campobasso, Banca d'Italia

48. Arnaldo de Lisio, *Partenope*, anni Trenta, olio su tela, coll. privata

49. Nicola Biondi, *Impressione di paese*, olio su tavola



50-51 Romeo Musa, *Aratura* e *Pascolo sotto il castello di Castropignano*, 1930, olio su tela, Campobasso, Aula Magna del Convitto Mario Pagano

52. Romeo Musa, *La Pentecoste*, 1927, affresco, Campobasso, Abside della Cattedrale

53. Romeo Musa, *Veduta del Matese*, anni Trenta, fotografia

54. Romeo Musa, *Zampognari a Campobasso*, xilografia

Cap. IV - 1930 -1940.

Terra e conflitto.

Gli anni Quaranta del Novecento si aprono in Molise con la prosecuzione del fermento artistico del decennio precedente, cresciuto in seno alle mostre sindacali d'arte regionale e coltivato da una parte da un nuovo gruppo di pittori giovani formatisi fuori dai confini del sud Italia, e dall'altra dall'ultima generazione degli artisti di scuola napoletana, fedeli maestri delle temperie post-impressioniste di fine Ottocento. Importanti committenze avevano dato alla regione una sua iconografia laica e andavano parallelamente ai tanti nuovi cicli pittorici commissionati dalle diverse parrocchie e che vedevano in Romeo Musa e soprattutto Amedeo Trivisonno i massimi esponenti. Marcello Scarano, tornato definitivamente in regione dopo una serie di peregrinazioni tra Firenze, Roma e Napoli assumeva il ruolo del bohemien innovando profondamente il suo linguaggio. Intorno a questi pittori segnaliamo altri artisti considerati minori, Nicola Giuliani che non aderirà mai al partito Fascista pur essendo tra i più talentuosi della sua epoca, e soprattutto la ricerca di due donne, Elena Ciamarra e Gilda Pansiotti, tra le massime esponenti femminili dell'arte molisana di primo Novecento. Le tematiche che accomunano questo decennio sono quelle della terra, sia i temi cardine del regime (su tutti la raccolta del grano) sia l'esaltazione del paesaggio molisano visto in chiave mitizzata e folcloristica, con una forte propensione all'idillio e alla trasfigurazione. La rinascita del secondo dopoguerra stenterà a ripartire, soprattutto dal punto di vista artistico, e a riguardo segnaleremo la presenza di alcuni artisti di paesaggio, impiegati anche sui vari fronti.

Nicola Giuliani (Oratino, 1815 - Napoli, 1938), figlio d'arte (il padre, Giacomo, è pittore), si forma artisticamente a Napoli, dove nel 1893 si iscrive al Regio Istituto di Belle Arti conseguendo nel 1900 l'abilitazione all'insegnamento di disegno nelle scuole tecniche e normali. Rimane nel

circondario napoletano dove dal 1903 esercita l'insegnamento in scuole professionali. Frequenta il museo di Napoli e Pompei per esercitarsi a ritrarre le opere antiche. Riceve nel 1908 il primo incarico dal suo comune di origine, che gli affida i lavori di restauro della chiesa parrocchiale e, insieme al padre, l'esecuzione di un affresco sulla volta della stessa chiesa. Partecipa a esposizioni sia a Napoli che a Campobasso, ricevendo qui nel 1925 la medaglia d'argento per la sezione pittura. Dal 1926 al 1929 svolge una intensa attività artistica. Esonerato dall'insegnamento per non aver aderito al partito fascista, dal 1930 al 1932 si vede sospeso l'incarico. Sin da piccolo comincia a formarsi sulle orme del padre, un artista decoratore nella scia della tradizione neoclassica e purista; certamente una grossa importanza ebbe per lui, nonché per il padre, entrare in contatto con la cospicua raccolta di disegni di artisti oratinesi del XVII-XVIII secolo (specialmente dei Brunetti), raccolta contenente anche fogli di pittori italiani e nordeuropei. Altra tappa significativa nella sua formazione artistica è rappresentata dall'incontro con l'antico: eseguendo copie a Napoli e a Pompei, acquisisce la coscienza della necessità di una rivisitazione costante dell'antico come insostituibile fonte di apprendimento; sempre a Napoli gli interni di chiese costituiranno, insieme alle case romane antiche, "no dei filoni principali della sua attività pittorica. In entrambi i casi, gli ascendenti sono pienamente ottocenteschi, i riferimenti sono ad una tradizione pittorica intrinsecamente napoletana ma antica tanto da poter essere definita aulica: è la tradizione di Giacinto Gigante. Da Gigante si passa presto a Vianelli; gli interni di chiesa risentono di Vincenzo Abbati e della pittura del figlio Giuseppe Abbati; l'altro genere praticato da Giuliani per tutto l'arco della sua vita è il ritratto. Qui gli influssi sono molteplici: Antonio Mancini, Saverio Altamura, Michele Cammarano. Nei soggetti storici profondo è l'influsso di Francesco Netti. In Giuliani c'è una forte tendenza al paesaggio ma nessuna concessione al pittoresco; le vedute di Oratino, i casolari tra le rocce, le montagne incombenti a La Rocca, tutto è dipinto senza sbavature, senza indulgere a facili pittorialismi, con maniera asciutta, forte e partecipata ad un tempo.

Ultimo esponente di una tradizione di artisti e artigiani che si tramandano il mestiere di padre in figlio, Nicola Giuliani nasce a Oratino il 5 febbraio 1875 da Giacomo di professione pittore e Mariantonia Petti nella loro casa posta in Vico Petti. Il giovane Nicola segue gli insegnamenti del padre, che sicuramente è con lui quando esegue Pompei, un foglio in cui annota "25 luglio 1889 Pompei visitai". Qualche anno dopo si iscrive al Regio Istituto di Belle Arti di Napoli diretto da Filippo Palizzi e Domenico Morelli, i due artisti impegnati nel faticoso lavoro di riforma dell'intero sistema scolastico e di rinnovamento dell'antica e potente accademia napoletana. Il 2 dicembre 1893 è ammesso dal Presidente alla scuola di preparazione, stando alla nota della sua domanda di ammissione che riporta in calce anche il suo domicilio indicato a Largo S.M. delle Grazie a Capo Napoli. Quindi inizia i suoi studi dopo la riforma operata con il nuovo Statuto, approvato l'11 settembre 1891, che mirava soprattutto ad introdurre un nuovo sistema didattico, con l'insegnamento diviso in una sezione indirizzata allo studio delle arti maggiori – pittura, scultura, architettura – e una seconda sezione rivolta allo studio dell'arte applicata all'industria. La Scuola di Pittura comprendeva, inoltre, i corsi di Pittura di figura, di Paesaggio e di Animali, nonché quella di Pittura ornamentale. A testimonianza dei nuovi programmi d'insegnamento promossi per incoraggiare i giovani studenti, abbiamo una serie di attestati con le firme dei due presidenti Palizzi e Morelli, ottenuti tra il 1894 e il 1900 dall'allievo di Oratino, che vinse diversi premi nelle prove dei concorsi. Sulle risultanze dei registri si attesta che il giovine Nicola Giuliani, di Giacomo, nato in Oratino (Campobasso) negli anni scolastici 1893-94 e 1894-95 frequentò la scuola di preparazione, prima e seconda classe della seconda sezione, e negli anni scolastici 1896-97, 1897-98, 1898-99, 1899-900 e 1900-901 frequentò il corso di Pittura, conseguendo i seguenti premi: 15 agosto 1894, quale alunno della I classe della II sezione, il primo premio, consistente in una medaglia d'argento per gli elementi di disegno ornato, ed il II premio, consistente in una medaglia di bronzo pel disegno di figura; 30 giugno 1895, quale alunno della II classe della II sezione, il IV premio, consistente in un diploma di medaglia di bronzo pel disegno del torso di

Bacco; ed il II premio, consistente in un diploma di medaglia di bronzo pel disegno dell'antefissa della villa Panphili; 19 luglio 1898, quale alunno della scuola di Pittura, il I premio pecuniario per alcuni studi di pieghe ad olio ed all'acquerello; 19 luglio 1899, quale alunno della scuola di Pittura, un premio pecuniario per uno studio di cavalli; 31 luglio 1899, quale alunno della scuola di Pittura, una menzione onorevole per un disegno di prospettiva; 1 luglio 1900, quale alunno della scuola di Pittura, una menzione onorevole per un disegno di prospettiva acquerellata a colori; 19 giugno 1900, quale alunno della scuola di Pittura, terzo premio pecuniario per un dipinto di figura. Giuliani è senza dubbio legato al filone più tradizionale rappresentato nel capoluogo campano dai numerosi seguaci di Palizzi e di Morelli, che esprimono quel naturalismo di chiara matrice ottocentesca, in grado di dare una solida formazione basata attraverso il contatto con le opere antiche della scuola napoletana. Il suo insegnamento era fondamentalmente legato ad alcuni principi accademici, come: un'accurata preparazione delle tele, gli studi del modello prima dal gesso e poi dal vivo, l'uso delle terre e la costruzione di salde forme attraverso successivi passaggi di colore e alla fine gli appoggi di bianco per riflessi e colpi di luce. Nel 1897 prende parte alla XXXI mostra della Promotrice "Salvator Rosa" con Interno. Il dipinto, probabilmente, è da individuare in Supplica nel Gesù Nuovo, una tela che reca proprio la data di quello stesso anno, e che, secondo quanto riportato dal «Corriere del Molise», viene esposta nella primavera dell'anno seguente nel gran caffè Lupacchioli di Campobasso. Sono gli anni in cui ha la sua casa-studio in Salita Tarsia, 76, dove realizza anche il rarefatto Interno di Santa Lucia al Monte, il convento dove aveva vissuto da pensionato, un'opera basata sulla specularità delle due figure di monaci, posti a confronto dalla soglia dell'iconostasi, un chiaro rimando agli esiti romantici di Achille Vianelli; nonché La cucina del convento, Perdonami padre perché ho peccato, una scena abilmente ambientata nella sacrestia dell'Annunziata, con un'apertura sulla Cappella Carafa, e il luminoso acquerello con l'Interno di Santa Brigida: tutte opere che evocano la conoscenza dell'arte di Giacinto Gigante. Sempre sul *Corriere del Molise*, A. D'Errico firma un pezzo stralciato dal

giornale napoletano *Il Paese*, in cui descrive con dovizia di particolari un evento della Società Reale di Napoli, che ha visto la foltissima presenza di autorevoli esponenti del mondo della cultura e della politica, tra questi il Sen. Morelli. Dopo aver ricordato, grazie ad un appassionato intervento del Prof. Karbarker, il compianto illustre pittore Filippo Palazzi, e nominato socio ordinario non residente il Prof. Paolo Vetri, sono proclamati i risultati dei concorsi banditi dalla Società per gli anni 1898-1899. Tra i premiati Nicola Giuliani, oltre a Paolo Emilio Passaro e De Fina.

"In quanto al lavoro del Giuliani", si legge nell'articolo, "siamo lieti di aggiungere il seguente autorevole ed imparziale giudizio":

> Nel concorso aperto dall'Accademia Reale, per un lavoro a soggetto pompeiano, fermò vivamente la mia attenzione L'ultimo tributo al morto di Nicola Giuliani. Il quadro, fatto in pochi giorni, era semplicemente, puramente abbozzato, ma non si chiedeva che fosse finito. Il più artistico dei gusti non poteva desiderare di meglio e di più. L'anima affascinata, presa dalla calda, suggestiva profonda poesia che spira da tutte quelle tinte, da quel sentimento, da quell'insieme, si abbandona a poco a poco ad un sogno e si lascia trasportare in quel fine ambiente di casa pompeiana, e vede, quasi, la bionda, muta, evanescente figura di donna, ed in quella specie di incosciente serenità della deliziosa, dolorosa, creatura in quell'andatura stanca, lieve ed uguale, che la fa avanzare come una visione, in quegli occhi, in cui non v'ha né sguardo, né lacrime, sente tutto l'inconsolabile sconforto, la desolazione di una giovinezza distrutta, spezzata per sempre, di un'anima che lontana dalla realtà e dalla salma, ricongiunta nell'infinito, vaga con quella dell'estinto adorato!... e segue ed accompagna la cara donna nel mesto tributo di quell'ultimo bacio, e divide quell'immenso dolore ch'è la sublimità di tutti i tempi.

Giuliani, definito uno dei migliori alunni di Morelli, ha scelto il motto *spes ultima dea* per il suo lavoro, che viene giudicato dalla commissione come una pagina di sentimento poetico. Nel mese di luglio del 1900, consegue l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche e normali, dando inizio ad una lunga carriera didattica. Nel 1904 è residente in Corso Emanuele,

314. In quell'anno espone due opere nella settima sala della XXXII Promotrice, un Interno e un Paesaggio, segnalate per le "buone intenzioni di colore" da parte di G. Tessitore, in un articolo pubblicato sulla rivista «Natura e Arte». Nei mesi estivi torna puntualmente ad Oratino per realizzare freschissimi dipinti del borgo e dei suoi dintorni, eseguiti senza sbavature, senza indulgenze a facili e accattivanti effetti di mestiere, ma resi in maniera asciutta con pennellate larghe e veloci. Nascono una serie di paesaggi, fissati su tele e tavolette che a ogni fine stagione propone sul mercato napoletano. Tra queste vanno ricordate *Donna al pozzo alle Chiaglie*, la *Veduta di via Olmicello*, *Casolare*, *Paesaggio con rocce*, opere che lasciano trasparire chiari riferimenti a Giuseppe Abbati, pittore che fonda insieme ad un gruppo di artisti toscani il movimento Macchiaiolo. A questo filone va ascritto anche il *Trittico*, della collezione d'arte della Provincia di Napoli, composto da tre paesaggi ripresi in alcune zone di Oratino – nel terzo, infatti, si scorge il profilo del paese –, definiti con un rigoroso processo di semplificazione formale e cromatico e da un'intonazione lirica complessiva. Proprio in occasione di uno dei suoi soggiorni oratinesi esegue il *Ritratto del padre* del 1905, dando prova di conoscenza tecnica nell'uso del pastello. Nel 1911 è di nuovo invitato alla Promotrice, l'antica istituzione fondata nel 1861, che aveva sospeso le attività dal 1905 per riaprire proprio in occasione del cinquantesimo anniversario, in questa mostra presenta Macchiette, Lo ritroviamo ancora alla XXXV edizione del 1912 con L'Annunzio, un'opera apprezzata dal pubblico e dalla critica come si evince anche in una recensione apparsa sulla stampa locale. Partecipa alla XXXVI Esposizione della Promotrice "Salvator Rosa", rispettivamente con i dipinti Mezza figura e Interno, e nella mostra inaugurata il 26 dicembre 1915 ancora con un Interno, mentre in occasione della XXXIX edizione del 1920, penultima mostra promossa dalla Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, l'oratinese partecipa con Impressioni del Sannio. In un breve trafiletto in cronaca locale, è segnalato il successo riportato da Giuliani in occasione della II Esposizione di Belle Arti di Tarsia centro in provincia di Cosenza, dove ha presentato "un incantevole sito del Molise e una roccia ergentesi superba sul verde della

campagna". Dalla descrizione del quadro non possono esserci dubbi sulla località raffigurata dall'artista. Si tratta sicuramente della località "La Rocca", in agro di Oratino, contraddistinta dalla presenza di un'incantevole e imponente formazione rocciosa, sulla cui sommità insiste una torre di epoca medievale che domina la valle del Biferno. Tra la prima e la seconda decade del Novecento vanno datati l'intenso e *caratteriale Ritratto della madre*, ma anche *La venditrice di lupini*, un'anziana contadina di Castropignano, dall'espressione corrucciata, raffigurata con pennellate dense e sicure, ed inoltre il più arioso *Ritratto della moglie*, dove la tavolozza schiarita apre ad uno stile pienamente novecentesco, testimoniando comunque la solida formazione accademica, quasi neorinascimentale. Nel 1922 prende parte con due opere alla Seconda Mostra d'Arte organizzata dal giornale «Il Foglietto» in un'ampia sala al piano terra del Municipio di Campobasso, e, sempre nella stessa città, nel 1925 su invito del locale Circolo Artistico è invitato a partecipare alla Prima Mostra Molisana d'Arte, in cui presenta quattro opere che la commissione premia con una medaglia d'argento per la sezione pittura. Nonostante il risultato raggiunto in questa manifestazione, la stampa molisana, già dichiaratamente filofascista, evita accuratamente di citare, nel lungo elenco dei partecipanti, il nome del pittore di Oratino, che aveva preso aperta posizione contro l'organizzazione sindacale imposta dal governo anche agli artisti, esprimendo le sue paure per la libertà culturale in quel momento minacciata dalla pericolosa "arte di Stato". Databile agli ultimi anni della sua vita, *La pittrice*, una giovane donna intenta ad un paesaggio osservato dal balcone del suo studio situato in un appartamento di un piano alto di Palazzo Cariati, il punto d'arrivo di una maturità artistica ormai padrona delle sue scelte e convinzioni pittoriche. Pur non avendo prove iconografiche si può asserire che l'artista ritratta sia Angela Carugati nata a Firenze nel 1881 e trapiantata, perché rimasta orfana all'età di otto anni, con gli zii piemontesi a Napoli, dove frequentò l'Istituto di Belle Arti e insieme a Giuliani nel 1904 sostenne, senza successo, le prove per il Pensionato di Roma. Giuliani fu particolarmente impegnato come didatta, formatore di coscienze artistiche e suscitatore di intelligenze, come testimoniano i numerosi fogli

con le prove dei suoi giovani allievi, ma anche dei tanti scalpellini oratinesi ai quali durante i corsi serali insegna il disegno ornato. Il pittore, infatti, avverte la necessità di rinnovare un linguaggio che affonda le radici nella tradizione locale, consolidata da una secolare cultura figurativa che aveva caratterizzato Oratino tra il XVII e XVIII secolo, proponendo modelli estetici più moderni in linea con gli esiti maturati nell'ampio panorama nazionale al fine di imporsi e attivare un mercato sempre più vasto. Agli inizi degli anni Trenta, come risulta da alcune testimonianze, è esonerato dall'insegnamento per non aver voluto aderire al Partito Fascista, per questo motivo resterà sospeso dall'incarico per circa quattro anni. Nicola Giuliani muore a Napoli il 5 maggio del 1938, nella sua abitazione posta nel Palazzo Cariati.

Altro artista legato al lirismo del paesaggio fu **Ettore Lalli** (Bonefro 1897 - Napoli 1949). Lalli nacque a Bonefro, in via Fontana, il 12 maggio 1897, da Pasquale e da Angela Maria Blanco. Ultimo nato di tre fratelli, trascorse la fanciullezza in ristrettezze economiche ma il suo talento artistico suscitò l'interessamento dei concittadini e dei due fratelli emigrati in America i quali gli permisero di studiare. Nel 1913 si iscrisse nell'Accademia delle Belle Arti di Napoli, ma dovette interrompere gli studi durante la Prima guerra mondiale, dal 1916 al 1920. Ripresi gli studi, consegui la licenza del Corso Speciale di pittura nell'anno accademico 1921-22. Subito presentò nell'esposizione della promotrice di Napoli un'acquaforte con *Il Maschio Angioino*: i critici notarono la perfezione e la fedeltà minuziosa del disegno e affermarono che il giovane artista sarebbe diventato un continuatore della scuola degli acquafortisti italiani. Tuttavia, Ettore Lalli, dopo aver eseguito l'altra acquaforte *Vecchia alla finestra*, si dedicò completamente alla pittura. Tra le opere giovanili sono da ricordare *Contadino al sole*, *Tipo bonefrano*, e *L'uomo dal mantello*: in esse ha saputo rappresentare tutti i caratteri della gente molisana, con la potenza del colore e la perfezione del disegno. Dopo il 1931 l'artista ha partecipato a varie Mostre, in conseguenza delle quali i critici scrissero di lui: «Ha un indole semplice e riflessiva, mai titubante davanti al vero; i suoi paesaggi sono equilibrati, armonici; hanno serenità di presa di contatto col vero, visto

attraverso una propria trasfigurazione». I paesaggi trasmettono calore, pacatezza e l'equilibrio di contatto col vero e sono tra le raffigurazioni più autentiche della terra molisana. Un altro soggetto caro all'artista furono le nature morte: esse balzano dalle tele nella loro nuda semplicità, nella loro armonia di tinte e forme, equilibrate e sobrie. La morte, purtroppo, colse Ettore Lalli nel pieno sviluppo della sua personalità artistica. Mori nella sua soffitta del Quartiere Latino a Napoli, il luogo dove per tanti anni era vissuto in francescana povertà, senza mai legarsi alle mode e ai facili guadagni. Tra le principali mostre ricordiamo: 1930 all'Associazione Abbruzzese-Molisani a Napoli Mostra dei paesaggi Molisani; 1932 alla III Mostra Abruzzo-Molise a Napoli organizzata dal Sindacato Campano di Belle Arti, considerato dal critico Vincelli uno dei migliori esponenti, in un coscienzioso studio di rapporti tonali. Nel dopoguerra nel 1945 alla Galleria Forti a Napoli; nel 1949 alla Galleria d'Arte P. Grande a Milano, sua ultima significativa personale. Oltre all'attività pittorica, Ettore Lalli svolse un'intensa attività d'insegnamento. Dal 1942 ottenne l'incarico di assistente di disegno ornato al liceo Artistico di Napoli, nell'ottobre del 1944 ebbe l'incarico di insegnate di Figura Disegnata che terminò alla sua morte nel 1949.

«La provincia è quel posto dove ancora non si perde tutto nel quasi niente». Questa frase, incipit di un breve articolo apparso sull'*Almanacco del Molise* circa alcune mostre organizzate a Campobasso, fa riflettere sul ruolo di una terra che, pur poco conosciuta e studiata dal punto di vista artistico, ancora non smarrisce la sua cultura. Questa, anziché venir dimenticata, diventa parte integrante della popolazione in quanto le figure più rappresentative, prima di essere artisti, sono state persone legate ad un territorio che, pur nelle critiche o nelle lotte, non hanno mai abbandonato; "benedetti molisani", per dirla con le parole di Giuseppe Jovine[65], disincantati eppur capaci di unire alla ruvidezza di una vita fatta di sacrifici, la grazia di un'indagine mai retorica della società. Più che in altre zone gli artisti sono entrati nell'immaginario collettivo quali

[65] Cfr. G. Jovine, *Benedetti Molisani*, Campobasso 1979.

personaggi “mitici”, per quei modi anche anticonvenzionali che dovevano apparire tanto eccentrici alle genti semplici dei paesi. In tali posti, però, si è mantenuta la loro memoria e le opere, nascoste o dimenticate o, se quadri, appesi senza cognizione alle pareti, non hanno mai cessato di svolgere quelle funzioni per le quali erano nate: ricordare alla gente l’unicità delle loro zone. Questo discorso non retorico può essere fatto per la letteratura e la poesia, ma è ancora più calzante per l’arte. Erroneamente il Molise è ritenuto una terra priva di una cultura artistica; se questa affermazione è falsa per l’arte medievale e moderna, è ancor più sbagliata per l’arte contemporanea che ha visto qui uno sviluppo singolare, non privo di unicità e di valore. La limitatezza della regione statisticamente non ha prodotto artisti in gran numero, ma quelli che si sono succeduti e che ancora operano non sono per nulla estranei alle grandi correnti dell’arte; a questi poi bisogna aggiungere quei pittori che, pur forestieri, hanno eletto il Molise quale propria dimora, o meglio luogo dell’anima, stabilendovisi e raccontandolo con sentito trasporto. Per restare nel Novecento penso alla singolare figura di Charles Moulin, francese, amico di Matisse, che si è fermato in eremitaggio per il resto della sua vita sui monti delle Mainarde dove sopravviveva scambiando eccellenti pastelli con del cibo, o, appunto, alla pittrice Gilda Pansiotti, milanese, che ha raffigurato con uno stile minuzioso e attento scorci e situazioni dei nostri luoghi: «Dalle sue opere pare sprigionarsi l’alto canto della natura, così vivo nei brillanti colori della sua terra e nella maggior parte delle quali si riscontra una potenza espressiva realmente piena di fascino»[66].

Prima di delineare la sua esperienza artistica volevo soffermarmi su un’espressione trovata tra i vari scritti critici, dove si parla di “autentica artista”; tale espressione, di certo non riduttiva della sua figura, mi porta ad aprire una piccola finestra sul ruolo della donna-artista per sottolineare,

[66]*Gilda Pansiotti*, Campobasso 1972, p. 144.

di riflesso, il valore dell'arte della Pansiotti, portata avanti di certo con molte difficoltà e con una volontà capace di non piegarsi alle molte difficoltà del tempo. Nata a Milano il 16 febbraio 1891 **Gilda Pansiotti** (Milano 1891 - Campobasso 1986), figlia di una colta signora discendente da un ramo dei Gonzaga e di un possidente piemontese, ad appena 13 anni entra all'Accademia di Belle Arti di Brera dimostrando ottime capacità disegnative sotto la guida dei maestri Antonio Alciati e Giuseppe Mentessi, dai quali apprende l'arte del paesaggio e della figura. In questi anni di serrato studio e ricerca comincia a frequentare la Milano bene e gli ambienti artistici dell'epoca, entrando in contatto con artisti quali Arturo Tosi, il futurista Carlo Carrà ed Emilio Gola, esponente della pittura lombarda di matrice tradizionalista e ammiratore del suo talento, e rimanendo influenzata dai lavori di Guido Tallone e Aldo Carpi. Il primo periodo vede un grande impegno nella pratica della pittura, la frequentazione assidua di artisti e la partecipazione a diverse mostre, collettive e concorsi che la lanciano da subito nel panorama artistico della città. Dopo il diploma nel 1911 la sua prima apparizione in pubblico come artista è al prestigioso Premio Canonica (incluso nelle esposizioni di Brera) del 1913 che aveva come tema *Donna alla toilette*. L'artista espone un "nudo muliebre" che desta ammirazione per le sperimentazioni compositive, pur con alcuni difetti: il soggetto è quello della toletta in cui una giovane, a figura intera, si specchia nuda su fondo rosso di mantello. Già dai suoi inizi entra in contatto col gruppo dei futuristi milanesi ai quali, però, non si legherà mai direttamente. Milano, la "città che sale", definita da Marinetti "grande…tradizionale e futurista", è in quel periodo un ambiente estremamente vitale; nel 1909 era uscito in Francia il primo manifesto del gruppo mentre nel 1910 Boccioni, Russolo, Severini e Carrà pubblicavano il *Manifesto dei pittori futuristi* dove si esaltavano i valori plastici e la dinamicità capace di condizionare lo spazio con la simultaneità delle sensazioni. Già dal 1909, comunque, Carrà, amico della pittrice, prima della svolta metafisica aveva iniziato una sua personale indagine della metropoli che culmina con la *Stazione*

di Milano del 1911 dove fonde, in un tripudio di forze centrifughe, frammenti di spazio e di emozioni. Sappiamo che Pansiotti fu molto vicina anche a Luigi Russolo, il musicista del gruppo, e che fece un ritratto della signora Russolo considerato il suo lavoro maggiormente influenzato dal futurismo per "le molteplici rifrazioni della stessa immagine, in un rosso fuoco"[67]. Infatti, anche se la stampa specializzata parlava di lei come tra le più promettenti esponenti dell'avanguardia, Pansiotti evitò astrattismi e programmazioni teoriche sull'arte tentando di dipingere ciò che vedeva con sentito trasporto, a volte ingenuo, ma mai capace di banalizzare i soggetti. Continua intanto la partecipazione a mostre e premi: Premio Principe Umberto[68], Premio Ussi, Società permanente di Belle Arti e Quadriennale di Torino del 1919 dove espone *Pantomima* e *Ritratto* e dove viene definita "colorista bizzarra e agilissima". Tra le prime esperienze è da sottolineare, per l'unicità del contesto, la mostra con la *Federazione Artistica Femminile Italiana* organizzata dal *Lyceum Femminile* e inaugurata il 23 marzo 1914. Furono accettate solo sei artiste e complessivamente quaranta opere: la scultrice Lina Arpesani, le pittrici Carla Celesia, Maria Colzani, Gilda Pansiotti, Maria Pensa e Isabella Pirovano[69]. L'emancipazione delle artiste lombarde confinate ancora nel dilettantismo e nell'imitazione dei maestri ad inizio secolo, infatti, passa dapprima attraverso le due edizioni dell'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti, tra il 1911 e il 1913, prosegue con la nascita de *l'Associazione Femminile Per l'Arte* diretta a Milano dalla celebre latinista Luisa Anzoletti e si conclude, appunto, con la fondazione nel 1912 del *Lyceum* in seno al quale, nel 1914, si costituisce la *Federazione Artistica Femminile Italiana* che si concluderà nel 1919. Riguardo alla mostra non mancano alcune polemiche relative a una sorta di ghettizzazione inconsapevolmente creatasi: Margherita

[67]G. Cambon, *L'artista che è mia madre*, in *Gilda Pansiotti*, cit., p. 9.
[68]Per l'occasione viene segnalata sull'Avanti tra la "schiera degli arditi".
[69]Cfr. S. Rebora, *Una esperienza innovativa a Milano: la Federazione Artistica Femminile Italiana*, in L. Iamurri, S. Spinazzé (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma 2001, pp. 100-106.

Scarfati, fatti salvi gli specifici meriti delle opere esposte, denunciava il limite concettuale di arte femminile: «Le donne che vogliono combattere e seriamente, strenuamente affermarsi accanto all'uomo in tutti i campi della vita, è bene che escano, una volta per sempre, dal gineceo […] ogni manifestazione intellettuale femminile che escluda la competizione maschile si affibbia di per ciò solo, di fronte al pubblico, una manifesta patente di inferiorità»[70]. Ad onore di cronaca dobbiamo però sottolineare come Pansiotti non ha mai evitato il confronto con ben più stimati pittori, anzi, proprio da questo rapporto è derivata una maturità artistica riconosciuta, in quegli anni, da tutti. Importante, in quanto segnalata sull'importante rivista d'arte *Emporium*, con tanto di riproduzione dell'opera, la partecipazione nel 1919 nella III Esposizione Nazionale della Federazione Lombarda alla Galleria Pesaro di Milano; per l'occasione la pittrice espone *Donna che porta frutta* e *Fify e Jannette*, un ritratto tra i più interessanti in mostra che risente di moduli boldiniani ma che si caratterizza per la freschezza della resa e una certa aria caricaturale da avanspettacolo. Per l'occasione così si legge nella recensione «tra costoro va posta in prima linea una giovane donna che sta compiendo progressi rapidi verso questa espressione della propria personalità […] vi è nella Pansiotti un che di fantasioso nell'invenzione, di lirico nell'intenzione che promette in lei un'artista che ci darà un'opera certo interessante, e forse originale»[71].Si conclude questa prima fase della pittrice con la prestigiosa partecipazione alla XII Biennale di Venezia del 1920, occasione per esporre *Luci e colori del palcoscenico* in una sala insieme al suo amico Arturo Tosi, quadro definito dalla critica "intenso, ma duro e sgraziato"[72]. Estinguendosi le pur significative influenze futuriste, rimane il segno incisivo e marcato ed una qualità coloristica notevole; lo sguardo è ora rivolto più all'ultima Scapigliatura milanese, ovvero verso le ultime

[70]S. Rebora, cit., p. 104.
[71]*La III Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda*, in Emporium, XLIX, 1919, n.298-299, pp. 350-352.
[72]F. Sapori, *La XII Mostra d'arte a Venezia*, in Emporium, LIL, 1920, n.307-308, p.37.

tracce di quella corrente animata da spirito di ribellione verso la cultura tradizionale e borghese e che nell'arte, più che il linguaggio, aveva ricercato nuove tematiche con soggetti, anche didascalici, ma tratti dal quotidiano. A tal genere arriva grazie alla frequentazione col triestino Glauco Cambon[73], raffinato uomo di cultura e stimato ritrattista conosciuto proprio nella Biennale del 1920, dove esponeva *La danzatrice Beliuska* dal vago sapore klimtiano, e che diventa ben presto suo marito. Singolare la figura di tale artista troppo presto dimenticato: "pensionato romano" nel 1900 e legato agli ambienti artistici della Capitale dove risiede per cinque anni, dopo un periodo intenso a Trieste ripara a Milano allo scoppio della guerra dove fissa stabilmente la residenza dopo il matrimonio con la Pansiotti. Cambon non si fece mai condizionare dal fervore delle avanguardie e rimase vicino alle manifestazioni del secessionismo monacense: nelle sue opere si ritrova l'acceso colorismo di Bocklin, un certo decorativismo preraffaellita e una moderata visione simbolista non immune da effetti edonistici desunti da Sartorio, frequentato a Roma. Tra le sue opere singolare, per l'aderenza al Liberty internazionale e per accenni post-romantici, la scenografica *Notte d'aprile* (conosciuta come *Trieste di notte*) del 1909, l'orrida *Testa di Medusa*, tema caro all'arte secessionista, e la misteriosa *Salammbò* del 1906[74]. Gli anni che vanno dal 1920 al 1930 segnano un periodo di intensa attività della pittrice che dimostra di aver raggiunto la piena maturità artistica: sono anni di mostre e di sperimentazioni con la traccia pittorica che si fa più incisiva e profonda, pur non perdendo quei violenti cangiantismi cromatici engrammi dell'estro dei primi anni "futuristi"[75]. A riguardo viene ricordata dalla critica, tra le opere migliori della Pansiotti,la tela *Offerta di Osman*[76]: un moro sorridente che regge un piatto di pesci tra accordi violenti di rossi e bruni. Nel 1921 viene eletta socia onoraria dell'Accademia

[73] Cfr. F. Firmiani, *Glauco Cambon*, in Dizionario Biografico degli Italiani.
[74] Per maggiori informazioni si consiglia la monografia: G. Sgubbi, *Glauco Cambon*, Trieste 2005.
[75] Di quel periodo rimarrà la consuetudine, tutt'altro che scontata per l'epoca, di indossare dei pantaloni, secondo le indicazioni anche del *Manifesto della Moda Femminile Futurista*di Vincenzo Fani, uscito nel 1920.
[76] Dell'opera, passata alla collezione Modiano di Trieste, se ne sono perse le tracce.

braidense, dove in precedenza aveva svolto anche attività didattica, a testimonianza del suo mai interrotto legame con l'ambiente accademico. Più che con contesti cittadini, tali anni vedono un profondo legame con la vita di provincia, apprezzata nei mesi estivi e mai più abbandonata quale principale fonte di ispirazione per i suoi soggetti: "questo ambiente (e lo intendo nel senso di geografia antropologica, oltreché fisica) è stato spesso rurale"[77] spiega il figlio Glauco. Il contatto col paesaggio naturale e la vita semplice dei contadini segna molto la pittrice che, da donna di mondo in ambito milanese e affermata ritrattista di borghesi benestanti, si innamora letteralmente dell'ambiente campestre. Dal 1921 al 1924 passa le estati in Brianza, sul lago di Pusiano; nei nuovi lavori la tavolozza cromatica si amplia sensibilmente come muta anche il segno in relazione alla nuova apertura verso soggetti umili. Dalle vibranti pennellate dei primi quadri di soggetto "mondano", con i loro fondi cromaticamente accesi e violenti nei contrasti, si passa a composizioni più calibrate che riflettono lo spirito dimesso dei luoghi; si colgono in essi tracce della poetica di Segantini (si veda *Ave Maria a trasbordo*) e della prosa del Parini e una volontà non solo di descrivere ma di essere coinvolta nell'evento. Nel 1923 partecipa alla Mostra dei concorsi dell'Accademia, a Milano, con tre opere: *La stanza degli sposi*, dalla rara efficacia prospettica, *A sera*, un nobile poema considerato tra i migliori della mostra, e *Ritratti di famiglia*, dal vigoroso taglio delle figure. Nel 1924 continua la partecipazione alla Biennale di Venezia con *Il Santo Mattino*; la tela, ora al Palazzo della Prefettura di Milano, è il capolavoro del periodo per l'atmosfera intima e umile dell'ambiente, il sottile colloquio tra la madre e il bambino e il quadro con la Madonna, i perfetti accordi cromatici giocati su toni caldi[78]. Da sottolineare l'importanza della XIV Biennale da tutti stimata tra le più significative nella storia della pittura italiana per la

[77] *Glauco Cambon*, cit., p.10.

[78] Su un frammento di giornale dell'archivio di Marco Cambon, così leggiamo. «La giovane moglie di Cambon, Pansiotti, divenuta pur lei un po' triestina per queste nozze in pittura è agli antipodi del marito, per il fare libero e naturalistico: descrive una stanza rusticana lombarda, ravvivata di energici toni isolati con forza di temperamento sulle pareti bianche».

presenza dei due capolavori di Sironi *L'allieva* e *L'architetto*, e di molti capolavori del da poco nato movimento artistico Novecento, al quale era dedicata una sala intera. Sempre in quest'anno si segnala la partecipazione e la menzione d'onore alla Mostra Nazionale del Ritratto Femminile della Triennale Monzese e un'importante personale alla prestigiosa Galleria di Lino Pesaro a Milano che l'anno precedente aveva ospitato la mostra *Sette pittori del Novecento*, il debutto del gruppo nato. Una breve parentesi va aperta su questo movimento tutto milanese col quale, la pittrice, entrò sicuramente in contatto. Fondato nel 1922 con tendenze vicine al gruppo romano di *Valori Plastici* aveva come programma, dopo la stagione futurista, un ritorno al naturalismo plastico e ai valori figurativi tradizionali, pur non escludendo del tutto le avanguardie[79]. L'idea della fondazione di un gruppo venne alla scrittrice Margherita Sarfatti e ad alcuni artisti di diversa provenienza e formazione (Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi) che frequentavano il suo celebre salotto letterario in Corso Venezia, salotto che certamente frequentò anche Pansiotti. L'influenza del gruppo *Il Novecento* e della figura della Sarfatti non è mai stata messa in evidenza nei testi critici sulla pittrice, ma ritengo che questi legami ci siano stati e siano stati anche forti; certa è l'amicizia con Dudreville e Funi come fondamentale deve essere stato il confronto (scontro?) con la Sarfatti che in quel periodo, quale stretta collaboratrice di Mussolini, era il punto di riferimento di molta critica d'arte ufficiale. Tra il 1925 e il 1929 la Pansiotti trascorrerà le vacanze nella campagna romana; questo cambiamento ambientale influenza anche le sue tele che si aprono ancor più al colore e che accolgono, se si escludono ritratti ufficiali, quasi esclusivamente paesaggi e scene tratte dalle realtà misere, ma incredibilmente vive, della provincia. Nel 1926 è presente alla III Biennale di Roma e inizia ad esporre insieme al marito Cambon. Negli anni che vedono la nascita

[79]Cfr. R. Bossaglia, *Sironi e "Il Novecento"*, Firenze 1991.

dei due figli, Glauco[80] e Gerardo, comincia a spostarsi anche nella Venezia Giulia con mostre a Venezia, Trieste (nel 1925) e nel Trentino mentre a Milano continua a partecipare a collettive alla Galleria Gussoni. *L'Antica Società del Giardino* le conferisce la medaglia d'oro quale esponente della pittura milanese. Oltre all'ambiente milanese e alle campagne laziali, significativa, in questi anni, anche la scoperta della Venezia Giulia e i soggiorni a Trieste, città d'origine del marito, dove frequenta i vivi salotti letterari conoscendo scrittori come Sibilla Aleramo, Italo Svevo, James Joyce, Ezra Pound, Gabriele D'Annunzio e artisti come Leonor Fini. Il 1930 è un anno tragico per la pittrice: il marito Glauco muore improvvisamente il 7 marzo a Biella, dove si era recato per eseguire un ritratto e, con la scomparsa anche dei genitori, rimane sola con i due bimbi da accudire. In quel periodo conosce però il giudice Tomasino D'Amico, la persona che le farà scoprire le bellezze del Molise, e con un suo ritratto, *Il Giudice dei minorenni*[81], parteciperà alla Biennale.

Tomasino D'Amico, nato a Duronia nel 1892, dopo aver svolto l'incarico di pretore, giunto a Milano fonda il Tribunale dei Minorenni. Sempre attento ai problemi sociali è anche un sincero appassionato di arte e poesia e frequenta i circoli più esclusivi della città. Comincia ben presto a collaborare con riviste e giornali e pubblica diversi libricini sui personaggi più in vista dell'epoca (Arturo Toscanino, Ada Negri, Eleonora Duse)[82]. Da raffinato intenditore di musica si interessa anche del rapporto e affinità tra il linguaggio musicale e pittorico ed è proprio nel corso di una mostra che ha modo di conoscere Gilda. Quando si rivedono lei è vedova. I due si sposano nel 1931 e Tomasino si mostra attento nel seguire la pittrice che, pian piano, ritrova l'energia di un

[80]Glauco Cambon, nato nel '21 dal primo matrimonio dell'artista, è stato un noto critico letterario, professore di lingue romanze e letteratura comparata all'università del Connecticut negli Stati Uniti. È morto nel 1988. Il suo importante archivio è oggi custodito nel Centro di Ricerca Thomas J. Dodd dell'università del Connecticut.
[81]Oggi all'Istituto Beccaria di Milano.
[82]Cfr. *Gilda Pansiotti* in R. Frattolillo, B. Bertolini, *Il tempo sospeso. Donne nella storia del Molise*, Campobasso 2007, p. 176.

tempo. Cambiano nuovamente le mete delle vacanze: nei mesi estivi la coppia si trasferisce a Duronia e la pittrice rimane colpita dalla bellezza del paesaggio molisano e dei caratteristici centri agricoli della piana del Biferno, arroccati sulle colline. Deve esser stato per la pittrice un amore a prima vista incantata dalla bellezza aspra e selvaggia della natura incontaminata, dai campi di grano solcati da cavalli e trebbiatori, dalla gente semplice e ospitale che sembra vivere ancora in un mondo rurale fuori dal tempo. Immaginiamo, per riflesso, anche l'impressione che dovette fare l'artista alla gente del posto, per quell'aria eccentrica e fuori dal comune (da "scapigliata postimpressionista"[83]) data più che altro dalla pratica di un mestiere tanto particolare quanto "invadente" nella tranquilla vita del paese. La simpatia è comunque reciproca e l'artista, che come loro si alza presto la mattina per dipingere i lavoratori presi dalla fatica, in pieno sole, diventa ben presto un'amica. Il figlio Glauco, nel ricordare la genesi della grande *Colazione sull'aia*, fra i quadri più riusciti della pittrice per freschezza dell'ispirazione e maestosità dell'impianto compositivo, così scrive: "Ombra azzurra, luce oro, tovaglia biancoazzurra; gesti, volti accennati, ma definiti nell'accenno; è un farsi istantaneo del reale, *non già una vignetta "strapaesana"*. E i contadini che posavano per la pittrice senza posare l'avevano tra di loro, *lavoratrice tra i lavoratori*, s'erano abituati a quel cavalletto ramingo, a quella gonna-pantalone della forestiera di Milano che aveva sposato Don Tomasino e adesso, dopo averli "pittati", li invitava a vedere i quadri relativi, esposti in casa sua". Tra le mostre del periodo si segnala nel 1932 la personale alla Casa degli Artisti a Milano, un'antologica che ripercorre tutta la sua carriera artistica. L'esposizione, osserviamo dalle recensioni e dagli articoli, incontrò i favori del pubblico e della critica che unanimemente riconosceva la "vigoria del temperamento pittorico e la vibrante luminosità della sua tavolozza". Tra le opere si segnalava *Fanciulle della Brianza*, di manzoniana memoria, e *Lago di Lecco*, acquistati dalla provincia di Milano, *Pifferai di Brianza* (*I*

[83]G. Cambon, cit., p.10.

Firlinfeu), degna di un ritratto di gruppo fiammingo, *Cenerentola*, raffigurazione di una bambina ciociara incredibilmente intenso[84], e il *Ritratto della Signora Finzi*, a detta della critica degno di entrare in una quadreria. Da questa breve carrellata di opere appare evidente la maestria della pittrice nel passare da un genere all'altro, dal paesaggio, al ritratto alla composizione più strutturata, e la sua vastissima cultura pittorica che trova modelli in ogni epoca della storia dell'arte. Sempre del periodo, a conferma dell'eclettismo della pittrice, si segnalano anche dei nudi di argomento mitologico (*Diana cacciatrice e Diana dormiente*) che richiamano la tradizione accademica attualizzando la figura che, pur nelle pose classiche, presenta singolari novità dal punto di vista compositivo e cromatico e un gusto più raffinato. Leggiamo ancora sulla stampa, a riguardo: "Gilda Pansiotti non è un'artista di abitudini pigre, c'è sempre stata molta mobilità di forme nella sua pittura: mobilità che non fu soltanto irrequietezza, ma acquisto di mezzi più ricchi, ricerca di espressioni più compiute, e un procedere a tentativi, dal facile al meno facile, dalla grazia leggera delle sue prime composizioni alla maggior consistenza pittorica"[85]. Con il *Pescatore di Pusiano* partecipa nel 1933 alla IV mostra del Sindacato regionale fascista della Lombardia, ricevendo sentiti consensi, e compare anche alla prima mostra del Sindacato Nazionale di Belle Arti di Firenze dove espone lo splendido *Autoritratto*, nel quale si raffigura nella posa classica dell'artista con la tavolozza in mano. Sono anni che la vedono estremamente attiva in quanto a partecipazioni ad eventi e collettive, anche se bisogna contestualizzare tali esposizioni nella politica culturale del periodo. Il governo fascista fu da subito molto attento al problema dell'arte e, in particolare, dell'arte pubblica per la quale preferiva e consigliava una tematica epico-popolare, dentro gli schemi neoclassici e con fini sociali e educativi, soprattutto

[84]Quadro esposto, insieme a *I fratelli* anche alla rassegna *Il Bambino nell'arte* organizzata dal Partito Fascista per la mostra nazionale delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia, nel 1937, che vedeva nel catalogo la prefazione di Bottai e le note di Lavagnino.

[85]*Artiste che espongono*, in Corriere della sera, 14 gennaio 1932, p.27. L'articolo è riferito ad un'altra esposizione organizzata dalla Galleria Pesaro dove Pansiotti espose insieme a Mariette Lydis.

anti-sperimentale, contro le stravaganze e le improvvisazioni delle avanguardie. Il Fascismo voleva un'arte basata sul mestiere e sulla tradizione, che doveva piacere ed essere capita dal popolo, e perciò un'arte figurativa ben fatta tecnicamente, un'arte come artigianato e l'artista come uomo di mestiere; la figura dell'artista viene ben presto legata ad una corporazione mentre i sindacati provinciali o regionali, con le esposizioni nazionali, promuovono i valori del regime soprattutto attraverso mostre. Non bisogna dimenticare, poi, in particolare nei primi anni, il legame tra Mussolini e la Sarfatti che, come accennato in precedenza, era stata colei che aveva riunito e sostenuto il gruppo Novecento. Nell'analizzare le opere della Pansiotti di questo periodo, quindi, bisogna stare attenti alla contestualizzazione senza però bollare molti soggetti come mera propaganda di regime: spesse volte erano le esposizioni che dettavano i temi delle opere e molti soggetti erano tipici del clima dell'epoca. Riguardo allo stile, invece, bisogna dire che la pittrice, decidendo di non legarsi alle avanguardie, fu sempre legata al figurativo e a tematiche di carattere sociale-documentario che si trovavano quindi in linea con le inclinazioni dell'epoca. Se si legge il *Manifesto della Pittura Murale* scritto nel 1933 da Mario Sironi, infatti, si ritrovano molti elementi comuni anche all'opera pittorica della pittrice: la limitazione delle avanguardie, il rigore della composizione, l'artista come uomo tra gli uomini, lo stile al tempo stesso antico e nuovo, il ritorno alla tradizione. Proprio circa la tradizione vorrei mettere in evidenza un'opera che considero tra le più belle del periodo: fu realizzata per la V mostra sindacale lombarda del 1934, avente per tema la glorificazione della maternità. La tela si intitola *Il saluto della madre*, sottotitolo *Io e i miei figli* e raffigura la pittrice con gli strumenti della sua arte, di fronte ad una tela, mentre saluta i due figli vestiti da Balilla. L'opera, di una compostezza assoluta, è incentrata sul gesto delle mani esaltato dal vuoto creatosi al centro; l'ambiente è spoglio e metafisico e le figure, come in una predella rinascimentale, comunicano una dignità classica e moderna allo stesso tempo, esaltate dal rigoroso disegno e dai netti chiaroscuri. Nel

1936 torna ad esporre, con una personale, alla Galleria Pesaro di Milano; è probabilmente in questa occasione che vengono presentati al grande pubblico, per la prima volta, i paesaggi del Molise che occupano un'intera sala. Sono i paesaggi realizzati durante le estati trascorse a Duronia, amati e "sofferti", come scrive la stessa artista per sottolineare la sua partecipazione emotiva a ciò che dipingeva; vedute accese dall'oro del sole e del grano, terre brulle lavorate dall'uomo e montagne perse in lontananze mitiche, con l'interesse panoramico superato dall'intima potenza espressiva capace di esasperare i contorni per conferire alla scena un che di magico e di indefinito. Al vigoroso senso della costruzione si unisce quello dell'armonia e ciò evita che i soggetti cadano nella descrizione turistica per diventare frammenti del suo stato d'animo e della sua compartecipazione con una terra tanto lontana (geograficamente e culturalmente) quanto vissuta. In questa occasione vengono esposte altre tele aventi per tema i costumi del Molise, per lo più ritratti dalla forte carica documentaria, notevoli per la perizia tecnica nella delineazione delle stoffe e dei gioielli (tra i migliori il *Tesoro di Macchiagodena*), e lavori aventi per soggetto popolani e personaggi del luogo, spesso idealizzati o ritratti in pose accademiche. Tra questi si segnala *Agnello ferito*, un fanciullo che porta sulle spalle l'animale ricordando la celebre iconografia cristologia del Buon Pastore, e *L'Ultimo colloquio*, dove un dolce viso femminile si chiude su un cesto di colombe portate verso un ignoto destino[86]. In entrambe le opere il legame tra uomo e animale è metafora di sentimenti personali rivolti ad altri. Così scrive sul catalogo la pittrice "sentire e sapere se io sia stata nel vero perseverando nella mia strada, non mentendo, non ripudiando, non dissimulando mai il chiaro accento italico del mio linguaggio, anche se ciò poté costarmi qualche amarezza e delle rinunzie: desidero, insomma, di conoscere se utile e conclusiva sia questa mia parola ultima, nella quale mi par di intravedere un segno di

[86]Opera acquistata, insieme a *Tramonto sulle Mainarde* e *Duronia (meriggio autunnale)* dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

conquista e di vittoria". La mostra, per la fortuna avuta a Milano, venne replicata pochi mesi dopo al salone dell'Arengario a Monza, col titolo esplicativo *Paesaggi e costumi del Molise*, con grande presenza di pubblico e con tanto di oratoria sulla mistica del paesaggio regionale, oratoria legata alla percezione del Molise come eroica terra dei Sanniti. Seguono altre fortunate mostre che culminano con la partecipazione, l'ultima, alla XX edizione della Biennale di Venezia dove viene esposta la tela *Il distacco*. Al culmine di questi intensi anni di esposizioni e riconoscimenti, e in relazione stretta con la personale alla galleria Pesaro che segna un momento importante per la pittrice e un riconoscimento delle sue tele, va posta la mostra organizzata nel 1938 alla Galleria Gurlitt di Berlino, mostra che segna il suo successo internazionale. Patrocinata dal Ministero della Cultura Popolare fu inaugurata il 30 gennaio dall'ambasciatrice Donna Eleonora Attolico, con l'intervento di tutto il personale dell'ambasciata, di rappresentanti di partito, alte autorità tedesche compreso il Borgomastro di Berlino Lippert[87] e un vasto pubblico di esperti, presentava 55 opere, molte delle quali di soggetto molisano, ed ebbe un grande successo testimoniato dai numerosi articoli di elogio sulla stampa tedesca e italiana. Ci furono cori di lodi e di consensi, come non se ne vedevano da tempo nella capitale tedesca per una personale, che vertono sulla grande abilità pittorica dell'artista, perfettamente in linea con la tradizione paesaggistica italiana, e sugli originali soggetti di carattere popolare nei quali si ritrovava l'immagine di un'Italia genuina e rurale, legata alla terra e al lavoro[88], "pitture pervase dal commosso amore per il nostro tempo". Retoricamente accolta dal regime come "pittrice dell'Italia rurale" in realtà la Pansiotti cercava l'intimo senso dei luoghi, lontana da enfasi programmatiche di regime volte ad esaltare una terra

[87]Tra gli acquisti ufficiali vi furono un paesaggio di Duronia e una scena a carattere rurale, *la Trebbia*, acquistati per conto del Municipio di Berlino

[88]In maniera di certo retorica così la pittrice scrive nella dedica contenuta sul catalogo della mostra: «Ai Rurali d'Italia –dal più noto al più oscuro- sono dedicate queste brevi cronache sulla esposizione da me fatta in Germania. Ai Rurali della Patria –produttori e tesorieri delle nostre spighe, che sono il nostro oro, che sono e restano il primo oro del mondo- è consacrato il ricordo dell'opera mia nata e fiorita accanto alla loro fatica, ovunque io li abbia incontrati: sui pianori della Brianza o sulle aie del Molise e del Sannio, lungo il Tavoliere delle Puglie o nei dintorni di Roma coronati dal prodigio dell'agro redento».

italica come luogo di una perenne età dell'oro che riscopriva, col lavoro e la fatica, lo spirito di un passato incarnato ora nella figura del Demiurgo. Conclude questo intenso decennio fatto di mostre e indubbi successi di pubblico e di critica la partecipazione nel 1940 alla Mostra del II Premio Cremona avente per tema "La battaglia del grano", tema suggerito l'anno precedente dal Duce. E' lo stesso Roberto Farinacci, promotore dell'evento, nel discorso iniziale a chiarire il perché di questa scelta iconografica che andava contro ogni sorta di novità espressa dalle avanguardie e cercava, nella retorica, la giustificazione della più vuota pittura di maniera: "Eravamo stanchi ed infastiditi di tutte quelle nature morte e quei paesaggi in cui gli artisti si rifugiavano per ostentare un virtuosismo che nascondesse, o la povertà di profondi convincimenti, o l'indifferenza per il dramma della storia presente. Abbiamo sentito il bisogno di suscitare una pittura italiana che, superando il virtuosismo vuoto, o l'ipocrita ingenuità, delle figure preistoriche o mostruose, esprimesse la vita e riprendesse la tradizione classica, interpretandola e rinnovandola in modo fascista, cioè in modo forte, epico, romano"[89]. La Pansiotti, sempre legata alla funzione rappresentativa dell'opera e mai influenzata da intenti politici, espone una tela realizzata presumibilmente a Duronia, *Laudata sia la spica*, opera monumentale nell'impianto (oltre 3 metri per 2), dal disegno vigoroso e i piani cromatici calibrati, dalla luminosità del primo piano con le spighe, definite nel sottotitolo "oro del mondo", alla penombra del portico[90]. Negli anni travagliati della guerra si segnala la partecipazione alla Mostra Intersindacale d'Arte a Milano, nel 1941, avente per tema un viaggio pittorico attraverso l'Italia, e due personali a Sondrio, nel 1942, e a Como, nel 1945, anche se il Premio Cremona resta l'ultima importante collettiva alla quale partecipa e dalla quale riceverà unanimi consensi con la sua

[89]*Arte e popolo alla mostra del secondo Premio Cremona*, in Il Tevere, 30 maggio 1940.
[90]Le opere del Premio Cremona furono spostate nel 1941 all'Esposizione di Hannover, rassegna che ebbe un successo incredibile registrando solo nei primi giorni circa 10.000 visitatori. Il prefetto di Hannover acquistò la tela *L'aia* della Pansiotti, per il comune.

opera inserita a commento di molti articoli sui giornali. Proprio per la particolarità del premio, va aperta un'altra breve parentesi. Istituito da Roberto Farinacci nel 1938, il Premio Cremona (1938-1942) doveva contribuire ad orientare la pittura italiana "verso una concezione politico-fascista" della pittura, affermando la necessità di un'arte figurativa di immediata comprensione e di elevazione sociale. La prima edizione (sui temi "Ascoltando alla radio un discorso del Duce" e "Stati d'animo creati dal Fascismo") fu inaugurata nel 1939. Mussolini indicò i temi delle edizioni seguenti: "La battaglia del grano" nel 1940 e "La gioventù italiana del Littorio" nel 1941; la quarta edizione programmata per l'anno 1942 dal tema: "Dal sangue la nuova Europa" non ebbe luogo. Scorrendo la lista dei partecipanti troviamo il nome di Dudreville, uno dei sette pittori fondatori nel '22 a Milano del gruppo *Il Novecento*, il parmigiano Latino Barilli ed un gruppo di futuristi ed aero futuristi del gruppo padovano: Gerardo Dottori, Renato Di Bosso, Corrado Forlin e Leonida Zen. Tra i membri della giuria gli accademici d'Italia Ugo Ojetti, critico d'arte, Ardengo Soffici e Felice Carena, affermati pittori, ed infine lo studioso e critico d'arte Giulio Carlo Argan. Alla proclamazione dei vincitori della seconda rassegna il primo premio fu assegnato a Pietro Gaudenzi con il trittico ad affresco *Il grano*, il secondo a Cesare Maggi, il terzo a Biagio Mercadante; la Pansiotti, invece, ebbe una menzione speciale. Malgrado le molte presenze nel dopoguerra pochi di questi pittori si salveranno dal boicottaggio quando si passò acriticamente alla marginalizzazione dei partecipanti della manifestazione cremonese[91]. Sul tema si cimentarono anche Trivisonno e Scarano con quest'ultimo vincitore di una menzione d'onore nel 1940.

[91] Così lo storico dell'arte Mario De Micheli scrive aprendo un confronto tra l'ideologizzazione del Premio Cremona e le aperture del Premio Bergamo, istituito da Bottai, «Non penso che valga la pena ricordare i nomi dei partecipanti al premio Cremona. Non sono infatti nomi che siano restati nella storia dell'arte italiana. Del resto, il premio Cremona rimane qualcosa di marginale all'interno della stessa politica fascista delle arti. La nazificazione dell'arte italiana era davvero impossibile. Se ne era accorto da tempo Giuseppe Bottai, ministro dell'educazione nazionale, che qualche mese dopo l'istituzione del Premio Cremona diede vita al Premio Bergamo che, sin dall'inizio, si trattò di un premio aperto a tutte le tendenze […] Il Premio Bergamo fu dunque antitetico rispetto al Premio Cremona sin dalla prima edizione, allorchè mostrò di non scegliere un tema eroico, bensì un tema innocente». In M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Milano 2000, pp. 53-54.

Dopo il successo internazionale a Berlino e l'affermazione alla rassegna di Cremona, con la fine della guerra si interrompe, per la pittrice, la stagione delle mostre e delle rassegne. Il vento dell'arte comincia a cambiare e l'Italia, chiusa alle novità durante il ventennio, comincia a scoprire le novità delle avanguardie. I critici che avevano appoggiato il regime rinnegano i loro trascorsi mentre molti artisti, in gran parte accademici e figurativi, che avevano esaltato o semplicemente commentato, con le loro opere, gli ideali del regime, vengono letteralmente tagliati fuori dal sistema dell'arte. Anche la Biennale, fin agli anni Quaranta legata ancora all'idea del Saloon e dell'esposizione d'arte borghese, cambia radicalmente aprendosi alla modernità: quelle curate da Pallucchini conquistano, infatti, un ruolo di osservatorio sull'arte contemporanea e sull'avanguardia[92]. Gli anni Cinquanta, se si esclude l'esposizione alla galleria Gussoni, a Milano, nel 1950, segnano un periodo di distacco dall'attività espositiva per una maggior concentrazione sulla pittura che cambia radicalmente pur mantenendosi legata alla raffigurazione poetica della realtà: il segno pittorico diventa più espressionista, sfaldandosi nei contorni e preferendo, alla resa precisa delle forme, il suggerimento delle sagome mentre l'indagine psicologica diventa più serrata, come sentito è anche l'impegno nel documentare, dipingendo, la natura umana. I vari viaggi in altre regioni – la Sicilia, la campagna laziale, il napoletano, la Liguria, la Sardegna – fanno entrare in contatto l'artista con una varietà di stimoli che recepisce immediatamente in tele intense e sentite: scomparse le retoriche immagini del ventennio i temi risentono di una ritrovata libertà espressiva che trasporta i soggetti in un atemporale spazio del colore capace di rompere la dura crosta della realtà per sottolineare un'intimità genuina e mai di maniera. Se prendiamo le tele del soggiorno siciliano, per esempio, notiamo come siano popolate di bellissime figure di

[92]La Biennale del '48, la prima dalla fine della guerra, apre con una grande mostra di carattere riassuntivo. Il Segretario Generale, lo storico dell'arte Rodolfo Pallucchini, riparte dagli Impressionisti (proposti da Roberto Longhi) e da moltissimi protagonisti dell'arte contemporanea (Chagall, Klee, Braque, Delvaux, Ensor, Magritte). Retrospettiva di Picasso presentata da Guttuso. Pallucchini invita Peggy Guggenheim a esporre la sua celeberrima collezione newyorkese, che poi si insedierà a Ca' Venier dei Leoni e diventerà uno dei patrimoni della Venezia moderna

gente del posto, di una nobile e composta grazia; l'incanto della pennellata capace di trasfigurare i volti e i gesti è recepito dal pubblico marinaio come un miracolo se prestiamo fede alla notizia secondo la quale alcuni quadri furono staccati dalla parete della casa della pittrice e portati in processione per il paese di Giuliano per essere ammirati. Intanto il giudice D'Amico ricopre incarichi sempre più importanti nella capitale, e così la coppia vi si trasferisce stabilmente nel 1957. Nella Capitale la pittrice, per la prima volta da molti anni, allestisce una sua personale: siamo nel 1962 e la sede espositiva è la celebre galleria San Marco. La mostra fu molto apprezzata dal pubblico e anche la critica elogiò la sua poetica antintellettualistica e il suo stile distante dalle novità delle avanguardie ma immediato e vigoroso, capace di restituire la bellezza dei soggetti con una naturale sincerità. Oltre ad opere storiche di soggetto molisano vengono esposte anche alcune vedute, tra cui la splendida veduta di Piazza Navona, ripresa nell'ora del tramonto, di saldo impianto prospettico e colore impressionista. Nel 1964 si registra un'altra personale questa volta a Napoli, alla galleria Barcaccia, con molti studi napoletani. Altro successo è la mostra organizzata a New York, presso l'Italian State Tourist Office, al Rockefeller Centre, con molte tele di soggetto molisano e diversi ritratti. Continua naturalmente a trascorrere i mesi estivi in Molise, a Castropignano nella casa chiamata da lei "del melograno" e ogni volta che rientra le famiglie più in vista fanno a gara per avere un ritratto o un paesaggio. L'amato Tomasino muore nel 1972 e da allora alterna sempre più frequentemente i soggiorni romani con quelli molisani; in questi anni entra maggiormente in contatto col gruppo degli artisti molisani partecipando alla mostra Verifica '74, organizzata dagli artisti di Campobasso quale "momento di sistemazione critica e confronto […] e occasione di riflessione generale sullo stato del lavoro culturale nella regione[93]. La mostra fu importante nel panorama regionale in quanto rappresentò la prima tappa di un

[93]Cfr. L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, Roma 1994, pp. 48-49. Tra gli artisti partecipanti: Oriente, Paglione, Pettinicchi, D'Attellis, Fratianni, Di Toro, Calvanese, Mastropaolo e Battista.

processo di “chiarificazione” dell’arte in regione, dei suoi esponenti e dei vari movimenti. Solo nel 1984 Gilda si trasferisce definitivamente a Campobasso, a casa dell’amico, pittore e incisore, Domenico Fratianni. Qui muore il 26 ottobre del 1986. Le spoglie dell’artista riposano a Duronia, accanto a quelle dell’amato Tomasino D’amico, per suo espresso volere. Queste le parole incise sulla lapide scritte dal figlio Gerardo Cambon: «Sotto tanto cielo, tante stelle per illuminarci di mistero».

Elena Ciamarra (Napoli, 1894 - Napoli, 1981) è l’altra grande esponente femminile dell’arte molisana del primo Novecento. Molisana per parte del padre Giacinto, sposato con la napoletana Adele Contieri, Elena nasce a Napoli il 23 dicembre 1894. I Ciamarra sono gli esponenti di una famiglia molto in vista a Torella del Sannio, paese poco distante dal capoluogo, Campobasso. Oltre ad essere un noto avvocato civilista del Foro di Napoli, Giacinto è incline alle belle lettere e si diletta a scrivere novelle. Lo zio di Elena, Guglielmo, è docente di Diritto Coloniale presso l’università di Torino, autore di importanti opere di diritto e uomo politico (è viceré in Somalia ai tempi del Gabinetto Crispi). Il fratello Antonio, più grande di lei di appena due anni, si distinguerà sul monte Tomba durante la Grande guerra, tanto da essere decorato dal re in persona e, come grande invalido, presiederà il Gruppo italiano delle medaglie d’oro. Fin da piccola Elena si incanta ad ascoltare le note che si levano dal pianoforte a coda, lo Steinway di famiglia che troneggia nella dimora napoletana alla Riviera di Chiaia, e presto inizia a frequentare il Conservatorio, studiando con grande profitto. Esigente con sé stessa fino a pretendere la perfezione, dopo il Conservatorio napoletano frequenta quello di Roma. I suoi maestri, Beniamino Cesi, Alfonso Rendano e Luigi Denza, in seguito diverranno suoi corrispondenti ed estimatori. Poco più che ventenne è già considerata un’eccellente pianista, come testimoniano nei loro scritti i musicologi e gli intellettuali del tempo Mariano Fortuny, Rinaldo Dohrn e Angelo Conti. Oltre che per il forte temperamento musicale, Elena attrae come compositrice di rara qualità espressiva. All’avanguardia rispetto ai suoi tempi, è tra le pochissime donne a conseguire nel 1916 il diploma di piano e violino, quello

di composizione e direzione d'orchestra. A Berlino, si perfeziona presso il maestro di tecnica pianistica Kreutzer, discendente del grande Konradin. Ma la musica non le basta, perché, da quando ha potuto tenere un pastello in mano, ha disegnato e dipinto, senza più smettere. Tenace e instancabile nel dedicarsi alle sue passioni, Elena, per la dedizione assoluta all'arte, convinse e coinvolse anche suo padre, che, per quanto severo, assecondò sempre gli slanci della figlia, cercando al tempo stesso di convogliarli. Comincia così un apprendistato che non conoscerà soste. Alla scuola d'arte affianca i contatti con i maggiori pittori del tempo, con gli ambienti artistico-letterari, si sottopone a faticosi e lunghi viaggi per l'Europa, frequenta dovunque i musei. Monaco di Baviera, Parigi, Roma, Vienna, sono solo alcune delle sue tappe. Permessi speciali le consentono di eseguire direttamente nei musei le copie dei capolavori, considerate dagli esperti straordinarie per la fedeltà all'originale. Infatti, oltre alla capacità di ricostruire le velature della pittura cinquecentesca, mostra di saper "trasmettere" la forza espressiva delle opere autentiche dipinte da Tiziano, Raffaello, Holbein, Bruegel il Vecchio. Continua a intessere rapporti con i circoli artistico-culturali europei, come il gruppo del "Monte Verità", la colonia veneziana di Mariano Fortuny junior, i club goethiani tedeschi; frequenta le accademie di disegno e pittura a Parigi e Salisburgo, compie viaggi in Provenza, Venezia e in Africa settentrionale. Di essi restano consistenti tracce in quadri e disegni da cui già «traspaiono in filigrana storia e cultura europee», come ha osservato l'artista Gino Marotta. Anche il matrimonio con il chirurgo napoletano Pasquale Cammarano si deve ai fervidi interessi di Elena, che conosce il futuro marito davanti ad un tavolo di anatomia, alla facoltà di medicina. In effetti le tappe rappresentate dal matrimonio e dai figli rappresentano le uniche concessioni di quest'artista ad una tradizione consolidata da secoli. Ma né il matrimonio, celebrato nel 1928, quando Elena aveva la bellezza di trentaquattro anni, né la nascita dei due figli Leonardo e Maria Luisa (detta Minna, anche lei pittrice), rallentano la sua attività. Trova il tempo di allestire personali a Milano, Parigi, Firenze, Montecarlo, che si avvalgono della presentazione di personaggi famosi: Karl Vincent Massa, Arturo Bovi, Lanfranco

Orsini. Intanto, il suo temperamento d'artista affiora prepotente anche nel disegno, che a poco a poco prende il sopravvento sulla pittura. Illuminante, a questo riguardo, il giudizio *dell'Almanacco Annuario della donna italiana*: «Elena Ciamarra Cammarano imprime nel sapiente modellato un indiscusso vigor espressivo; il bianco e nero ha nella Cammarano una valente cultrice che interpreta la tradizione ottocentesca non come accademia, ma come una genuina e viva sorgente per l'arte sua».

La produzione di disegni diventa imponente, dominata dai ritratti della gente del paese. Infatti «è alla figura e al volto umano che la pittrice ha dedicato un'attenzione costante per tutta la vita» e «il popolo molisano, pietrificato nella fase finale della sua secolare storia agro-pastorale, è colto in una antologia di straordinario significato, mediante un rigore e una profondità che forse solo certi caratteri femminili riescono ad esprimere in una logica così nitida e coerente» ha rilevato Riccardo Lattuada. Ritratti di contadini, donne e bambini continuano ad affastellarsi invadendo ogni ripiano della casa. La critica loda soprattutto l'efficacia della penetrazione psicologica e il realismo del chiaroscuro; il re in persona acquista nel 1937 una sua opera, *Contadina molisana*. Elena continua ad allestire personali in Italia e all'estero, a conoscere artisti e letterati; è presente sulla stampa. A Parigi, fa parte del gruppo L'Eveil, rilascia interviste a Radio-France, appare in programmi televisivi. Entra in amicizia con lo scultore Massa, che introduce negli Usa gli impressionisti francesi, da Elena amati intensamente e di cui si considera discepola spirituale. In effetti alcuni critici rilevano che l'arte della Ciamarra è segnata da una sicura attenzione a Cézanne. A tal proposito, sempre Lattuada è dell'opinione che

> Nei paesaggi maturi il cézannismo in nuce di taluni ritratti è portato ad uno stadio ancora più avanzato. I dintorni di Torella, tipico mosaico molisano di campi disseminati tra colline dispiegate in un orizzonte facilmente osservabile dall'alto, sono esplorati nella loro struttura con un occhio che non concede nulla a qualsiasi tipo di lirismo […]. È forse questa la tensione estrema di uno sguardo vigile soprattutto sul rigore delle scelte, e costantemente volto ad una selezione persino ossessiva delle proprie risorse espressive. […] La pittura di Elena Ciamarra ci appare oggi moderna e pienamente acquisibile dalla

> sensibilità critica attuale, e senza nessuna concessione a mode esteriori o tendenze effimere, secondo un percorso seguito con impressionante determinazione.

Il ritmo frenetico dell'artista prosegue fino a quando è amareggiata dalla minaccia di cecità. Si ritira allora nel castello di famiglia, a Torella, dove continua a disegnare senza mai fiaccare la sua carica creativa, ricorrendo a fogli sempre più grandi. Impressionante la massa di fogli, cartoni, tele, spesso disegnati su entrambi i lati, che continuano ad accumularsi; neppure un centimetro di superficie è lasciato libero; è dominata dall'esigenza incontenibile di esprimere il proprio mondo interiore. Poi, l'atrofia le guasta le mani rendendole difficile accostarsi alla tastiera, ma lei, che si è fatta portare il suo adorato pianoforte da Napoli, con disperata determinazione si fa costruire dei guanti speciali muniti di levette e tiranti che le permetteranno ancora di poter suonare. Muore a Napoli il 10 ottobre del 1981 lasciando un'eredità immensa, ancora da studiare nella sua completezza, mancando tutt'ora un catalogo generale e una ricognizione completa della sua opera, soprattutto disegnativa, che è complessa e sfaccettata come poche nel contesto molisano. Da ricostruire anche i rapporti con intellettuali, artisti e studiosi, come l'interessante scambio epistolare con Angelo Conti.

Con l'arte di Pansiotti e Ciamarra la pittura molisana conosce tempi lenti e ritorni tematici e cromatici, e si dota dell'esempio di due sorprendenti pittrici che con la loro sensibilità hanno portato nuovi punti di vista. Una pittura paesaggistica giocata sulla macchia e sulle ombre da cui far emergere, volumetricamente, forme e zone di luce sembra accumunare le due artiste capaci di trasfigurare l'ambiente molisano in una dimensione di misteriosa e idilliaca lentezza che la guerra spazzerà definitivamente via.

Breve parentesi va fatta riguardo alla penetrazione delle istanze futuriste in regione. Nel 1933 nacque il movimento FuturBlocco molisano, che espose alla prima Mostra futurista di Roma, nel quale ritroviamo, oltre il Musa, artisti come Idra D'Agostino, Cocca, Folchi, Scarano, i quali si organizzarono intorno ad alcuni intellettuali romani. Il FuturBlocco si collocava all'interno del

movimento cosiddetto Secondo Futurismo la cui attività nella regione fu, però, molto breve, con l'organizzazione di qualche mostra e rappresentazione teatrale. Questo non attecchimento della corrente di pensiero fu dovuto principalmente alla lontananza degli artisti molisani dai canoni e dalle tipizzazioni dell'arte futurista, mentre si ritrovarono maggiormente nel movimento Novecento, promotore delle diverse iconografie regionali. Il FuturBlocco, che per un breve periodo suggestionò alcuni intellettuali e artisti, non ebbe lunga vita perché fu movimento importato e la sua attività non andò oltre l'organizzazione di poche manifestazioni. Il passaggio dagli anni Trenta agli anni Quaranta, quindi, avvenne sotto il segno di Novecento e non delle avanguardie. Breve parantesi va riservata comunque a Giuseppe Folchi (Fossalto, 1911 - Campobasso, 1962). Folchi nacque pittore. Scoprì questa sua vocazione grazie ad una tavolozza con pennelli e colori regalatagli da Romeo Musa del cui figlio era amico. Oltre ad Arnaldo (Musa) ebbe come complici delle sue avventure artistiche Edmondo Pasquale, Ennio De Felice ed Antonio Trombetta. Agli inizi degli anni Trenta, insieme ai suoi, aderì al FuturBlocco, un circolo di futuristi con cui partecipò alla mostra voluta da Marinetti nel 1933 a Roma. L'amore per la pittura fu una costante del Folchi che riportò nei quadri le sue passioni, le escursioni in montagna, le passeggiate "en plein air". Se il Musa fu per lui la Pittura Trombetta fu la Fotografia. Alfredo Trombetta incoraggiò con convinzione l'artista a cimentarsi in questa disciplina. Anche qui egli predilesse la Natura inserendo raramente l'essere umano. I paesaggi fotografati sono un costane omaggio alla sua Regione. Ovviamente non si limitò a "scattare" poiché allestì in casa un piccolo laboratorio per lo sviluppo condividendo con i figli quell'affascinante rito. Folchi fotografo si ritrovò senza accorgersene cineasta in un passaggio evolutivo quasi naturale. Ancora complici Pasquale ed De Felice, co-fondatori del *Cinegruppo* del Molise: esperienza sperimentale, preludio di ben altri successivi traguardi, in cui furono coinvolti oltre a giovani appassionati anche personalità del calibro di Ugo Tiberio, padre del radiotelemetro. Attraverso il *Cinegruppo*, oltre ad acquisire sempre maggiori competenze nel settore, ebbe modo di entrare in contatto con importanti

esponenti del Cinema. Iniziò a frequentare Cinecittà vivendo tra Roma e Campobasso. Nei suoi rientri in Molise portò spesso con sé degli ospiti, tra cui Germi, Ponteconvo e Scola. Fu proprio Pietro Germi, innamorato della piccola regione, a convincere Ferdinando Baldi affinché girasse un film in Molise. Per Folchi dopo tantissimi cortometraggi e documentari di ottima qualità iniziò una nuova sfida. Nel 1951 nell'area matesina tra Guardiaregia, San Polo Matese e Bojano, con la partecipazione degli abitanti del posto quali comparse, fu realizzato il primo film interamente molisano. *Il prezzo dell'onore*[94].

[94] Lina Wertmuller, che fu sua amica e collega, è riuscita a coglierne appieno l'immenso spessore umano e professionale: «Giuseppe non era uno sgomitatore, era un artista, un poeta, un padre affettuoso, un amico disinteressato, un pittore che arrivò al cinema dopo varie esperienze che documentò nei suoi lavori, rendendoli testimonianze del suo tempo e della sua anima».

55. Nicola Giuliani, *La pittrice*, 1939, olio su tela, coll. privata

56. Nicola Giuliani, *Paesaggio oratinese*, anni Quaranta, olio su tela

57. Nicola Giuliani, *Veduta di Oratino*, olio su tela, Napoli, Provincia

58. Nicola Giuliani, *Fondovalle del Biferno*, anni Quaranta, olio su tela

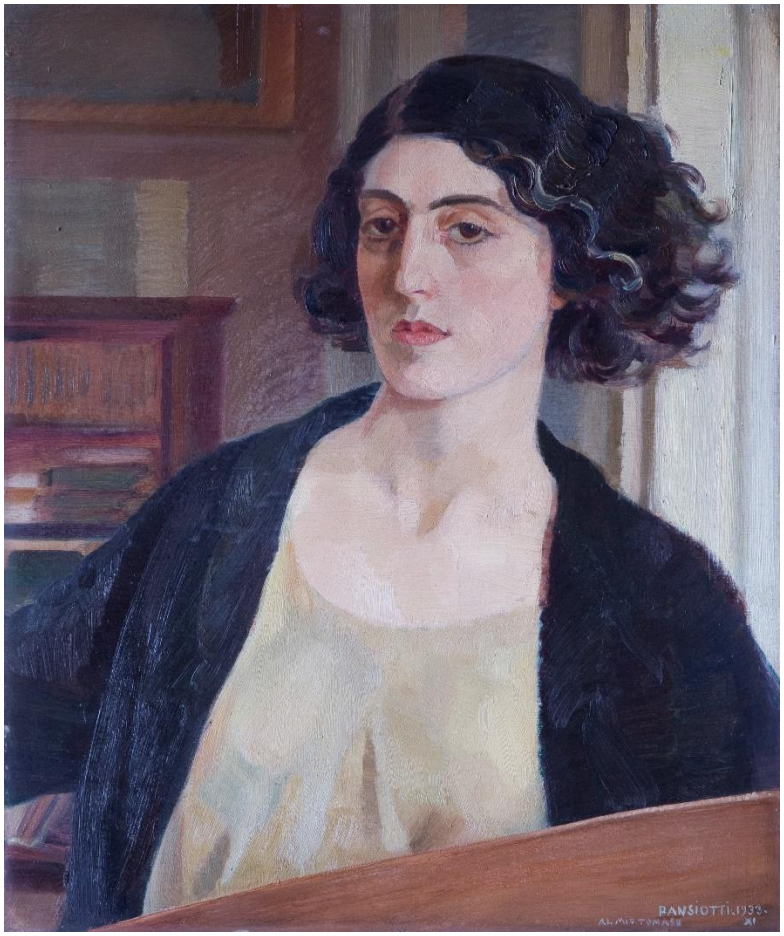
59. Ettore Lalli, *Paesaggio molisano*, olio su tela, 1937

60. Ettore Lalli, *Primavera molisana*, olio su tela

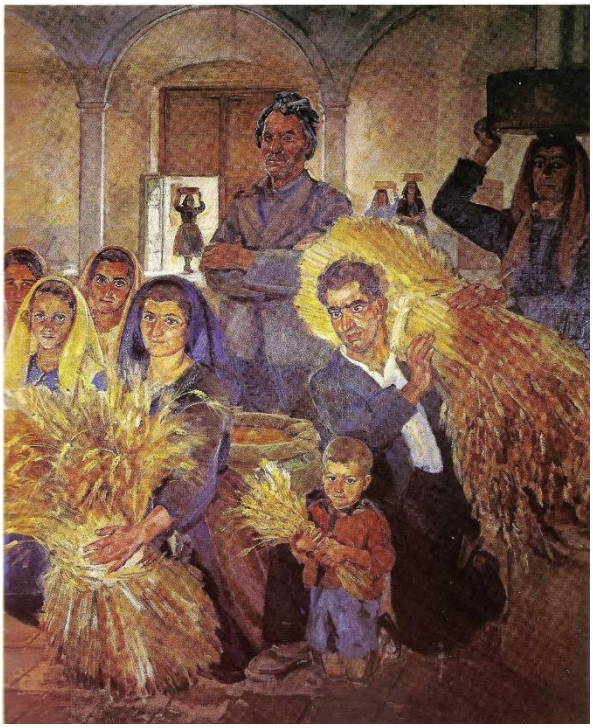
61. Gilda Pansiotti, *Il distacco*, olio su tela, 1936, presentato alla XXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte

62. Marcello Scarano, *Ragazze che leggono*, olio su tela, presentato alla XXIIIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte

63. Gilda Pansiotti, *Terra di Molise*, 1935, olio su tela, coll. comune di Milano



64. Gilda Pansiotti, *Autoritratto*, 1933, olio su tela



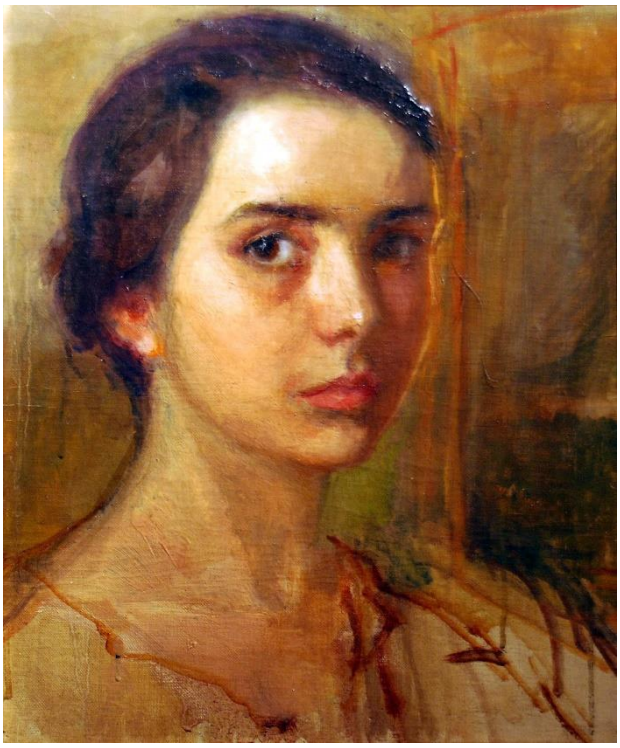
65. Gilda Pansiotti, *Costume di Macchiagodena*, anni Trenta, olio su tela

66. Gilda Pansiotti, *Laudata sia la spica*, anni Quaranta, olio su tela, coll. Regione Lombardia

67. Gilda Pansiotti, *Colazione di contadini*, anni Trenta, olio su tavola

68. Elena Ciamarra, *Paesaggio di Torella*, anni Trenta, olio su tela, coll. Cammarano

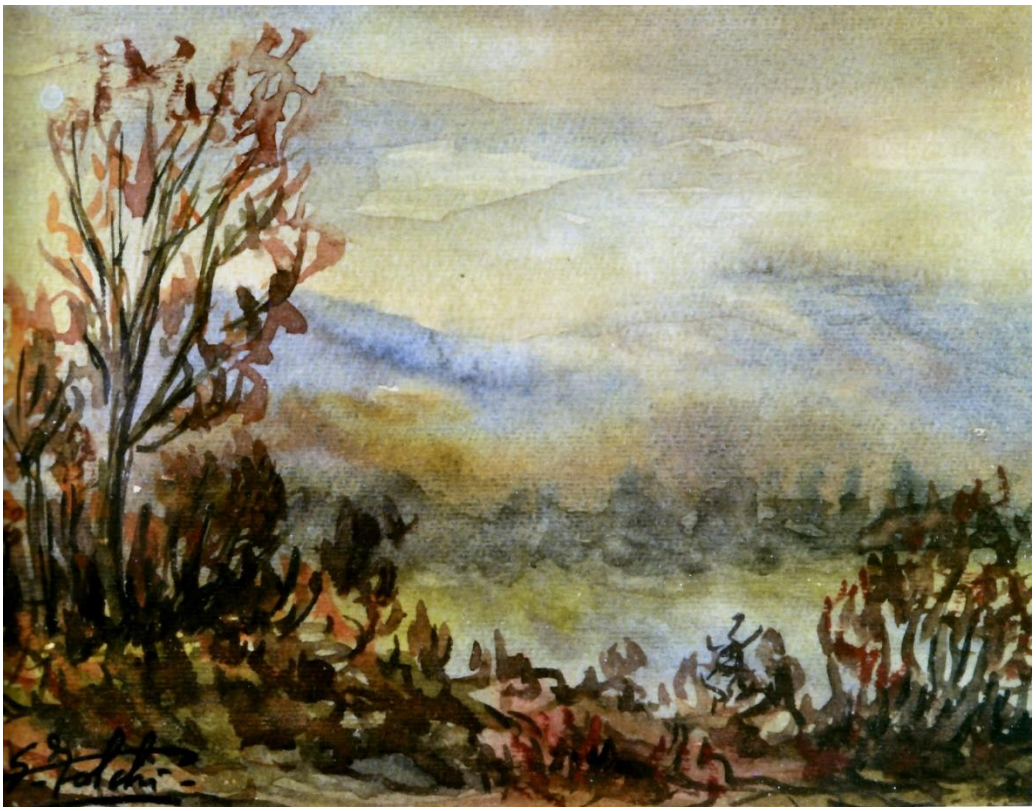
69. Elena Ciamarra, *Torella vista dal castello*, 1934, olio su cartoncino, coll. Cammarano



70. Elena Ciamarra, *Autoritratto giovanile*, 1919, olio su tela

71. Elena Ciamarra, *Zia Concetta*, anni Cinquanta, tempera su fogli di giornale

72. Veduta di una delle sale della Casa-studio Museo di Elena Ciamarra Cammarano, Torella del Sannio (CB)



73. Giuseppe Folchi, *Paesaggio mattutino*, acquerello

74. Giuseppe Folchi in una foto ai tempi di FuturBlocco

Cap. V - 1940-1950
Guerra e ricostruzione

La guerra in Molise ha segnato uno spartiacque definitivo tra tendenze maggiormente liriche e descrittive e ricerche maggiormente attente alla sperimentazione. Lo sconvolgimento sociale e culturale ha influito non poco nelle direzioni intraprese dalla cultura e dal mondo delle arti. Il primo nucleo di alpini si impegnò dal 28 settembre 1943 al 18 maggio del 1944 al fianco della V° armata prima a Monte Lungo e poi a Monte Marrone dove i tedeschi avevano schierato il III° battaglione "Gebirgsjager" sulla linea Gustav. Il Molise si trovò al centro del primo scontro bellico che si protrasse per sette mesi e coinvolse partigiani, reggimenti di fanteria e bersaglieri, inquadrati nel C.I.L. e comandati dal colonnello Umberto Utili che proprio da Scapoli diresse le operazioni per sfondare su Monte Marrone e sconfiggere i tedeschi. I principali generali americani ed inglesi sostarono a Venafro e nei centri delle Mainarde per seguire le operazioni di una guerra in cui venivano inviati in prima linea gli italiani e le truppe del Nord Africa. Un piccolo disegno su una porta di un museo di Rocchetta ci apre uno spiraglio su questa particolare fase in regione.

Molto spesso i piccoli musei possono riservare inaspettate sorprese. Presso il Museo del Secondo Risorgimento d'Italia, allestito nel comune di Rocchetta a Volturno, organizzato e curato dall'Associazione Scapoli 1943-1944, oltre ad una raccolta di grande importanza documentaria comprendente armi, divise, fotografie e accessori originali degli scenari di guerra legati alla Linea Gustav, con pezzi unici in Italia, si può ammirare anche una piccola porta di legno tra due protezioni in plexiglas. Tale porta, esposta solo recentemente in seguito ad un nuovo riallestimento delle sale, proviene da una cantina di Scapoli ed è stata considerata di particolare interesse per una serie di schizzi e di scritte che reca sulla sua superficie, come fosse un palinsesto; scritte riguardanti proprio il periodo bellico e ritenute singolari in quanto minimi spaccati di vita. L'iscrizione più vistosa sulla parte frontale reca queste parole «Comandante Camerata Della Pattuglia "Vado e

Torno”», ma sono presenti anche altre frasi, numeri, sigle come F.E.R.T. (*Fortitudo Eius Rhodum Tenuit*) motto di Casa Savoia, disegni come quello di un grado militare, e diversi schizzi di profili femminili. Il perché di tali elementari rappresentazioni grafiche è forse rinvenibile in una frase posta proprio sotto un profilo, e che recita «Madonna Bice non nega baci». Il verso, tratto dalla celebre canzone del 1941 di Alberto Rabagliati *Mattinata Fiorentina*, che continuava «baciar le piace, che male c'è?», se letto in relazione al sintetico e sgrammaticato profilo di donna molto truccata, può richiamare una persona reale, forse un omaggio ad una prostituta che lavorava nelle zone di Scapoli e che era diventata famosa e ricercata tra i soldati che stanziavano da quelle parti. Centro strategicamente importante, situato sulla Linea Gustav proprio a ridosso di Monte Marrone, Scapoli durante l'ultimo conflitto mondiale si era trovata infatti al centro degli opposti schieramenti, subendo feroci rappresaglie e razzie da parte delle truppe tedesche e marocchine, e il passaggio di molti militari. Sulla porta si contano almeno altri cinque profili stilizzati di donna (la stessa?), tutti di mani diverse e caratterizzati da una spessa linea di contorno e da una concezione sintetica e approssimativa della fisionomia, come di chi non conosce le regole visive e disegna con imprecisioni anatomiche e prospettiche che creano effetti caricaturali. Sul lato opposto, invece, è presente un unico disegno che raffigura questa volta un nudo intero di donna, di qualità certamente superiore ai profili, e che reca la firma di Guttuso. Prima di analizzare lo schizzo è opportuno sapere che Scapoli nella primavera del 1944 fu sede operativa del generale Umberto Utili, riunito presso il castello dei Marchesi Battiloro, e che proprio qui fu concepita e diretta la vittoriosa azione della conquista di Monte Marrone, baluardo naturale al centro delle linee tedesche e tenuto saldamente da truppe naziste di alta montagna. Tale azione fu condotta da un raggruppamento di alpini, diversi altri militari e volontari civili e segnò la costituzione del C.I.L., il Corpo Italiano di Liberazione, al quale seguì successivamente la costituzione del rinato Esercito Italiano che si era disciolto l’8 settembre 1943. La nascita del C.I.L., avvenuta sulle Mainarde molisane il 22 marzo 1944, è stata proprio l’argomento di indagine dall’Associazione

Scapoli 1944-1945, la quale ha ritrovato a riguardo preziosi documenti nell'archivio dell'Esercito, e tra i motivi principali della costituzione del museo. Guttuso, che nel 1940 si era iscritto al Partito Comunista d'Italia clandestino, già dal 1943 si dedicava ad un'intensa attività politica, assistendo perseguitati e antifascisti, sottolineando questa azione con una significativa ricerca artistica che univa lo studio e la sintesi sui volumi, nel segno di un'attuazione del cubismo picassiano, all'espressione: la serie di disegni intitolata *Massacri*, per esempio, circolava clandestinamente tra la resistenza accusando con crudo realismo le repressioni naziste mentre la cartella *Gott mit Uns*, del 1944, è da considerare tra i capolavori del periodo. Allontanatosi da Roma in diverse riprese, l'artista comincia a partecipare alla guerra partigiana prima sotto le dipendenze della Giunta Militare cittadina di Roma, che svolgeva opera di resistenza ai tedeschi, poi in qualità di ufficiale di collegamento tra il comando romano delle Brigate Garibaldi e il fronte della Marsica dove operava la *Banda Marsica*, un GAP comandato da Nando Amiconi, nome di battaglia "Pasquale". Il nome di battaglia di Guttuso, invece, entrato poi nel direttivo politico marsicano, era "Giovanni" e si occupava di organizzare la resistenza dei gruppi sbandati che agivano nella zona. Non è da escludere, quindi, che il pittore, il quale si muoveva spesso tra Avezzano, la Ciociaria e i territori ai confini delle Mainarde, durante i mesi intensi di attività partigiana ebbe modo di giungere a Scapoli dove i reparti del nuovo Corpo Italiano si stavano organizzando sotto il comando del generale Utili. E non è da rifiutare l'ipotesi che il pittore, durante una sua permanenza nel paese, magari nel corso di una serata goliardica passata tra soldati, vedendo le maldestre prove grafiche realizzate da altri sulla porta nel tentativo di raffigurare questa immaginata donna, non abbia voluto dare sfoggio delle sue abilità realizzando non un profilo bensì un nudo intero, firmandolo. La firma, per quanto poco leggibile vista l'irregolarità della superficie e tutto sommato inutile in un contesto militare nel quale sicuramente la sua professione era poco conosciuta, è indice della consapevolezza del suo essere artista e della volontà di lasciare un segno del suo passaggio, un segno chiaramente pittorico. Il disegno, della lunghezza di circa quaranta centimetri, da datare

intorno al 1944 (compare sulla porta anche una data 14-5-44), non è una maldestra prova grafica bensì, nell'accenno di una teoria delle ombre, nel rispetto delle proporzioni e nella messa in posa della figura, manifesta una sicura padronanza delle regole e dell'anatomia e, per quanto realizzato in fretta e appena abbozzato, mantiene ancora oggi una notevole freschezza esecutiva, indice di assoluta qualità. Ucciferri, nell'unico articolo uscito ad oggi sulla porta, analizza brillantemente il disegno: «ritrae il nudo di una donna dal volto appena abbozzato, privo di espressione, dal quale si intravvedono i segni leggeri della squadratura del viso che denotano uno studio approfondito del disegno. La posa del nudo è frontale ma presenta una leggera flessione delle gambe, delinea un movimento teso e le braccia si confondono con il ventre, formato da linee essenziali e nette, analogamente alle clavicole. La figura presenta seni prominenti, la proporzione del corpo è asimmetrica, come si evince dagli arti». Senza entrare in arditi confronti con opere del periodo, vista la condizione estemporanea della prova grafica e la genericità della figura, l'opera è da ritenere autentica per una certa qualità "accademia", percepibile nel confronto con altri disegni del periodo, e soprattutto per la presenza della firma, accostabile graficamente a firme coeve e tanto fuori luogo in un contesto come quello della porta, a dimostrazione quindi della volontà da parte del pittore di rimarcare una presenza soprattutto artistica. Il ritrovamento del legno in una cantina, del resto, esclude anche che la firma sia stata apposta e falsificata successivamente, e comunque non ce ne sarebbe stato neanche il motivo.

Il rapporto di Renato Guttuso col Molise è molto più profondo di quello che si immagina, testimoniato da innumerevoli contatti con artisti locali, e scambi epistolari e di opere che arrivano fino agli anni della sua morte, sopraggiunta nel 1987. A Campobasso, nel 1953, la commissione cultura del P.C.I. molisano organizza una mostra con opere di Guttuso, Levi e Vespignani che rappresentò un importante evento e un'opportunità, per i giovani artisti locali, di ammirare in città le opere degli artisti neorealisti più rappresentativi. La fase del "realismo sociale" di Guttuso, infatti, si apre subito dopo la guerra, con la mostra del 1949 alla galleria romana del *Secolo*. La

volontà di narrare il reale imponeva un disegno decisamente più attento e un più sobrio espressionismo cromatico; l'artista offriva il suo "realismo nuovo", comprensibile dagli "uomini semplici" con la faticosa elaborazione dell'*Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, opera dolorosamente solenne. Nel 1965 l'editore campobassano Enzo Nocera inaugura la sua casa editrice con *Il Sottobosco*, di Antonio Cirino, che analizza un periodo che va dal 1956 al 1965, coprendo quasi un decennio di vicende artistiche molisane, analizzando la lotta dei giovani artisti locali contro il provincialismo del "sottobosco". All'uscita il testo ebbe un ottimo riscontro anche sulle pagine nazionali, con gli intellettuali che leggevano nell'analisi della sottocultura di una provincia italiana il momento di riscatto di una terra, il Molise, rimasta per troppo tempo nascosta nella sua arretratezza: «Di fronte ai fatti che questo volume riferisce, di fronte alle necessità primarie di una situazione com'è quella scoperta da Cirino a nome dei suoi compagni, si pensa che bisognerebbe corrispondere alle esigenze di una certa provincia italiana con urgenza e con efficacia: l'urgenza e l'efficacia di un pubblico servizio» scriveva Antonio Del Guercio su *Rinascita*. Gli rispondeva proprio Renato Guttuso dallo stesso giornale: «mi pare che la questione del sottobosco italiano sia da riprendere e da risollevare con la massima energia […] l'aver risollevato la discussione mi pare azione positiva, che deve essere continuata, e ad essa dobbiamo dedicare i nostri sforzi». Nel 1965 sempre Nocera pubblica *Lettera dalla Provincia* con interventi di Lombardi, Nocera, Mastropaolo, Genua e Ruscitto e una riposta di Guttuso il quale, scrivendo direttamente all'editore, così afferma, offendo il suo aiuto e i suoi contatti:

> Cari amici, credo di poter capire i vostri problemi e già mi aveva coinvolto la lettera sul Contemporaneo. Credo che bisogni fare il possibile perché, da regioni come il Molise, e da altre in cui la situazione non è più rosea, vengano pressioni affinché si cominci a pensare non dico di risolvere, ma di impostare il problema di una vita culturale di circolazione dalla quale tutti, il paese, voi, noi, io, trarremmo vantaggi.

Lino Mastropaolo nei suoi scritti riporta una testimonianza che vede Guttuso invitato, negli anni Settanta, ad una Festa dell'Unità nel comune di Macchiagodena. Per l'occasione l'artista realizza

tre grandi pannelli su compensato che, inspiegabilmente, negli anni successivi andranno dispersi, forse usati, si dice, per costruire recinti per galline. Nel febbraio 1981 ha luogo un'importante personale del pittore alla Galleria Rondanini, a Roma, dedicata al ciclo delle *Allegorie* e delle *Visite* e ai maggiori dipinti più recenti, presentata in catalogo da Giuliano Briganti. Grazie all'interessamento di Gino Marotta, che dopo diversi anni ricominciava a frequentare assiduamente la sua città natale, la mostra è riproposta tra aprile e maggio a Campobasso. In città arrivarono pertanto un cospicuo numero di opere storiche e recenti che misero in fibrillazione l'intero ambiente artistico il quale, per la prima volta, poteva godere nel capoluogo di una personale di tutto rispetto di uno dei maestri più seguiti e stimati. Contemporaneamente si pensò di affiancare alla mostra principale sette personali di artisti molisani, come dei veri e propri omaggi. Gli artisti scelti per questo *Omaggio a Guttuso* furono Fuso, Napoli, Genua, Fratianni, Spina, Mastropaolo e Pettinicchi ma dal testo del critico Pouchard emergono in particolare quattro di loro: «Nel gruppo di sette artisti presentati, quattro pittori (Domenico Fratianni, Walter Genua, Pasquale Mastropaolo e Antonio Pettinicchi) concentrano la loro ricerca sulla natura dell'umano, cioè sulla tipicità delle espressioni, atteggiamenti, fattori somatici, tradizioni, rabbie, aspirazioni e delusioni, in un fluire di amore devoto e amore imprecante che ha come foce la terra molisana» (Omaggio a Guttuso, 1981). Guttuso, del resto, è stato sempre molto ammirato in regione e non solo per la militanza politica comune a tanti artisti della nuova generazione, ma anche per l'utilizzo di uno stile estremamente comunicativo ed espressivo allo stesso tempo, profondamente incentrato sul sociale e sull'ideale, non muto formalismo figurativo o un aniconico astrattismo concettuale bensì realismo in azione: «Nell'aver perseguito e perseguire l'intento di una concreta comunicazione di concrete immagini ai miei simili, e nell'essermi perciò tenuto fuori dalla "convenzione" non figurativa, consiste, credo il mio rapporto con la società contemporanea […] L'arte è innanzitutto un problema morale». Questa comunicazione, a volte anche violenta e impulsiva, di concrete immagini sarà l'indirizzo stilistico, nella zona di Isernia, di Ferdinando

Battista, mentre nell'ambiente campobassano sarà meditata e rielaborata dalla grande arte di Antonio Pettinicchi, artista viscerale e gigante fabbricatore di memorie ed impressioni intrise di sociale dove i corpi, analizzati in una plastica monumentale, vengono sempre più alterati al fine di sondarne l'interno. Ma la figura del pittore siciliano sarà anche da stimolo per quella "resistenza culturale" attuata dai tanti giovani (vedi Genua, Massa, Mastropaolo, Di Toro, Pizzanelli) che negli anni Sessanta, cercando di uscire dall'arretratezza del territorio, volevano richiamarsi con le loro ricerche alle espressioni più aggiornate del contesto italiano. Uno schizzo fino ad ora inedito, realizzato su una porta rivenuta per caso in uno scantinato di Scapoli, ci ha permesso quindi di compiere una breve analisi storico-critica, ricca di spunti e di impressioni, ripercorrendo la militanza dell'artista e la sua importanza nel contesto molisano il quale si è caratterizzato nella seconda metà del Novecento, grazie alla presenza di fondamentali pittori quali Scarano e Trivisonno e all'influenza della corrente neorealista, per la riflessione su una solida pittura figurativa. Ritorna, inoltre, la singolarità dell'ambiente dell'alta valle del Volturno che nel corso dei secoli, a cominciare dalle officine della gloriosa abazia di San Vincenzo, ha prodotto sempre un'arte di qualità, attirando anche singolari figure artistiche. È interessante, infatti, immaginare un incontro di Guttuso con Charles Moulin, l'*Orso delle Mainarde*, il pittore simbolista francese giunto a Castelnuovo a Volturno nel 1911 e lì rimasto quale eremita sui Monti della Meta, proprio gli scenari degli scontri, per cercare un'arte in intimo legame con la natura delle cose. Oggi questa parabola creativa è portata avanti dall'attività di Michele Peri, scultore, pittore e musicista, capace di fondere nella sua arte l'archetipo, il simbolo e l'allegoria, in sintesi, plastiche di indubbia suggestione. L'arte, come possiamo apprezzare nello schizzo di Guttuso, quindi, si comunica con l'intima passione di uomini capaci di lasciare segni densi come testamenti, tracce di memoria tanto labili da perdersi su delle porte ma altrettanto profonde da rimanere come engrammi perché sintomi non solo di capacità ma di vita. Questa poetica della naturalezza e della spontaneità dell'attimo, che in fondo è anche e soprattutto gioia di vivere, la si ritrova in piccolo nel disegno

di Rocchetta, fermata dalle rugosità del legno e dal tremolio della matita mentre tutto intorno urlava la guerra, ed è l'aspetto che più mi preme sottolineare in questo caotico inizio di millennio: «Esiste infatti un mondo della poesia che è immutabile perché è il mondo immutabile dell'uomo e al di fuori del quale nulla più esiste: il rapporto tra l'uomo e la sua società, tra l'uomo e la donna, l'uomo e gli elementi, la natura e il destino».

Significativa anche la zona dell'Alto Molise e dell'alta valle del Volturno nel contesto di una storia dell'arte molisana del Novecento. L'Alta Valle del Volturno, al confine con il Lazio e l'Abruzzo, caratterizzata da una natura incontaminata circondata dagli alti monti delle Mainarde e dal fiume Volturno che qui ha le sue sorgenti e scorre a fondovalle, per la posizione strategica e le indubbie bellezze paesaggistiche ha attirato nel corso della sua storia, ed in particolare durante il Novecento, una serie di personalità artistiche di indubbio spessore. Rocchetta, con le memorie della sua abbazia e il suggestivo borgo di Castelnuovo, è stata sicuramente un attrattore per viaggiatori che inaspettatamente hanno indagato luoghi fino a quel momento poco toccati dalle rotte di un Grand Tour il quale nella prima metà del Ventesimo secolo andrà stemperandosi in superficiali viaggi organizzati. Dopo Venafro, la cittadina posta all'estremo degli itinerari consigliati dalle guide dell'Ottocento, oltre la quale pochi visitatori, fatta eccezione per sir Hamilton, Salis, Keppel Craven, Lear, Mommsen, Gregorovius e Lenormant, si erano spinti, esisteva una terra nascosta e misteriosa, poco descritta e, ancor meno, illustrata.

Nella primavera del 1922 **Maurits Cornelis Escher** (Leeuwarden 1898 – Laren 1972) visitò l'Italia in compagnia di alcuni amici. Rimasto colpito dalla bellezza e varietà del Belpaese, vi ritornò nell'autunno dello stesso anno spingendosi sino a Siena, città presso la quale eseguì le prime xilografie dei suoi celebri paesaggi italiani. Nella primavera del 1923 è sulla costiera amalfitana, intento a cogliere le bellezze architettoniche di Ravello, Atrani e Amalfi. Qui si innamora di Jetta Umiker che sposerà nel giugno del 1924 a Viareggio per poi trasferirsi a Roma. Dalla Capitale il grafico olandese, insieme a Giuseppe Haas Triverio, un imbianchino poi divenuto artista, e al

pittore svizzero Robert Schiess, soleva muoversi per brevi viaggi di esplorazione del sud Italia: negli Abruzzi, in Campania, in Sicilia, Corsica e Malta. Tra il 1929 e il 1930 compie un itinerario in Abruzzo disegnando e incidendo vedute di Alfedena, Cerro al Volturno, Scanno ed infine Castovalva: "L'aspetto del paesaggio e dell'architettura è così interessante, soprattutto nel Meridione, che non ho sentito il bisogno di esprimere idee più personali" scriverà lo stesso artista nel celebre testo biografico *Esplorando l'infinito*. La veduta di Cerro, con l'irto castello che domina il costone di roccia e si staglia in contrasto contro un cielo luminoso, è sicuramente tra le più interessanti, quella nella quale maggiormente cogliamo i netti segni incisi sul legno, destinati alla parte bassa dell'immagine la quale descrive sinteticamente un rustico agglomerato di abitazioni. L'incisore sicuramente ebbe modo di visitare anche l'altopiano di Rocchetta, di osservare i resti dell'abbazia benedettina e di ammirare la rocca medievale ed è suggestivo pensare che la fila di archi in rovina del celebre "portico dei pellegrini" sia rimasta come engramma nella memoria dell'artista, riconfigurata successivamente nelle sue più celebri prospettive matematiche e geometriche.

Romeo Musa (Calice di Bedonia 1882 – Milano 1960), allievo del maestro del Liberty Adolfo De Carolis, visse in Molise dal 1924 al 1933 realizzando importanti cicli pittorici di carattere sacro e paesaggistico, oltre ad una cospicua produzione calcografica. Musa fu un autore poliedrico, incisore, illustratore, pittore, scrittore e poeta, mentre da esploratore è stato capace di indagare, come pochi nel Novecento, grazie anche all'utilizzo della fotografia, il paesaggio molisano documentandone preziosi angoli. L'attenta esplorazione del territorio unita ad un intenso lavoro preparatorio in studio conduce l'autore a realizzare scorci caratteristici e gradevolissimi, dai sentori ancora romantici, nei quali figure di contadini si muovono tra antiche rovine all'ombra di castelli dismessi o abbandonati. Dal 1931 l'artista si dedica alla serie di xilografie riguardanti i castelli molisani, unendo, nelle riuscite e sintetiche rappresentazioni, paesaggio e storia. Le immagini sono incorniciate da un riquadro ad arco ribassato e sono desunte tutte da foto scattate

dall’autore stesso durante le sue peregrinazioni ed utilizzate successivamente quali studi preparatori sovente quadrettati. Tra un nucleo di scatti, ora facenti parte delle collezioni del Museo Nazionale di Castello Pandone, rinveniamo diverse immagini dell’altopiano di Rocchetta, delle sorgenti del Volturno e delle rovine abbaziali, le quali testimoniano un’intima preferenza per tali luoghi riconfigurati sia in pittura che in incisione.

Nel 1911 giunse a Castelnuovo il pittore francese **Charles Lucien Moulin** (Lilla 1869 – Isernia 1960), arrivato una prima volta in Italia nel 1896, anno in cui aveva vinto il prestigioso Prix de Rome per la pittura all'Accademia di Francia sita in Villa Medici. Difficile, in assenza di documenti, dibattere sulle reali motivazioni del viaggio anche se si possono tentare plausibili ipotesi immaginando come i ripetuti soggiorni ad Anticoli Corrado, con l’immersione totale nella natura e nel lavoro, e il contatto con una popolazione semplice e rurale, abbiano spinto l’artista ad una ricerca di luoghi ancor più celati e naturali. Se teniamo per buona una fonte che lo vuole amico del pittore Camillo Innocenti, conosciuto a Roma intorno ai primi anni del secolo, possiamo legare il desiderio per questa meta ai soggiorni dell’artista romano in Abruzzo, tra Scanno e Roccaraso. Altre testimonianze plausibili riferiscono di come avesse rincontrato in Italia tale Vincenzo Tomassone, uno zampognaro castelnovese il quale aveva posato per lui a Parigi, e che questi lo avesse accompagnato in paese, oppure che avesse mantenuto i contatti con un certo Nicandro Coia, altro zampognaro conosciuto a Lille. Fatto sta che Moulin, giunto a Castelnuovo per rimanervi poche settimane, decide di trattenersi ai piedi delle Mainarde per tutta la vita, alternando all’inizio lunghi soggiorni tra Anticoli e Parigi, dove partecipa a diversi Salon, e successivamente, dopo la fine del primo conflitto mondiale, decidendo di scegliere come sua dimora una capanna costruita in cima a Monte Marrone. Gli orrori della Grande Guerra, nella quale aveva combattuto col ruolo di ufficiale, la delusione per il mercato parigino sempre più votato alle avanguardie e forse una delusione amorosa spingono il pittore, ormai quasi cinquantenne, alla vita eremitica dedicata alla bellezza. Anche se è da sfatare la voce che lo vuole stabilmente in montagna, dato che si trasferiva

in alta quota solamente nei mesi estivi tornando successivamente in paese, bisogna sottolineare come da questo momento in poi, in concomitanza con l'esplosione del colore e delle impressioni della luce nelle opere, inizia la sua leggenda. C'è chi lo considera un mago, data l'abilità nell'utilizzo di erbe medicinali, chi un alchimista, c'è chi lo vuole amico degli orsi, "Orso delle Mainarde" è uno dei suoi appellativi, o capace di parlare con i serpenti; tutti, ad ogni modo, lo considerano una persona speciale, mite e bonaria, colta e preparata, ed un eccellente pittore dalla profonda umanità che chiamano, storpiando il francese, "M'ssiù Mulà", o il "professore".

Questo ritorno allo stato di natura, che mai si era manifestato in maniera tanto estrema negli artisti dell'ultima generazione, ad esclusione di Gauguin, non si è trasformato in una ricerca di carattere espressionista o esistenzialista bensì ha determinato un'indagine pura del dato visivo: «Vorrei rendere il pensiero attraverso la natura, esprimermi secondo quanto mi detta dentro lo scenario meraviglioso che mi circonda e nel quale io trovo la pace dello spirito». Abbandonata la pittura di Storia, di stampo accademico, e con essa l'olio e la tempera, l'artista predilige i pastelli e lo studio *en plein air* elaborando un'ipotesi di veduta costruita sulla luce e sul colore retinico, non già la sintesi impressionista ma la pura visione ottica, neoplatonica. Il risultato è un'immagine realistica ma trasfigurata: «Le cose devono essere studiate per degli anni per cogliere la luce. Se così facendo le vediamo come difficilmente si lasciano vedere, cioè senza confini troppo precisi, la nostra allora non è più una semplice rappresentazione della natura, bensì la nostra pittura». La sua produzione, in ricordo dei temi mitologici e *pompier*, si anima di figure misteriche, satiri e ninfe, ma non perde mai di vista la resa del paesaggio e dell'ambiente rurale.

Dal 1924 al 1927 è negli Stati Uniti dove riceveva molte commissioni da parte della ricca borghesia newyorkese ma il distacco dall'amato Molise, come la nostalgia per la luce delle Mainarde, è così forte che dopo quest'ultima lunga assenza non lascerà più i territori di Rocchetta, rimanendovi fino alla morte. Agli inizi degli anni Trenta risale anche l'incontro con un altro grande pittore molisano suo contemporaneo: Marcello Scarano (Siena 1901- Campobasso 1962). Una delle rare

testimonianze scritte di Scarano è del 1936 e porta il titolo di *Incanto delle Mainarde*. L'artista, dopo aver soggiornato in diverse città della penisola ed essersi accostato a tanti movimenti artistici, in seguito ad una delusione amorosa vive un momento di crisi spirituale e creativa e si rifugia nella sua terra natale. Sceglie pertanto di andare in una sorta di eremitaggio verso l'Alto Molise e ciò che scopre lo illumina:

> Era la rivelazione inaspettata che mai la natura aveva saputo darmi prima d'allora: era il cielo sereno e trasparente, tinto di rosa e di viola, erano le grandi masse di olivi con le cime quasi azzurre […] tutto aveva per sfondo le Mainarde che si risvegliavano in una gloria di luce e di colore.

Scarano, suggestionato sicuramente dalla pittura di luce di Moulin - e il paesaggio con le Mainarde è probabilmente l'opera che maggiormente si avvicina alle vedute del francese - torna alle origini della sua arte spogliandosi di "artificiosi abbellimenti" per riscoprire, attraverso il paesaggio, la vera forza del disegno. La cifra stilistica del pittore negli ultimi anni, così personale e sentita, trasmettere invero il dramma dell'esistenza e con esso racconta la nascosta condizione della gente molisana senza mai cadere nel retorico o nel folklore, al contrario dell'opzione realistica dell'artista francese.

Altro pittore che probabilmente ebbe modo di conoscere Moulin, giunto per strade ancor più singolari nell'Alta Valle del Volturno è **William Grosvenor Congdon** (Providence 1912 – Milano 1998). Nato da una facoltosa famiglia di industriali, dopo aver frequentato fino al 1934 la Yale University, William inizia a studiare pittura sotto l'egida di Henry Hensche aprendo uno studio come scultore nel 1940. Allo scoppio della guerra, arruolatosi nell'American Field Service, un servizio volontario di sanità al seguito dell'esercito americano, è addestrato come autista di ambulanze e assegnato alle truppe di invasione in Italia, operando soprattutto negli Abruzzi. Terminata la guerra Congdon rimane in Italia, lavorando insieme agli architetti del genio civile nella ricostruzione delle aree più colpite dal conflitto, soprattutto nei territori dell'alto Molise (ricordiamo a riguardo la distruzione "cinematografica" di Castelnuovo), mentre nel 1948 si

trasferisce a New York dove conosce i principali esponenti dell'Espressionismo astratto americano diventandone uno degli esponenti. Successivamente il ritorno in Italia, la suggestione di Venezia, la conversione al cattolicesimo e la creazione di una pittura materica e densa, raro equilibrio tra astrattismo e tradizione figurativa europea, caratterizzano la sua più recente produzione. I disegni del periodo di guerra costituiscono le prime prove autonome e non accademiche di Congdon. Mentre è ambulanziere realizza "in presa diretta" schizzi a matita, carboncino e sanguigna su fogli di taccuino ed accanto ai disegni dei moribondi si prodiga in una toccante produzione di ritratti decisamente meno espressionisti ma parimenti drammatici. Questi ritratti, molti dei quali molisani, è interessante metterli a confronto con le letture dell'anima che realizza Moulin quando si accosta al ritratto, mentre è rivelatore un paesaggio del 1950 dal titolo Abruzzi ma che ricorda molto, nel profilo, la sagoma delle Mainarde divenute nel quadro terra e materia opaca estremamente evocativa (fig.10). La scelta di una veduta naturale induce l'artista a una pittura più libera ed informale, pur ancorata al dato visivo, che dà luogo a una tipica composizione a più dimensioni: il tessuto cromatico molto stratificato, ove sono presenti i consueti sgocciolamenti, è movimentato pertanto dalla fitta trama delle incisioni. Ancora da approfondire, invece, la presenza in tempo di guerra di Renato Guttuso in quel periodo staffetta partigiana, secondo quanto reca impressa una porta di legno conservata presso il Museo internazionale delle guerre mondiali di Rocchetta. Il disegno di un nudo stilizzato, recante la sua firma, ha destato nel tempo grande curiosità. **Michele Peri** (Rocchetta al Volturno 1947), artista del luogo ed uno dei più significativi scultori molisani degli ultimi decenni, ha sempre lavorato con i materiali offerti dal territorio sperimentando negli anni Settanta anche la Land Art. Alcune opere degli anni Ottanta (sua anche la maschera del Cervo di Castelnuovo) dimostrano la tendenza verso un'installazione di carattere totemico capace di evocare le forze ctonie del luogo mentre la sperimentazione di strutture instabili, nella ricerca di una memoria archetipica capace di divenire impressione di forma e al contempo organismo astratto e auto significante, ha condotto verso lavori modulari e prismatici. L'artista opera per

stratificazioni, investigando il tempo e il cosmo, impostando le fondamenta di un edificio virtuale del quale percepiamo la struttura ma mai il suo organismo. Le installazioni diventano miti di fondazione nel rapporto che crea tra ordine terrestre, spazio vitale e tempo ciclico mentre l'utilizzo di precisi punti cardinali, di snodi e simboli/segnali determina una dimensione interna ed intima, il riflesso del mondo materiale attraverso forme primigenie. Allo stesso momento il blocco delle storie, il loro ancoraggio a supporti precari e alla dimensione espositiva dei luoghi, diviene trasmutazione della memoria verso forme del possibile. Nelle opere di Peri ogni punto di superficie può essere preso per centro del mondo, per veicolo di salvezza, nell'irraggiamento caotico di tutte le direttrici, nella ricerca modulare e compositiva, quasi naturale, di un confine che comprende un'idea aumentata dello spazio, orientato non verso un nucleo lacerato bensì verso il limite, la periferia dello sguardo, l'estremità dello spazio e dell'istante, la soglia.

L'arte molisana vive così una stagione problematica, in bilico tra gli estremi eventi retorici del fascismo e una tragedia, quella della guerra, che riconfigura l'intera produzione. I soggetti si fanno maggiormente tesi, i ritratti presi dal vivo sul campo svelano tensioni nuove, la pittura cerca di star dietro agli eventi bellici. Troviamo il celebre polittico di Trivisonno -ora disperso- che coniuga orrore e dolcezza, di contro agli ultimi sforzi di Scarano di esprimere, attraverso la battaglia del grano, le ultime eloquenze del regime. A guerra iniziata i ritratti di Amedeo dei soldati inglesi diventeranno un vero e proprio genere, ricercatissimi nel suo negozio di colori a Campobasso, mentre anche Leo Paglione lascerà, come Congdon, ritratti di soldati. L'orrore sarà ripreso da Moulin, in *Castelnuovo bombardata*, e lascerà segni nelle opere di Ruggiero. La ricostruzione sarà lenta, lasciando una terra per lungo tempo ancora rurale; l'avanguardia così stenterà a prendere piede e almeno fino agli anni Cinquanta prevarrà la linea classica e lo spirito artigianale. Le funzioni della cultura si collocarono comunque in un quadro di crescita ispirato ai valori della resistenza. In Italia la maggior parte degli artisti si raccolse intorno al Fronte nuovo delle arti che si poneva come azione di riscatto e contrasto. Il dibattito tra arte astratta e realista infuocò i dibattiti

successivi e anche nel Molise si osservarono diversi schieramenti. Nel giugno del 1946 accadde un evento eccezionale. A Campobasso, presso il Palazzo del Municipio, fu allestita *la Mostra di Pittura Contemporanea Nazionale*, nella quale confluirono le diverse tendenze. L'esposizione fu pensata e organizzata dal presidente Alfredo Sassi, pittore campobassano residente a bologna ma sfollato in Molise durante la guerra. Nel comitato compaiono anche Scarano, Trivisonno e Trombetta ma la novità assoluta della manifestazione fu la presenza delle opere di artisti nazionali: Borgonzoni, Breddo, Cervellati, Ciangottini, Guidi, Guttuso, Mandelli, Minguzzi, Rossi, Saetti e Vedova, protagonisti appunto del recente dibattito. Tra gli artisti molisani figurano Eliseo, Folchi, Manocchio, Petrone, Sassi, Scarano e Trivisonno finalmente inclusi in una mostra dall'ampio respiro. Tale apertura però fu stroncata dalla vittoria della Democrazia Cristiana nelle Amministrative del 1947 la quale chiuse a questo tipo di manifestazioni determinando l'azzeramento di tutte le novità e le spinte di rinnovamento. Dopo un periodo di vitalità, pertanto, la città e l'intera regione tornarono in una situazione passiva di attesa. Nel 1949 in occasione del Corpus Domini fu organizzata la *Mostra d'arte* nei locali della Case del reduce, con solo artisti molisani, ma che ebbe quantomeno il merito di presentare un grande nucleo di dipinti di De Lisio. Nello stesso anno artisti molisani esponevano a Napoli, nel Club di Via Dei Mille, nella *Mostra Nazionale d'Arte* organizzata da Guido Massarelli, direttore de *Il pungolo verde*. Intanto in regione la reazione di ricerca, che non trovava valvole di sfogo, si legava a critici e giornalisti che concorsero a tenere vivo il dibattito dal quale si delineeranno le tendenze degli anni Cinquanta e Sessanta, le quali diedero vita alla cosiddetta" Resistenza artistica molisana" della quale parleremo nei capitoli successivi.

Inseriamo in questo capitolo di guerra e ricostruzione anche una breve parentesi sugli scultori, ovvero su quegli artisti che hanno inciso sul territorio attraverso i loro monumenti, monumenti che segnano, nel periodo della guerra, opere dal forte fascino simbolico.

Arturo Stagliano (Guglionesi, 1867 - Torino, 1936), anche medaglista e pittore, fu allievo di Domenico Morelli all'Istituto di Belle Arti di Napoli fino al 1894. Per alcuni anni visse ad Anacapri dove conobbe Leonardo Bistolfi e, nel 1904, decise di trasferirsi presso il maestro a Torino dedicandosi alla scultura. Nel 1905 eseguì la medaglia commemorativa che la città di Casale Monferrato offrì a Bistolfi a seguito del successo riportato all'Esposizione di Venezia. Nel 1908 partecipò al concorso per le statue del ponte Umberto I a Torino. Autore del monumento a Sant'Anselmo (1909) ad Aosta e di quello a Giovanni Govone (1929, distrutto nel 1941) ad Alba, eseguì i monumenti ai Caduti di Treviso, vinto per concorso nel 1926, Alba (1924), Novara (1926) e l'ossario ai Caduti di Cuneo (1934). Nel 1921 partecipò al concorso per il monumento ai Caduti di Viareggio risultando tra i tre finalisti. Nel 1933 partecipò al concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino. Inizialmente bistolfiano, nella seconda parte della sua attività artistica produsse opere più classicheggianti e sintetiche. Autore di bronzetti e monumenti funerari, dei quali spesso progettava anche la parte architettonica, realizzò alcuni arredi con intarsi in metallo, esposti a Monza nel 1923. Espose alla Promotrice di Belle Arti di Napoli dal 1887 e a Torino partecipò alle rassegne della Promotrice di Belle Arti dal 1904 e alle mostre del Circolo degli Artisti nel 1918, 1920, 1921 e 1925. Nel 1911 fu premiato alla mostra Internazionale di Rivoli. Alla Quadriennale di Torino del 1923 espose un *Ritratto di signora*. Sebbene poco legato al contesto molisano, i suoi monumenti celebrativi influenzarono anche diversi monumenti commemorativi realizzati in regione. All'enfasi celebrativa e magniloquente di Stagliano si contrappone il lavoro di **Vincenzo Puchetti** (Campobasso, 1894 - Napoli, 1947). Puchetti nacque a Campobasso il 29 Aprile 1894; a diciotto anni frequentò a Napoli il Regio Istituto di Belle Arti ove si diplomò nell'anno scolastico 1918. Chiamato in guerra quale ufficiale di complemento in Fanteria, restò ferito in combattimento e per questo fu decorato con Croce al Merito di Guerra. In Molise produsse essenzialmente monumenti ai caduti e sue opere si trovano a Bonefro (Monumento poi fuso nel 1942), Boiano, Ripabottoni, Riccia, Termoli, Larino, Rotello,

Campobasso (Monumento poi fuso nel 1942), Trivento. Dal 1932 fino alla morte, giunta a Napoli, all'età di 53 anni il 15 Maggio 1947, fu assistente alla Cattedra di Plastica decorativa ed ornato e di Figura modellata e disegno di ornato. Scultore di fama nazionale e internazionale partecipò a numerose Quadriennali di Roma e Biennali di Venezia. La sua produzione di monumenti ai caduti abbraccia un arco temporale compreso fra il 1921 e il 1931. Superato l'iniziale carattere accademico della sua produzione assimilando da un lato il verismo partenopeo, dall'altro il simbolismo declinato nelle forme morbide del Liberty, si trovò a produrre, sotto il regime, una serie di monumenti commemorativi nei quali però riuscì a difendere la propria libertà d'espressione. La sua formazione iniziale, così determinante, gli permise di far prevalere la qualità artistica nella sua produzione, al netto della retorica del regime e della pesantezza ideologica. Nonostante la retorica delle vittorie alate e l'uso politico che il potere fece del sacrificio di tanti giovani è necessario guardare all'essenza umana del ricordo di quei caduti, e alla qualità artistica con cui le venne data forma. Suo anche il celebre monumento campobassano.

Se l'attuale Opera in ricordo dei Caduti è l'obelisco del ligure Luigi Venturini (1956), nell'immaginario collettivo il vero monumento è il guerriero Sannita del campobassano Puchetti. Inaugurato dal re Vittorio Emanuele purtroppo non rimangono che poche tracce fotografiche:

> Il monumento che nella sua parte principale è formato da due imponenti colonne, rappresentanti le date gloriose 1915-1918, è coronato da due grandi bronzee aquile: l'una volta ad occidente e l'altra ad oriente, che denotano la potenza e l'impero, pronte a spiccare il volo pel mondo, foriere dei magnifici destini d'Italia. Nel centro: un fiero guerriero sannita, simbolo della nostra regione del Molise, già culla dell'indomito popolo sannita che osò fino all'ultimo contendere a Roma la supremazia d'Italia. Ai due lati: fontane dal getto poderoso, ricordano le acque tinte da tanto sangue generoso, dell'Isonzo e del Piave

Questa è l'entusiastica descrizione dell'arciprete Angelo Tirabasso, riportata nella pubblicazione *Campobasso onora i suoi caduti* (1931). Il Sannita fu smantellato fra il 1942 ed il 1945, non sappiamo se riciclato in occasione della raccolta del ferro e dell'oro per la guerra. In Molise erano

solo due i monumenti raffiguranti un Sannita: quello di Pietrabbondante e quello di Campobasso. Molti manufatti non furono sfiorati dalle esigenze belliche e si salvò anche quello alto molisano, simbolo -fortemente amato- dell'identità del piccolo paese, mentre quello campobassano sparì nell'oblio, di certo nei concitati momenti dello sforzo bellico. Uno dei pochi simboli della regione, creato in un momento di revival dell'antico nella costruzione di una storia artistica e civile condivisa, paradossalmente viene distrutto durante i tragici anni della guerra, sancendo simbolicamente un cambio di rotta nell'arte molisana che lasciava definitivamente alle spalle retorica, immagine, storia e forma per entrare, col dopoguerra, in un nuovo periodo di sperimentazione artistica. La figura del soldato come guerriero antico lascia il posto al soldato martire e sofferente, la realtà prende il posto all'immaginazione di stampo storicista[95]. Dalla battaglia del grano e dalla retorica del reduce arriviamo ai paesaggi bombardati e ai soldati feriti, il paradigma dell'arte regionale risiede in questo sottile passaggio di concezione estetica e simbolica della figura e dell'opera.

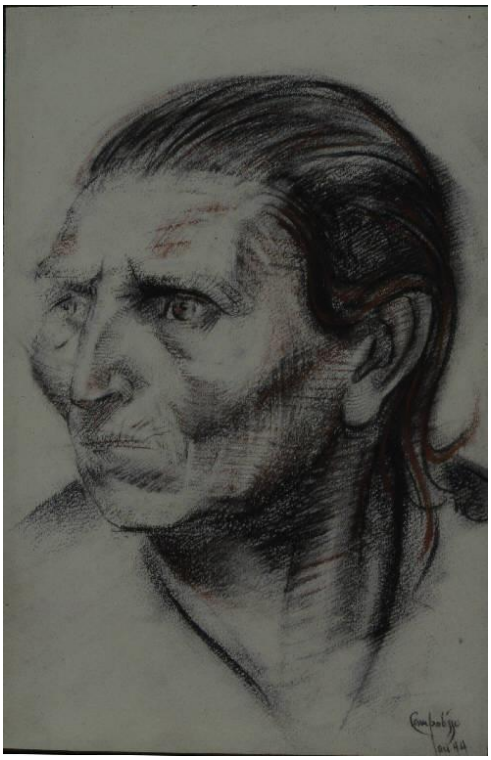
Vogliamo inserire nel capitolo anche un breve racconto circa la fotografia. La *foto Girl with Suitcase* è stata scattata nella montagna intorno Castello Pandone a Venafro nell'intenso conflitto tra eserciti tedeschi e alleati durante l'inverno del 1943 e '44. Nel corso della sua breve vita Robert Capa ha seguito l'interruzione e il dislocamento della guerra, registrando momenti di umanità di entrambe le parti, sia dei carnefici, sia delle vittime. Commissionato dall'esercito americano per supportare la campagna propagandistica degli Alleati, Capa ha documentato le vite delle persone di questo territorio da cittadini liberi a rifugiati e vittime della guerra. Registrando e testimoniando il territorio Capa si fa spettatore silente, come ha fatto Tony Vaccaro, altro grande fotografo, molisano di origine e anch'egli al seguito delle truppe.

[95] Se usuale è l'allegoria del soldato come eroe antico, l'idealizzazione del soldato vestito all'antica, a torso nudo con elmo, scudo e spada, tipiche dell'abbigliamento da battaglia, nel territorio nazionale è più rara: caso unico finora in Italia, è la rappresentazione del soldato come "guerriero sannita", simbolo dell'identità valorosa del popolo molisano e quindi dei soldati molisani.

«Lo vidi appoggiato al muraglione del paese, sorridente, ad “assorbire il sole”, felice nella sua povertà. La vita continua…» ha scritto Tony Vaccaro commentando la fotografia di un vecchio di Bonefro scattata da lui nel 1946. Siamo alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, l’Europa, ed in particolare l’Italia, è distrutta ma questa immagine mostra, da parte del protagonista dello scatto, una percezione diversa della Storia e del Tempo, una leggerezza che non può che essere quella dei grandi artisti. L’idea di Leggerezza deve molto a uno dei famosi seminari americani di Italo Calvino. Calvino aveva pensato il titolo del suo seminario in inglese, dove la parola *lightness* offriva molte più possibilità di senso: leggiadria, levità, chiarezza, splendore, intuizione, sospensione e finanche ironia. La vita continua è anche la vita che non si ferma, immateriale e infinita, perennemente riconfigurata nei personaggi e negli sfondi, nelle esistenze che passano e si sommano lasciando tracce esili come pellicole, e questo Vaccaro lo aveva percepito sin dall’inizio della sua carriera quando ricercava tra le strade di una Berlino distrutta una traccia di indefinita vitalità e redenzione (si veda *Walking The Dog*). A differenza di Frank Monaco che in *Women of Molise*, la serie realizzata nel 1950, indagava nella regione l’arcaico, l’ancestrale, il primitivo, Tony ha da subito osservato la realtà molisana con gli occhi vigili di una contemporaneità disillusa ma aperta allo stupore e alla meraviglia. Le istantanee scattate nella Germania della ricostruzione, nel momento in cui il simbolo della Coca-Cola si stava sostituendo alla svastica e i ragazzi tedeschi mollavano il K.98 per la mazza da baseball, mostrano affinità, quantomeno di spirito, con gli scatti realizzati a Bonefro, paese nel quale la guerra sicuramente aveva fatto meno danni ma parimenti aveva segnato gli animi dei suoi abitanti. Il fotografo indaga volti ed espressioni, prendendosi una pausa dalle atrocità vissute sul fronte; il conflitto si percepisce appena in alcuni ruderi, si legge meglio invece la vivacità della “vita in pace”, affaccendata in attività ataviche (*L’uccisione del maiale*) eppur solcata da fremiti di energie, grafiche e concettuali (si veda il contrasto, che sa molto di indagine sociale, tra la *Famiglia Ruccolo* e *Tutta Bonefro al cinema!*). Osservando meglio, per esempio, *Ragazzo al campo estivo* notiamo la solida staticità, anche compositiva e luminosa, della

figura pur nella precarietà della postura, che segna la differenza con uno scatto “molisano” di guerra di un altro grande fotografo, Robert Capa, il quale in *Diletta. Girl with Suitcase* predilige una netta divisione cromatica e una maggior tendenza drammatica esaltata dalla precarietà della camminata e dall’inclinazione dell’obiettivo. La qualità degli scatti di Vaccaro, e in quelli molisani si percepisce in particolar modo, risiede proprio nell’abbandono dell’insicurezza e della provvisorietà per la leggerezza. La vita continua è, allora, all’interno della sua fotografia “umanistica”, continuità di senso in questo lento ritorno alla normalità e alla speranza. Franck Monaco, anche lui ha partecipato alla guerra nelle file dell'esercito americano, fino al congedo dovuto ad una ferita. Dopo un periodo di studi di arte e giornalismo presso la New York University si dedica alla fotografia. Arriva a Roma nel 1950 e durante alcune visite in Molise ai parenti materni scatta alcune foto di contadini molisani che poi fa vedere casualmente al pittore Afro, di cui era diventato amico. Queste foto sono oggi una delle più importanti testimonianze antropologiche della società contadina molisana e meridionale agli inizi degli anni Cinquanta con il nome di *Women of Molise*. Anche lo scatto di David Seymour de I Misteri, del 1955, traduce in immagine un importante momento demo etnoantropologico del Molise. Terminata la guerra l’immagine, che va perdendosi, diventa ricerca e memoria.

71. Renato Guttuso?, *Nudo*, carboncino su legno, parta custodita dal Museo delle Guerre Mondiali, Rocchetta al Volturno (IS)



72. William Congdon, *Donna triste* (Campobasso), 1944, matita su carta, The William G. Congdon Foundation, Buccinasco

73. Giovanni Leo Paglione, *Soldato*, 1944, matita su carta, coll. privata

74. William Congdon, *Abruzzi*, 1950, olio su masonite, The William G. Congdon Foundation, Buccinasco

75. Charles Moulin, *Castelnuovo dopo il bombardamento*, 1945, pastello su tavola, Comune di Rocchetta

76. Amedeo Trivisonno, *Polittico della guerra*, 1942-43, olio su tela (disperso)

77. Marcello Scarano, *La raccolta del grano*, 1940, olio su tela, Convitto Mario Pagano, Campobasso

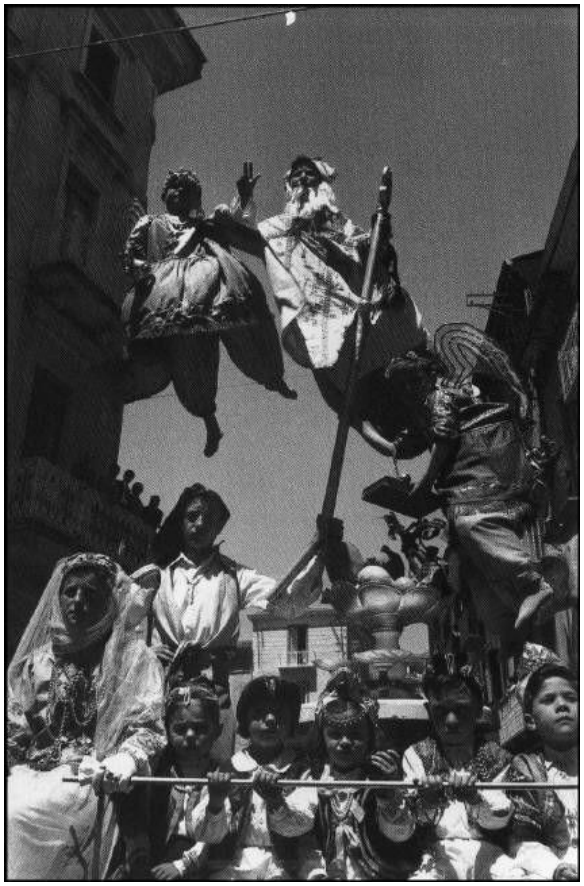
78. Arturo Stagliano, Monumento ai caduti, 1931, Treviso

79. Vincenzo Pucetti, Monumenti di Pietrabbondante, Campobasso (foto storica) e Bojano, anni Trenta e anni Quaranta

80. Robert Capa, *Diletta*, foto scattata nei pressi di Venafro, 1944 ca., Museo Nazionale del Molise, Venafro

81. Tony Vaccaro, *Il vecchio bonefrano*, 1947, Bonefro

82. Frank Monaco, *Women of Molise*, 1950



83. David Seymour, *I Misteri*, 1955, Campobasso

Cap. VI - 1950 - 1960

Natura e artificio

Gli anni Cinquanta segnano l'inizio di nuove sperimentazioni ma anche il tramonto dell'autentico spirito paesaggistico e rappresentativo. Il percorso artistico di Charles Moulin, che trattiamo in questo capitolo nel decennio che vedrà la sua dipartita, ci sembra l'esempio più calzante per delineare, attraverso la sua arte, la morte dell'ideale della luce e della natura per la ricerca, negli anni successivi, di un ideale sociale e politico, anche astratto e informale. Nel clima di fervore e di confronti tra astrattisti e figurativi, sull'onda di quando accade a Napoli, nei primi anni Cinquanta prendono l'avvio e si formano i primi germi di un'arte nuova: apre la strada Antonio Pettinicchi, legato al realismo sociale e alla forma pura di Emilio Notte, invitato alla Biennale di Vemezia nel 1965 da Paolo Ricci. Più tardi si formerà Walter Genua nella scuola di Antonio Venditti e anche Gino Marotta inizia le prime sperimentazioni sulla forma. Il "sottobosco" dei pittori classici, anche dilettanti comincia a sparire, emergono allora le strade sperimentali delle nuove generazioni e i nuovi neorealismi dei giovani, di contro uno sviluppo dell'arte astratta sempre più capillare. In questo clima di novità e azioni vogliamo qui trattare della figura dell'artista francese e del suo percorso coì particolare sul territorio molisano.

Charles Lucien Moulin (Lille, 1869 - Isernia, 1960) nasce a Lille, in Francia, il 6 gennaio 1869, figlio di Gustave, artigiano, e di Sophie Salembier. Assenti sono le notizie sulla prima formazione e l'adolescenza; un ricordo tardo del pittore ci permette di cogliere i segni di un innato talento: «Quando mi capita entro volentieri in una scuola elementare, perché nella semplicità e genuinità degli scolaretti ritrovo la matrice della mia arte mentre la figura del maestro mi ricorda la profezia del mio maestro di quinta elementare allorché,• giudicando il mio compito di disegno, compiaciuto e sorridente mi disse: "Carlo, tu vincerai il Premio Roma". Egli indubbiamente

scherzava, ma io il Premio Roma lo vinsi nel 1896: era la più grande ambizione per un artista». Possiamo immaginare anche come l'artista si sia accostato all'arte frequentando il celebre Palais des Beaux Art inaugurato ufficialmente nel 1809 e che vantava una ricchissima collezione a quel tempo esposta nel municipio della città. Tra i capolavori che ebbe modo di ammirare e studiare dal vero troviamo così la *Deposizione dalla croce* di Rubens, la celebre *Medea* di Delacroix e il suggestivo studio per il concorso del *Paradiso* del Veronese. Anche se Lille era un centro tutt'altro che arretrato i grandi movimenti si stavano sviluppando a Parigi che era tappa obbligata per qualsiasi aspirante pittore.

Il giovane Moulin giunge nella Ville Lumière nel 1888 e riesce ad entrare all'Ecole des Beux-Arts. Due disegni del 1890 conservati in accademia, prove d'esame per essere ammessi ai corsi, rispettivamente uno studio di prospettiva e una copia di figura dall'antico (lo scita "l'arrotino" degli Uffizi), testimoniano di un artista già maturo e con sviluppate capacità tecniche il che fa pensare come questi possa aver seguito, precedentemente, lezioni private. La difficoltà della prova di accesso comportava infatti che l'allievo, generalmente, dovesse presentarsi al concorso solo dopo aver seguito un lungo apprendistato presso un atelier privato o un'accademia minore nella quale aveva seguito un rigoroso corso di studi (copie di disegni, tratteggio, sfumato, copia di gessi e di opere classiche e, successivamente, studio dal vero). Non è da escludere allora una frequentazione della rinomata Académie Julian. L'Académie Julian, la scuola privata di pittura e scultura fondata nel 1868 dal pittore Rodolphe Julian, era diventata famosa a Parigi per il numero e la qualità degli artisti da lei istruiti e per aver aperto l'insegnamento anche alle donne; conosciuta anche per il comportamento sregolato dei suoi studenti era in effetti una tappa importante per accedere, successivamente, all'Ecole des Beux-Arts con la quale condivideva diversi insegnanti, e per concorrere al rinomato Prix de Rome. In questa Accademia, per esempio, nacque il gruppo dei Nabis. Le foto che vediamo risalgono proprio agli anni della formazione di Moulin, intorno al

1889, e mostrano varie classi dell'accademia e non è improbabile che tra le tante facce, non identificate, ci sia anche quella del pittore.

Durante gli anni di formazione nell'Accademia di Belle Arti Moulin segue i corsi di Gabriel Ferrier, professore di anatomia, di Olivier Merson, di Joseph-Nicolas Robert-Fleury, già direttore dell'Ecole e dell'Accademia di Francia a Roma, **e**, soprattutto, di William-Adolphe Bouguereau, decano dei pittori accademici e massimo esponente della pittura cosiddetta "pompier". Pittura pompier perché vi era il tentativo di riprodurre in maniera filologica la storia antica e pertanto gli elmi dei soldati che si usavano ricordavano gli elmi dei pompieri, o anche perché ci si ispirava alle pittura pompeiane. Fondamentale, comunque, era la lezione della storia fonte di ogni soggetto.

Testimonianza della pratica del disegno e dello "studio della natura" sono due nudi, ritratti di modelli, conservati sempre all'Ecole di Parigi; altri studi in collezioni private documentano un minuzioso studio dell'anatomia, fondamentale come vediamo, e del nudo, e la sperimentazione di diverse tecniche, tra le quali l'incisione. Comincia ad accostarsi anche al paesaggio attraverso la tecnica dell'acquerello. Molti devono essere stati i contatti in accademia; conosce sicuramente George Rouault, come lui iscritto dal 1890, mentre successivamente stringe amicizia con Henry Matisse, amicizia testimoniata da diversi scambi epistolari. Matisse, dopo aver lasciato un lavoro da impiegato, aver frequentato per un anno l'Acadèmie Julien ed aver provato una prima volta nel 1892, senza successo, l'esame di ammissione all'Ecole, era riuscito ad entrare in accademia nel 1895 non prima di aver fatto apprendistato presso l'atelier di Gustave Moreau. Moreau, tra l'altro, riveste in quegli anni la carica di capo d'atelier proprio all'Ecole de Beaux-Arts e svolge un proprio corso divenuto subito molto popolare. Ecco allora, in un momento in cui Cezanne già predicava di come "la riflessione modifica la visione", che possiamo rinvenire nella scuola due linee di pensiero con le quali dovette confrontarsi anche il nostro Moulin: da una parte abbiamo un gruppo legato ai grandi maestri accademici, promotori di un post-neoclassicismo di maniera e di una solida pittura di storia che ancora era, nonostante le grandi aperture dell'impressionismo, la pittura

ufficiale delle esposizioni, dall'altro, invece, troviamo il cosiddetto "atelier Moreau", termine coniato da Roger Marx per definire gli allievi dell'artista simbolista che in seguito confluiranno nel movimento dei Fauve (oltre a Rouault e Matisse vi troviamo Albert Marquet, Henri Manguin e Charles Camoin) e che si ispiravano al Maestro, vero visionario nel declinare temi cristiani, mitologici o orientali in forme sature di decorazioni fino all'eccesso. Il manifesto del simbolismo era uscito nel 1886 redatto da Jean Moreas.

Nel 1896, a completamento del corso di studi, Charles riceve una menzione d'onore al Salon e partecipa al Prix de Rome, la famosa borsa di studio conferita per concorso agli artisti più meritevoli e che dava la possibilità di studiare per altri quattro anni all'Accademia di Francia a Roma, Roma considerata da sempre patria del disegno e della forma, oltre che della mitica antichità. Il tema di quell'anno è *Apollo e Marsia* o, più precisamente, *"Orgoglioso del suo talento al flauto, Marsia osò sfidare Apollo. Si è convenuto che il perdente sarà alla mercè del vincitore. Marsia è stato sconfitto legato a un albero e scorticato senza pietà da uno schiavo. Apollo assiste al supplizio"*. L'artista conquista il primo premio con una tela, oggi conservata all'Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts di Parigi, che mostra una certa padronanza del disegno ma anche un forte senso del colore e dell'anatomia, e coniuga sapientemente gli influssi delle due scuole di pensiero in un interessante compromesso tra idealismo e realismo; da un lato, infatti, troviamo la figura idealizzata di Apollo in piena luce, modellata su sculture classiche, dall'altro Marsia scorticato da uno schiavo, in chiaroscuro, percorso da fremiti interni e caratterizzato da un'accesa espressione, il tutto inserito in un'atmosfera dal sapore decadente che ricorda certe ambientazioni di Moreau.

L'artista arriva a Roma il 29 dicembre del 1896 e rimarrà in Accademia fino al 31 dicembre del 1900. A quel concorso aveva partecipato anche Matisse senza risultato. L'incontro con l'Italia e in particolare con la Città Eterna, meta obbligata per ogni artista europeo e che ancora godeva delle glorie del Grand Tour, deve esser stato rivelatore, tanto forte da segnare l'immaginazione di

Moulin che da allora si sentirà intimamente legato al Bel Paese; ad un amico che gli chiedeva come avrebbe fatto a riconoscere l'Italia rispondeva: «Non sarà difficile: appena vedrai una terra illuminata dal sole». È proprio la luce che ancora sembra non aver scoperto pienamente in Francia, pur immerso nel clima degli impressionisti, sarà una delle prime conquiste delle sue tele le quali, dopo una fase legata a certe influenze fiamminghe come si leggono in quest'opera, si aprono allo sguardo animate da effetti cromatici nuovi. Il soggiorno romano deve essere stato un periodo di intenso studio e di forti stimoli; testimonianza delle sue ricerche sono le opere che è tenuto ad inviare annualmente a Parigi quali prove dei progressi nella pittura. Il pittore è inoltre ricordato per aver portato a Villa Medici l'estetica e la sensibilità letteraria dei temi simbolisti e per aver introdotto lo schema tradizionale del trittico con predella: testimonianza di tale pratica sono due lavori, *La faute* e *Poème d'amour* (*Orphée et Eurydice*) che invia nella capitale francese rispettivamente nel 1899 e nel 1901. *La faute* (*La colpa*) raffigura la caduta dell'umanità in seguito al peccato originale ed è strutturata su tre pannelli più una predella; la descrizione che ne fa Julien Rais al Salon del 1900 ci restituisce tutta la maestosità del lavoro:

> Questo lavoro è notevole per l'intelligenza drammatica e decorativa, la freschezza giovanile e l'energia colorata distribuita all'interno di esso. L'atmosfera nella parte centrale è luminosa e chiara. Il demone, metà Adone e metà serpente, avvolto intorno al tronco mistico tende all'uomo il frutto mentre Eva, in un gesto di modestia e di frenesia, sta giungendo. Ai lati si trovano le loro carne nude nel verde della foresta cupa, e il cadavere di Abele avvolto in un sudario di ombre e riflessi si stende sotto il primo gruppo di amanti, come la maledizione della terra predestinata.

L'opera prevede nei pannelli laterali le figure statuarie di Adamo ed Eva, che richiamano alcuni aspetti di Antonio del Pollaiolo, e al centro la scena del Peccato originale con la singolare figura del serpente in forma umana, scena che chiaramente reinterpreta Michelangelo per quanto concerne la forma serpentinata; in basso, quale predella, il corpo di Abele morto sta a simboleggiare il peccato entrato nel mondo. *Poème d'amour* è un trittico a sei pannelli con predella, con i pannelli laterali che si chiudono sulla parte centrale, concepito come una sorta di

mobile con medaglioni e motivi decorativi pensati per inquadrare le scene; questo modo di comporre si ispira chiaramente a moduli medievali e può essere inteso come una rielaborazione di forme antiche, una sorta di trittico moderno o "neotrittico". L'opera, che possiamo leggere in questo bozzetto conservato a Parigi, illustra la storia mitologica di Orfeo ed Euridice (*Orfeo ed Euridice, Morte di Euridice, Disperazione di Orfeo*) e segna una svolta in direzione di una visione idilliaca e pastorale; vi si può leggere pertanto l'abbandono di forme e concezioni "titaniche" (Arnold Bocklin e Franz von Stuck) e ascendenze propriamente simboliste per una rappresentazione panica della natura e del racconto.

Di ritorno a Parigi Moulin partecipa al Salon des Artistes del 1900 e probabilmente apre un piccolo atelier dove comincia a realizzare ritratti, genere che non abbandonerà mai nel corso della vita e che caratterizzerà gran parte della sua produzione successiva. Tra Parigi e Lille ha modo di conoscere diversi abitanti di Castelnuovo, degli zampognari dal fisico statuario, che prende come modelli da ritrarre; uno di questi, un certo Nicandro Coia che risiedeva a Lille da diversi anni, durante le pose racconta al pittore della sua terra d'origine descrivendola come un luogo dalla bellezza straordinaria, invitandolo a visitarla ospite di suo fratello. Si conosce molto poco delle attività e degli spostamenti del pittore tra il ritorno in Francia e l'arrivo, nel 1911, in Molise. Tornato ben presto in Italia, intorno al 1906**,** ormai sua seconda patria, soggiorna per periodi alterni ad Anticoli Corrado, il famoso borgo delle modelle celebrato da artisti e letterati e meta obbligatoria per ogni "pensionnaires". Nella prima metà dell'8OO Anticoli viene scoperto dai pittori arrivati a Roma dall'Europa settentrionale i quali alla ricerca di paesaggi e di atmosfere, si inoltrano nella campagna romana; affittano in paese vecchie stalle trasformandole in studi. Nel 1935 un censimento ne contava ben 55. Tra questi, nel corso degli anni, Corot, Corradi, Sartorio, Picasso, Fausto Pirandello e tanti altri. È ricordato in paese dal 1898 al 1919 prima residente nella Pensione Carboni, insieme ad altri artisti, e successivamente come affittuario di una casa di

proprietà di Luigi Massimiani, celebre modello noto con il nome di *Giggi il Moro* anch'egli suonatore di zampogne, il quale aveva posato anche per Sartorio e Maccari.

La produzione di questi anni segue sostanzialmente i dettami dell'accademia e dei suoi maestri. Opere dedicate all'infanzia e il ritorno a soggetti pastorali e velatamente mitologici, in bilico tra accademismo e simbolismo meno spinto. Questi dipinti che mostrano un incredibile abilità nell'uso del colore trattato quasi come fosse un pastello sono da collocare nel periodo di studio ad Anticoli e per esempio ricorre spesso la stessa modella che dovrebbe essere la modella Filomena, detta Nena. Il nudo disteso a pastello.

Nel 1911 giunge finalmente a Castelnuovo. Naturalmente non possiamo conoscere le motivazioni di questo viaggio né tantomeno i moti dell'animo che portarono alle scelte estreme successive; possiamo azzardare delle ipotesi immaginando come le soste ad Anticoli, con l'immersione totale nella natura e nel lavoro e il contatto con una popolazione semplice e rurale, abbiano spinto l'artista ad una ricerca di luoghi ancor più appartati e nascosti, fuori dal mondo, e che questi, allora, si sia ricordato del paese di Castelnuovo. Se teniamo per buona una fonte che lo vuole amico di Camillo Innocenti, conosciuto a Roma intorno ai primi anni del secolo, possiamo legare il desiderio per questa meta ai soggiorni dell'artista romano in Abruzzo, tra Scanno e Roccaraso, tra l'altro luoghi vicini al borgo molisano; altre testimonianze riferiscono di come avesse rincontrato in Italia tale Vincenzo Tomassone, un castelnovese che già aveva posato per lui a Parigi, e che questi lo avesse accompagnato in paese. Fatto sta che Moulin, giunto a Castelnuovo per rimanervi poche settimane, dopo un breve periodo ospite a casa di Giovanni Coia, fratello di quel Nicandro di Lille, decide di rimanervi stabilmente. Si trattiene inizialmente in paese per un anno, successivamente, fino allo scoppio della guerra, alterna lunghi soggiorni tra Castelnuovo ed Anticoli e diverse partecipazioni ai Salon a Parigi mentre solo dopo il 1919 si trasferisce definitivamente in Molise.

Gli orrori vissuti nella Grande Guerra, dove aveva combattuto nel ruolo di ufficiale, la delusione per il mercato parigino e forse anche un insuccesso amoroso, spingono il pittore, ormai quasi cinquantenne, a rifugiarsi ai piedi di monte Marrone per svolgere vita eremitica in una capanna costruita all'imbocco di un piccolo pianoro, detto della Montagnola, che si apre su un paesaggio immenso che spazia nei giorni limpidi fino al mare Adriatico. Anche se è da sfatare la voce che lo vuole stabilmente in montagna per diversi anni, dato che si trasferiva in alta quota solamente nei mesi estivi tornando successivamente in paese, bisogna sottolineare come da questo momento in poi cominci la sua leggenda. Nel rifugio eretto addossato alla parete di roccia conserva poche cose, un giaciglio di paglia, un tavolinetto, una sedia, poche stoviglie e naturalmente le tele e i pastelli che realizza lui stesso macinando colori; per vivere oltre a procurarsi cibo nei boschi ed essere aiutato dalla popolazione che si recava sui monti per raccogliere legna o pascolare animali, scambia i propri lavori con un piatto caldo o si presta a realizzare ritratti non accettando mai soldi poiché, come spesso diceva, «l'arte non si paga»; rifiuta addirittura un assegno vitalizio accordatogli dall'Accademia di Francia. La capanna, del resto, è di per sé un'opera d'arte poiché non è un edificio a se stante ma in stretta armonia col paesaggio e la natura circostante, come vediamo in questa immagine dell'interno che ingloba le rocce limitrofe.

Nascono naturalmente molte storie sul suo conto. C'è chi lo considera un mago, data l'abilità nel creare decotti e tisane con le erbe medicinali, un alchimista, c'è chi lo vuole amico degli orsi, "Orso delle Mainarde" è uno dei suoi appellativi, o capace di parlare con i serpenti; tutti, ad ogni modo, lo considerano una persona speciale, mite e bonaria, colta e preparata, un eccellente pittore dalla profonda umanità che chiamano, storpiando il francese, "M'ssiù Mulà", o il "professore".

Questo ritorno allo stato di natura, anche se non si era mai manifestato in maniera tanto estrema negli artisti francesi dell'ultima generazione, può comunque trovare giustificazioni o chiavi di lettura in una certa letteratura e ambiente culturale: Jean-Jacques Rousseau, nel *Discorso sull'ineguaglianza*, affermava che l'uomo fosse, in natura, "un buon selvaggio" e venisse corrotto

in seguito dalla società e che solo un ritorno allo stato primitivo, lontano da contratti sociali e possessi, potesse risvegliare sentimenti di umanità e compassione. Baudelaire nella sua poesia *Invito al viaggio* del 1857 inaugurava invece l'idea dell'abbandono e della fuga verso luoghi dominati dalla bellezza e dall'amore, non corrotti dallo svolgersi del tempo, luoghi che il positivismo e la tecnologia stavano lentamente distruggendo, mentre il poeta e critico Charles Morice, amico di Gauguin che aveva aiutato nella stesura di *Noa-Noa*, ne *La Littérature de tout à l'heure* del 1889 aveva difeso l'essenza dell'arte, per sua natura religiosa e che si poteva ritrovare solo tornando all'origine del Vero. Queste e altre letture, Victor Hugo su tutti, non erano certo sfuggite a Moulin durante gli anni della sua formazione a Parigi dato che aveva vissuto in prima persona un periodo caratterizzato proprio da tali impulsi verso un'arte originale e autentica: il panismo di Mallarmé, le melodie eteree di Debussy, i sogni dei simbolisti e soprattutto i soggiorni in Bretagna di Gauguin e Bernard e la fuga dello stesso Gauguin nei Mari del Sud aprivano verso visioni nuove della pittura. L'artista, però, sembra rifiutare eccessi espressionistici per una raffigurazione della natura pura e autentica; la sua produzione si anima di figure misteriche (satiri e ninfe) ma non perde mai di vista la resa del paesaggio creato da luci ed ombre ed in ciò si mostra molto più impressionista di tanti altri artisti coevi; dirà infatti: «Vorrei rendere il pensiero attraverso la natura, esprimermi secondo quanto mi detta dentro lo scenario meraviglioso che mi circonda e nel quale io trovo la pace dello spirito». Invito al viaggio di Matisse che riprende le parole "Laggiù tutto è bellezza, lusso, calma e voluttà":

Abbandonata la "pittura di storia", accademica, e con essa l'olio e la tempera, predilige i pastelli e lo studio "en plein air" elaborando e decifrando interiormente la veduta e lo scorcio senza mai alterarlo; il risultato sarà un'immagine realistica ma trasfigurata: «Le cose devono essere studiate per degli anni per cogliere la luce. Se così facendo le vediamo come difficilmente si lasciano vedere, cioè senza confini troppo precisi, la nostra allora non è più una semplice rappresentazione della natura, bensì la nostra pittura».

E che quei posti siano fonti singolari di ispirazione e che esercitano un forte richiamo lo dimostrano anche alcune incisioni di Escher che compie il suo viaggio in Italia nel 1922 visitando varie regioni tra le quali l'Abruzzo e il Molise. E questo è proprio una tavola che raffigura uno scorcio, suggestivo, del castello di Cerro al Volturno, a pochi chilometri da Castelnuovo.

Dal 1924 al 1927 è negli Stati Uniti in compagnia dell'amico Carlos Baca-Flor, celebre pittore peruviano conosciuto a Parigi durante gli anni in accademia, che aiuta nella realizzazione di ritratti di celebrità del luogo (in particolare nella delineazione delle mani), e partecipa a diverse mostre a New York. Baca-Flor aveva installato un celebre studio nella grande mela e riceveva tantissime commissioni da parte della ricca borghesia cittadina, uno tra tutti J. P. Morgan. Tra l'altro, in questi giorni, cercando immagini di questo grande artista sudamericano ho trovato questo ritratto di vecchio, senza identificazione, che potrebbe essere, data la grandissima somiglianza, un inedito ritratto di Moulin. Il distacco dall'amato Molise, come la nostalgia per il sole e la luce delle Mainarde, è tanto forte che dopo quest'ultima lunga assenza non lascerà più Castelnuovo rimanendovi fino alla morte.

Intorno agli anni Trenta, dopo un inverno particolarmente rigido che lo aveva sorpreso nel rifugio, gravemente ammalato scende al paese ospite dei Coia; una volta rimessosi decide di non tornare nel suo eremo ma di trovare un luogo più vicino all'abitato. Nelle varie esplorazioni scopre un angolo di natura incredibilmente rigoglioso, in località Collerosso a breve distanza da monte Marrone e dal borgo, dove sistemerà una piccola costruzione che fungerà anche da studio.

A questi anni risale anche l'incontro con un altro grande artista molisano suo contemporaneo: Marcello Scarano. Una delle rare testimonianze scritte di Scarano è del 1936 e porta il titolo di *Incanto delle Mainarde*; l'artista, dopo aver soggiornato in diverse città della penisola ed essersi accostato a tanti movimenti artistici, vive un momento di crisi spirituale e creativa e si rifugia nella sua terra natale. Sceglie allora di andare in una sorta di eremitaggio e ciò che scopre lo illumina

«Era la rivelazione inaspettata che mai la natura aveva saputo darmi prima d'allora: era il cielo sereno e trasparente, tinto di rosa e di viola, erano le grandi masse di olivi con le cime quasi azzurre […] tutto aveva per sfondo le Mainarde che si risvegliavano in una gloria di luce e di colore». Sui monti dove conoscerà tra l'altro anche Charles Moulin torna alle origini della sua pittura spogliandosi di "artificiosi abbellimenti" per riscoprire, attraverso il paesaggio, la vera forza dell'arte e quel sublime che addolcisce lo spirito inquieto e riconduce all'essenza: «Il pittore qui non deve compiere sforzi, deve dipingere imitando». L'idea dell'arte come imitazione, concetto tanto antico quanto carico di significati, caratterizzerà gli ultimi decenni della sua pittura ma con sfumature differenti dato che imitazione è anche trasferire e trasmettere sulla tela i sentimenti di sofferenza, povertà, dramma dell'esistenza e con essi raccontare la nascosta situazione della gente molisana senza mai cadere nel retorico o nel folklore, al contrario della scelta idilliaca del pittore francese.

Nel 1943 durante la risalita degli Americani, i Tedeschi che retrocedevano diedero ordine agli abitanti del Volturno di lasciare i loro paesi; Moulin prima di partire sfollato per Picinisco, nel frusinate, cercò un posto dove nascondere le sue tele. Queste tele, secondo i ricordi della gente, furono trovate da un ufficiale francese giunto appositamente per conoscere il pittore e da allora se ne sono perse le tracce.

Interessante, tra l'altro, proprio la vicenda di Castelnuovo in quegli anni, tra gli eventi più nefasti e meno conosciuti della Seconda guerra mondiale in Molise. Il 17 giugno 1944, quando ormai le truppe Alleate avevano raggiunto e superato Roma, Castelnuovo, liberato dai tedeschi, fu quasi completamente distrutto dai carri armati e dai cannoni Alleati della V Armata per consentire agli operatori cinematografici della sezione propaganda dell'esercito americano di girare un documentario di guerra che testimoniasse l'asprezza dei combattimenti sul fronte italiano.

Fino al 1947 sono ricordati suoi viaggi in Francia, viaggi che diventano sempre meno frequenti col passare degli anni; nell'ultimo periodo di vita, lasciata la casa a Collerosso, è ospitato dallo spazzino del paese; ricoverato successivamente nell'ospedale di Isernia e nella clinica Pansini si spegne all'età di novantuno anni il 21 marzo 1960. La cerimonia funebre fu semplice con la presenza anche del console francese di Napoli; alla fine, per impedire che la salma fosse seppellita in una fossa comune, gli abitanti di Castelnuovo riportarono i resti del "loro" pittore al cimitero del paese dove sono tuttora sepolti nella cappella Rufo.

La produzione dell'ultimo periodo si può dividere sostanzialmente in due filoni: i paesaggi e i ritratti. Riguardo ai paesaggi vale quanto detto prima; l'artista, dopo aver abbandonato l'olio per il pastello, sceglie di raccontare la natura tramite sensazioni rimanendo sempre fedele alla bellezza, al tempo stesso facendo intuire e celando la forma che deve emergere non per un gioco intellettuale di delineazione dei contorni ma per percezioni simultanee; dirà «Luci e ombre, infatti, valgono non come luce che si alterna all'ombra, ma solo come mezzo della forma, e soprattutto per cercarla in modo che ogni cosa non sia vista soltanto secondo i suoi confini». Spesse volte le vedute si animano delle figure del luogo che non sono descritte con attenzione alla realtà ma trasfigurate e trasportate nel mondo atemporale del mito; contadini e pastorelle indossano allora abiti greci e mettono in scena un'esistenza idealizzata dove ogni attività si svolge nel perenne contatto con una natura benigna intesa quale culla di felicità. I vari soggetti (*Le età della vita, Les anges gardiens, Processione, Danza*) testimoniano di questa riuscita sintesi visiva tra mondo reale-rurale e immaginata e contemplata età dell'oro resa splendida e seducente grazie alla rara abilità coloristica che dispiega tutte le potenzialità del pastello per quanto concerne gli effetti luminosi. Circa i ritratti bisogna sottolineare come nascano da uno studio psicologico del soggetto; l'artista amava infatti dialogare con la persona durante la posa in modo tale da cogliere tutte le sfumature del suo carattere. I volti, dalle pose classiche, che escono dal nulla sono incredibilmente realistici ma partecipano anche della condizione del pittore che penetra nell'intimo della natura personale.

Anche gli autoritratti non sfuggono a queste qualità. L'opera conservata nell'Eliseo, del 1956, ci mostra un artista-eremita, dall'iconografia leonardesca e dallo sguardo malinconico e severo, un asceta alla perenne ricerca della Verità.

Tra i personaggi più affascinanti e singolari della storia dell'arte molisana la cui vicenda ha assunto col tempo le connotazioni del mito. Gli abitanti di Castelnuovo a Volturno, il paese ai piedi delle Mainarde dove ha vissuto per quasi cinquant'anni, lo chiamavano, storpiando la pronuncia francese, M'ssiù Mulà e lo credevano un mago, ma c'erano anche anziane che, vedendolo come un santo, si segnavano al suo passaggio. In effetti la lunga barba grigia, l'aspetto dimesso, la corporatura minuta e gli occhi magnetici rimanevano impressi nelle persone. Di racconti tra la gente del paese nel corso degli anni poi ne erano sorti tanti come quello che lo voleva amico di un orso, Orso delle Mainarde era un suo soprannome, e capace di parlare con i serpenti, anche se di certo la sua vita singolare aiutava l'immaginario collettivo a formare fantasie. Moulin però era amato e rispettato come un intellettuale e tutti gli riconoscevano una cultura superiore e il grado di professore, poiché sapeva parlare per concetti profondi e soprattutto sapeva con i colori raffigurare la realtà come pochi. Nasce però ora un problema storiografico e critico in quanto la sua figura è sempre stata vista in relazione al mito e raramente agli avvenimenti significativi in campo artistico, per cui manca tutt'oggi uno studio che analizzi la sua arte e la sua produzione con le metodologie proprie della storia dell'arte. Bisogna premettere che le notizie e i documenti di prima mano sono quasi completamente assenti, se escludiamo le succinte cartelle presenti nell'archivio dell'Accademia di Villa Medici a Roma, che molte date sono approssimative e nate da racconti, spesso di seconda mano, e che diversi suoi scritti di carattere teorico sono andati perduti. La bibliografia quindi è ristretta, per non dire mancante, mentre le sue opere sono pressoché confluite tutte in collezioni private e i pochi lavori visionabili in luoghi pubblici, penso ai tre paesaggi di Castelnuovo bombardata presenti nel comune di Rocchetta a Volturno e l'autoritratto esposto a palazzo Pistilli di Campobasso proveniente dalla collezione Eliseo, per

quanto di assoluta qualità non possono aiutarci nella formazione di idee generali. Manca anche una definizione pertinente dell'artista e del suo operato. Sabino d'Acunto nel catalogo dell'unica mostra organizzata dall'ENAL sul pittore nel lontano 1969, per il centenario della nascita, scrive di come questi «portò il lirismo tonale degli impressionisti e un purismo tutto soggettivo che lo riallacciava al filone d'oro della tradizione classica della pittura francese […] Un neoclassico un romantico un purista un impressionista, Charles Moulin? Né una né altre di queste cose o tutte insieme, forse». L'analisi, per quanto affascinante, risulta di certo incompleta e fuorviante poiché Moulin ebbe una precisa personalità artistica che portò avanti e sviluppò nel corso della carriera. Se gli accenni al pittore presenti nei testi di Lino Mastopaolo si riducono al semplice ricordo dobbiamo arrivare alla ricerca di Massimo Bignardi, Viaggiatori in Molise, pubblicata nel 2000, per trovare una definizione più consona del pittore. Bignardi, senza esporsi troppo, dopo aver delineato brevemente la formazione si sbilancia nell'accostare la sua pittura a quella dei simbolisti. Oggi, alla luce di personali ricerche ancora in fase di delineazione, posso sbilanciarmi nel definire finalmente Charles Moulin come un simbolista, nei contenuti e nelle raffigurazioni, alla ricerca però della realtà oggettiva della luce, non tanto quindi uno sperimentatore della forma ma un pittore alla scoperta delle leggi autentiche del colore. «Io non vivo d'arte, vivo per l'arte» soleva ripetere perché il suo scopo non è stato mai quello di seguire le mode, accademiche, del suo tempo ma di osservare e analizzare la realtà fenomenica fatta di luce nel tentativo di ricavare norme ma soprattutto bellezza oggettiva e materiale. Del resto, la sua enigmatica esistenza testimonia proprio tale investigazione ossessiva e poiché per vedere occorre sapere c'è bisogno di un distacco dal mondo e dalla mondanità per recuperare nella Natura, intesa come maestra di vita, la scaturigine della visione. Non, quindi, un abbandono della civiltà, come fece Gauguin per ritrovare nella società primitiva della Polinesia l'autenticità selvaggia della vita, e quindi delle forme, bensì un isolamento riflessivo che aprisse alla bellezza che commuove e incanta, senza mediazioni che non fossero quelle della vista. E poiché la luce è tra le principali manifestazioni artistiche e, dai tempi

di Plotino, si lega all'Intelletto creatore, ecco che vi è una forte componente simbolica anche nel come viene presentata la realtà, e non solo nelle tematiche adoperate desunte in particolare da un'atemporale visione arcaica greca. Ma se la luce, come effetto delle forme materiali nell'immateriale, è da intendere nelle opere di Moulin in chiave simbolica lo è parimenti in chiave realistica in quanto concepita e studiata con spirito oggettivo e scientifico. Simbolo e realtà, quindi, in particolare nelle opere realizzate dopo il suo secondo, e definitivo, soggiorno a Castelnuovo vengono a collidere sul limite di un piano visivo sempre più trasfigurato dall'ossessiva ricerca della Verità e del Bello. L'approccio di Moulin con la Natura, quindi, per quando metaforico risiede sopratutto in un rapporto ossessivo col dato reale ed esplicativi trovo a riguardo due pastelli, uno in collezione privata e un altro in un museo francese, datati agli anni Cinquanta, che raffigurano il volto di Cristo. Una scritta sotto uno dei volti "SELON SON LINCEUL CONSERVE A TURIN" ci informa di come quel volto enigmatico, mistico e dolce allo stesso tempo, derivi dal volto della Sindone conservata a Torino. Nella delineazione del volto di Cristo, quindi, l'artista che mai si era accostato a tematiche religiose si ispira direttamente alla fonte originaria che realmente ha accolto le sembianze del Figlio di Dio, si ispira quindi a quel dato di Verità oggettiva dal quale bisogna partire per ogni ricerca. Se Michelangelo, artista molto amato, ha studiato nel corso della sua vita in maniera insistente il corpo per risalire, come e più dei greci, alle leggi della figura umana, M'ssiù Mulà ha osservato la Natura per risalire alle leggi dell'armonia e dei colori: «Si devono sposare i colori e l'intensità di luce, il matrimonio deve dare la felicità». Un altro singolare episodio raccontato dalle cronache mi riporta a questo vitale ed esclusivo rapporto del pittore con la vista e la visione. Nel 1919 Moulin, dopo un periodo in viaggio tra Parigi, Lille, Anticoli Corrado e Castelnuovo, si trasferisce definitivamente nel paesino molisano costruendosi un rifugio su Monte Marrone, uno delle vette della catena delle Mainarde che sovrasta il piccolo centro. In questo rifugio, posto a circa 2000 metri di altezza, l'artista risiederà soprattutto nei periodi estivi per diversi anni svolgendo un'autentica vita da eremita a

contatto con la Natura. Solo, in questo rifugio formato da tronchi e sassi, ha modo di dedicarsi completamente alle ricerche sulla luce e infatti la tavolozza si va man mano schiarendo mentre i contorni svaniscono acquisendo una connotazione quasi immateriale. Un giorno nel rifugio largo appena pochi metri cade un fulmine che brucia molte opere e disegni e il pittore, miracolosamente scampatone, viene come preso da una visione tanto che racconterà come in quel momento ebbe modo osservare tutti i colori dell'iride. Immagino come nel lampo di un fulmine che cade a pochi centimetri si possa osservare un qualcosa che si avvicini molto alla purezza assoluta della luce, e che realmente i colori dell'iride percepiti possano avere un legame con l'origine, quasi con l'Idea di colore. Ebbene per un teorico della luce com'era Moulin aver vissuto un evento simile non poteva che essere un'epifania. Aveva osservato la realtà autentica della luce e la ricercò ossessivamente per il resto della propria esistenza sperimentando e ricercando sul colore e sugli effetti tanto che, riportano molte fonti, realizzava contemporaneamente più paesaggi che portava avanti anche per mesi poiché gli effetti che voleva dare alle vedute, colte in determinate ore e condizioni, non potevano che ripetersi per pochi attimi durante il giorno. Un piccolo asterisco va detto anche sulla sua tecnica pittorica. Da un'iniziale predisposizione per la pittura ad olio passa ben presto al pastello e all'acquerello, lavorando con colori che realizzava appositamente da polveri naturali. Questo amore nasce durante un seminario di restauro in Accademia, a Parigi, quando si trova a restaurare opere ad olio ingiallite dal tempo e ormai spente nei propri colori; contemporaneamente aveva avuto modo di vedere i pastelli settecenteschi di Rosalba Carriera che mantenevano intatta lo loro luminosità. La scelta per il pastello, del quale fu grandissimo maestro, va proprio nella direzione di questa ricerca della verità e della bellezza della luce, nel tentativo di fissare impressioni che rimanessero stabili e non corrose dal tempo. Discorso a parte, invece, meritano le tematiche presenti nei lavori. Charles Moulin ha una solida formazione accademica all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi e segue i corsi di Gabriel Ferrier, professore di anatomia, di Olivier Merson, di Joseph-Nicolas Robert-Fleury, già direttore dell'Ecole e dell'Accademia di

Francia a Roma, e, soprattutto, di William-Adolphe Bouguereau, massimo esponente della pittura cosiddetta “pompier”. Allo studio sulla pittura di storia però accosta anche tematiche simboliste in quanto frequenta i corsi di Gustave Moreau. Nel 1896, a completamento del corso di studi, Charles partecipa al Prix de Rome, la famosa borsa di studio conferita per concorso agli artisti più meritevoli e che dava la possibilità di studiare per altri quattro anni all’Accademia di Francia a Roma, e lo vince con un’opera sul tema di Apollo e Marsia. L’opera sintetizza magistralmente le due scuole di pensiero che convivevano all’Ecole, ovvero la solida pittura di stampo classicista e lo spirito simbolista del colore e della costruzione delle forme, ed apre al pittore le porte della Capitale. Moulin è ricordato a Villa Medici tra gli artisti che maggiormente introdussero tra i pensionnaires il gusto simbolista, gusto documentato dai lavori realizzati durante i quattro anni, lavori nei quali l’artista recupera anche il sapore neogotico del polittico. Roma naturalmente oltre che Michelangelo è soprattutto la classicità che l’artista cerca di stemperare nel simbolo. Questa predisposizione per la trasfigurazione delle scene in episodi “antichi” emergerà prepotentemente durante i soggiorni ad Anticoli Corrado e la definitiva sistemazione a Castelnuovo. Qui l’artista comincerà a dipingere aspetti della vita umana da tramutare in concetti universali, quali l’amore, la morte, il destino, la vita, ma tutti personificati da figure vestite all’antica. La ricerca di una perduta età dell’oro, ritrovata come engramma nella semplicità delle montagne molisane, diventa il tema principale di tali lavori dove figure autentiche di contadini sono raffigurate con pose, movenze e vestiari classici. È l’antico che torna come simbolo universale. Nel corso del tempo tale visione si stempererà sempre di più mentre l’artista darà la priorità alle vedute e ai paesaggi nei quali cogliere luminosità e bellezze. Gli ultimi decenni, invece, sono caratterizzati da splendidi ritratti. Il pittore ormai anziano e caduto in difficoltà economiche soleva girare tra gli abitanti di Castelnuovo dipingendo volti e tali volti, che hanno tutta la vitalità e la genuinità di un passato autentico ormai in disfacimento, sono forse il testamento più intimo e personale lasciato al Molise dall’Orso delle Mainarde.

Breve accenno allora all'evoluzione stilistica del paesaggio in Marcello Scarano, così profondamente influenzato dalla lezione libera e immediata di Moulin. I quarant'anni di pittura di Marcello Scarano sono contraddistinti da evoluzioni e metamorfosi che, come abbiamo analizzato, riconducono a due periodi essenzialmente, con lo spartiacque rappresentato dai primi anni Quaranta. Questa svolta risulta evidente nella sua produzione e, forse, rimane la prova più attendibile per datare le sue opere, considerato che nel retro delle stesse troviamo solo alcuni riferimenti, tranne quelli temporali. Un cambio di stile che si perfeziona negli anni, e che segue l'istinto e la vocazione del pittore, e solo a tratti riconducibile a correnti o tecniche consolidate della storia dell'arte, dalle quali rimase quasi totalmente immune o che, comunque, seppe reinterpretarle. Marcello Scarano è stato un pittore molto prolifero, l'arte era la sua vita e ad essa si è dedicato totalmente. Ha realizzato tantissime opere, spesso ripetendo gli stessi soggetti ma mai identici, su supporti di diverso genere, anche su carta. Spesso di tali opere se ne serviva come "merce" di scambio per poter preparare la cena. Ha disegnato molto, ed anch'egli era consapevole del fatto che non tutti i suoi dipinti erano degli di nota, più precisamente li divideva in cattivi e buoni. Era geloso dei migliori che conservava nel suo studio, nell'ultimo piano del Palazzo Di Penta, in piazza della Vittoria a Campobasso. Ha disegnato ritratti, figure, nudi, interni, nature morte, paesaggi, scene sacre. Ma il tema preponderante, che più lo sublimava e, in qualche modo, appagava il desiderio di esprimere ciò che provava, è stato proprio il paesaggio. Dal suo attico campobassano, dal belvedere di Trivento che domina l'affascinante vallata del Trigno, dalle campagne di Castelnuovo a Volturno, Spinete, Bojano, Baranello, Rocchetta e tante altre località raggiunte con la sua Fiat 600, ha ritratto il paesaggio molisano, così come era: agreste, sacro, silenzioso, semplice, stanco, in una parola, vero. È il paesaggio, dunque, assieme all'idea di paesaggio, soprattutto, andremo ad analizzare seguendo una cronologia e, per quanto concerne l'ultimo decennio artistico, divideremo le sue opere anche per territorio. Partiamo dai periodi e ci viene subito da fare una riflessione. È nella prima parte della sua opera, quella che va fino agli

ultimi anni Trenta, quando ancora persiste un'interpretazione più razionale, che spirituale, dove si possono notare alcune vedute nel senso più stretto. Un genere pittorico che si emancipa dal paesaggio già a partire dal Seicento e che nel secolo successivo si afferma sempre più come rappresentazione aderente al reale e differente dal genere di paesaggio, e con gli artisti come Canaletto e Bellotto, il repertorio iconografico della veduta varca i confini nazionali per diffondersi in tutta Europa. La veduta, dunque, come la rappresentazione in forma prospettica di una realtà architettonica o urbana e che si distingue perciò dal più ampio genere del paesaggio che ritrae principalmente elementi naturali. Un genere al quale Scarano possiamo dire che accennò e che con ogni probabilità attinse dal suo primo maestro Nicola Biondi, dal vedutismo napoletano e forse anche dallo stesso Arnaldo De Lisio, anch'egli partenopeo di adozione. Certamente, l'evoluzione pittorica di Scarano, il suo modo di sintetizzare, di semplificare il segno e di rendere leggere le sue composizioni, soprattutto nell'ultima parte, non potevano conciliare con una prospettiva vedutista, scrupolosa e pignola nei particolari. All'ultimo decennio collochiamo allora la pittura che abbiamo contraddistinto come la pittura del cambiamento, della rottura con il passato, dove ha pienamente riformulato la sua lettura del vero, dopo l'esperienza delle Mainarde. È la pittura che Masi ha sostenuto derivante dal processo di riappropriazione della propria terra natale, filtrato attraverso lo sguardo del "fanciullo" Scarano. Dal 1945 e fino alla sua ultima esposizione del 1957, assistiamo all'evoluzione del nuovo, a rappresentazioni che sono dettate unicamente da ritmi interiori e soggettivi del pittore. Propone una vera e propria riscrittura del paesaggio molisano, anche se alcuni critici vedono comunque un incontro con la tradizione pittorica europea di impronta post-impressionista. Si assiste ad una rilettura soggettiva della realtà, Scarano imprime ai suoi quadri delle forme fortemente abbreviate, passa ad uno stile veloce e sintetico, un processo di semplificazione anche grafica che si va ad accentuare nel corso degli anni. Solo le linee di contorno restano ben evidenti e marcate, e hanno funzione di sintesi dell'intera scena. La "leggerezza" delle sue composizioni viene accentuata anche dal colore drasticamente diluito:

sembra di assistere ad una realtà al confine con la favola, Scarano con le sue pennellate di getto scrive un racconto e lo fa con gli occhi di quel "fanciullo" che cerca il nuovo. E qui non possiamo riportare una frase scritta dalla sua amante napoletana, sulla quale relazione torneremo più approfonditamente in appendice: "tu sei sempre un fanciullo, ti piace quel che è nuovo, poi cerchi qualche altra cosa, appena la prima ti ha stancato". Dalle sue opere, in maniera accentuata dal 1950 in poi, Scarano celebra un mondo, il suo, quello molisano, quello della sua gente, in chiave altamente emotiva: è una ricerca ossessiva che riesce a rendere materia il sentimento, con il colore e lo stile dell'anima. Masi lo definisce, senza mezzi termini "il paesaggio dell'anima". In questo breve passaggio che è avvenuta la folgorazione artistica di Scarano: quel sogno, quella immaginazione, quel mondo fantastico che aveva dentro e che non riusciva a manifestare, ora lo ritrova, come per "magia", nel vero, in quelle montagne delle Mainarde trova la perfetta sintesi tra interno ed esterno, tra l'emozione e la natura, il giusto equilibrio tra la favola e il vero, " il mio mondo ideale era quello- scriveva - erano quei paesaggi che da anni avevo sognato, assistevo alla creazione di una vita immaginaria". Un equilibrio perfetto tra favola e vero, dove la potenzialità evocativa del suo colore viene comunque bilanciata da un descrittivismo, anche se accennato nella pennellata sintetica e rapida, ma in grado di riprodurre meticolosamente il suo mondo rurale, il suo mondo di natura semplice ma complesso di emozioni. Pur mantenendosi nei contorni del vero, sentendosi libero ed ispirato, sembra disegnare un labirinto che poi risolve, scoprendo se stesso, il proprio io, riconciliandosi. Un affascinate e intenso viaggio, dal paesaggio molisano al paesaggio dell'anima, dove il colore si fa spirito ed emozioni e questa innovazione lo accompagnerà fino alla fine dei suoi giorni.

Breve parentesi va fatta sulla scultura la quale in questo decennio vede l'agire e il formarsi di interessanti personalità. Escluso Walter Genua del quale tratteremo nel capitolo successivo ci soffermiamo sull'azione di Antonio Venditti, vero maestro delle nuove generazioni del territorio, e successivamente di Carmine Cecola.

Antonio Venditti (Monteroduni 1914 - Napoli 1981) è nato a Monteroduni nel 1914. Ha studiato a Napoli presso l'Accademia delle Belle Arti diplomandosi in scultura nel 1938. A quegli anni risale la sua prima attività di scultore che gli consente di vincere molti premi nelle nostre giovanili regionali e nazionali. Nel 1940 già espone alla Biennale di Venezia e alle manifestazioni artistiche più importanti quali la Triennale di Milano e la Triennale d'Oltremare di Napoli. Dal 1947 al 1949 espone con i componenti del Gruppo Sud. Nel 1950 con Barisani, De Fusco e Tatafiore formano il gruppo di arte astratta concreta napoletana e nel 1953 firma con loro il manifesto del M.A.C. (Movimento Arte Concreta) in occasione di una mostra allestita presso la galleria Medea di Napoli. I concretisti napoletani del Mac sono nati Al Blu di Prussia, la loro prima mostra la inaugurarono qui il 4 gennaio del 1952. Il loro Gruppo nacque sulle ceneri del Gruppo Sud, formatosi nel 1947 intorno alla rivista «SUD» con l'intento di rinnovare la pittura napoletana, dando così vita allo scenario per il dibattito tra astrattisti e realisti. Renato Barisani, Renato De Fusco, Guido Tatafiore e Antonello Venditti, nel 1952, avevano appena costituito il Gruppo di Arte Concreta che aderiva al programma del Mac milanese. Dal 1953 ordinario di scultura decorativa presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Dal 1955 ha operato nella ricerca di una nuova figurazione, nel segno di una cultura figurativa del primitivo. Dopo una lunga esperienza nel campo dell'astrazione pura e una pausa di meditazione sulla figura umana, ha elaborato suggestioni arcaiche in forme lucide e pure, estremamente complesse nell'intuizione dinamica ma abili nel comunicare raffinatezze figurative e tendenze informali allo tesso tempo. Un astratto-concreto nel tentativo organico di sondare forma e sostanza, attraverso un dialogo costante con la propria terra dove la metamorfosi è l'elemento costante quasi dialettico dell'uomo con la natura, in quell'avvicendarsi organico della vita agricola In questo divenire organico c'è l'esigenza dell'attesa e della materia assoggettata a nuove esigenze espressive.

La definizione di forme in divenire, astratte e naturali allo stesso tempo, la rinveniamo anche nell'opera di Cecola. Nelle sculture di **Carmine Cecola** (Monteroduni, 1923 - Roma, 2001),

leggiamo l'incognita della forma e il rapporto di somiglianza e differenza tra rappresentazione, concentrata specialmente sulla struttura del corpo, e immaginazione, interessata alla definizione di un volume irreale. Si percepisce una straordinaria flessibilità capace di trasformare qualunque impressione in una tensione anatomica, trasfigurando l'idea complessa in una traccia di semplicità e, sovente, di leggerezza. Dobbiamo immaginare lo scontro continuo tra una costruzione plastica ideale, rotonda e modellata, ed un forte vitalismo carico di ferina energia che fa mutare i corpi, cambiando le relazioni tra le parti e, per estensione, tra i piani. In pittura invece troviamo una scrittura segnica governata da forme minime che si irrigidiscono nella sovra misura, ed una dimensione nella quale il corpo chiede di essere liberato e scomposto fino all'informale. I toni scuri, i contrasti timbrici, frequentemente le increspature materiche, aiutano una rappresentazione instabile, scattante e opulenta, elegante e vitale, nella quale tutto concorre, dalla prospettiva alla distribuzione delle masse, dal disegno al rilievo, a modulare i volumi, che siano corpi o architettura. Cecola tenta una riuscita sintesi tra cultura mediterranea e classica, coniugando monumentalità e organicità, suggerendo forme interrotte, a volte elegantemente in bilico, evocando linguaggi segnici basati su una visione pura, astratta e trasfigurante. La natura che emerge è condensata in una struttura che inventa ciclicamente sé stessa nel mutare delle forme e delle fisiologie. L'artista, negli esiti più astratti invece, concentra la sua ricerca sull'apertura del volume, creando sculture imperniate intorno ad un vuoto, capaci di offrire molteplici punti di vista differenziati ed imprevedibili. La scelta del materiale ligneo soprattutto per gli inediti nudi virili, scelta non così comune all'epoca, può essere letta come la decisione di esaltare la resa volumetrica e plastica della figura umana non attraverso un processo di scavo bensì con la definizione minima della forma. Le diverse torsioni, umane e animali, rivelano la concretizzazione di un'idea di forza naturale, spingendo verso un tutto tondo arcaico e concluso, chiaramente poetico nei primi esiti, astratto e dinamico nelle opere più sperimentali, ricche anche di accostamenti materici, distacchi, interferenze.

Questa concezione della scultura come atto creativo ancestrale, legato ad una visione magica e onirica del corpo, conduce ad una tensione ambigua tra visibile e invisibile, confuso e ignoto, tensione che si scontra con la sintesi formale vagamente picassiana, schiettamente legata ai linguaggi etnici e popolari capaci di comunicare senza mediazione intellettuale il rapporto con il soprannaturale. La sua è un'arte ricca di allargamenti e allungamenti che schematizzano i corpi fino a renderli irriconoscibili, quali pure forze/forme geometriche in transito perenne tra centro ed esterno, un esterno che ricombina le sagome, le esplode e le riconfigura in chiave destrutturata. È in fondo un cogliere e restituire l'interiorità del soggetto liberato dal suo normale contorno, schematizzato e definito in base a traccianti divergenti e multiformi. Emerge nel complesso una produzione impostata sullo sfaccettarsi di piani collegati attraverso scatti grafici coincidenti sovente con un rigido inquadramento architettonico, prismatico, spigoloso, mai rigido bensì silenziosamente dinamico.

Una "elementarità dell'arte", come ebbe a dire Marino Marini paragonando la sua alla scultura etrusca, che determina un realismo schietto e una semplificazione la quale, aprendo all'essenziale, scarnifica fino a giungere alla sintesi lineare, ad un concentrato di astratta fissità del piano decorativo. La realtà viene colta in atto ed è mutevole, "passando da un livello iconico a uno aniconico, livelli in cui tuttavia si notano forti assonanze, come se la figura tendesse a uscire dai suoi limiti", come sottolineato da Canova, assistiamo ad un racconto che si concretizza in volumi (di colore e di superfici) e che si può leggere, rimanendo ai corpi, nel taglio del naso e degli occhi, nell'arco piatto delle sopracciglia, nello sguardo gessoso e inespressivo, nella rotondità della testa, ovvero in diverse porzioni che indicano una sobria astrazione giocata sulla somma di elementi una volta percepiti come insieme. Le figura ridotta a linea esplosa e fuoriuscita dalla mimesi, ora arcaicamente popolare, dimostra pertanto una pulsione verso elementi sintattici, verso maggiore spiritualità e concitazione primitiva, verso una sintesi di forme che transita dall'organico determinando scenari imprevedibili tanto in scultura quanto in pittura dove la materia, ora liquida

e libera, ora grumosa e densa, pur cedendo rimane sempre ancorata a linee-forma. Nei “transiti” finali l’arte di Cecola prende ampiezza nuova, costruisce a grandi piani e raggela nel colore e nel modellato con una drammaticità che culmina quasi nel simbolo e nel silenzio.

Infine, l’opera di Tito ci parla di questo rapporto ininterrotto tra materia e spirito, illuminazione e sparizione nella definizione delle forme. Anche in tale caso ci pare di intravedere l’engramma di un contesto molisano che, come abside occupata, si apre allo sguardo interiore partendo proprio dalla forma. **Ferdinando Amodei**, **detto Tito**, (Colli a Volturno, 1926 - Roma, 2018), nato a Colli a Volturno nel 1926, abbraccia giovanissimo la vocazione religiosa entrando nei Padri Passionisti. Insieme agli studi ginnasiali e di noviziato compie, da autodidatta, anche le prime esperienze di scultura, pittura e disegno. Allievo di Primo Conti all’Accademia di Belle Arti di Firenze, che frequenta dal 1953 al 1957, parallelamente agli studi teologici e all’ordinazione sacerdotale inizia a riflettere e a ricercare nell’ambito dell’arte sacra maturando una sentita riflessione sulle iconografie della Passione. Svilupperà il soggetto della Deposizione, in qualità di sceneggiatore e fotografo, per il documentario Passione di Cristo nell’arte contemporanea presentato alla Biennale di Venezia del 1964 e maturato nella villa fiesolana di Conti, importante luogo di ritrovo della scena artistica fiorentina di quegli anni.

Conclusi gli studi intraprende l'insegnamento umanistico nei licei ed inizia un’attività espositiva che gli frutta i primi riconoscimenti: vince due edizioni del "Premio Costa d'Argento". Fino al 1962 si segnala una produzione ancora prevalentemente pittorica anche se all'estate del 1960 risale un episodio singolare, quasi un’epifania, che aprirà per Tito le porte della forma e della materia: sulla spiaggia di Orbetello rinviene un enorme tronco d'albero con cui realizza la sua prima scultura (Il Grande Nudo, 1962-1964), un nudo di donna poderoso e stilizzato, dalla superficie nervosamente plasmata ma lasciata allo stato di struttura informe. Lo scrittore Giorgio Saviane trasse spunto da tale episodio per uno dei suoi racconti inseriti nella raccolta "La donna di legno" del 1979, raccontandoci la genesi dell’opera con questa spiazzante descrizione:

> Sulla spiaggia approdò un tronco di donna. Si torceva ancora non si sapeva per quali spasimi voluttuosi o di morte. Forse si poteva salvarla; le natiche poderose rivolte al cielo, le reni concave da atleta, la forza che emanava dai resti delle cosce spezzate, facevano sperare. [...] Un fraticello spuntò dall'orizzonte che l'umidità del mattino restringeva attorno alla tragedia [...] Chi l'avesse uccisa era dunque un mistero, ma, certo, Tito l'aveva fatta rivivere; il tronco fermato nel suo fremito di morte, la testa più in là, sentimentalmente ricostruita, di prima della tragedia. Mi avvicinai meglio al ritratto: sotto al collo vidi improvvisamente risorgere i segni astratti di una realtà inferiore che violentava la serenità di quel volto per una più accesa dimensione. L'aveva dunque anche uccisa, Tito, piccolo ma onnipotente con il suo segno folle di ricerca e di ansia[96].

Nel 1964, con le personali di Prato e Torino, lo scultore molisano ottiene un primo riconoscimento a livello nazionale e viene inserito nei cataloghi Scultura Italiana Contemporanea del 1965, a cura di Gabriele Mandel, e Arte Contemporanea Italiana del 1966. Amante di Paul Cézanne, amico di Sebastian Matta, con cui realizzerà a Roma nel 1974 la mostra "Bella Ciao. Dare alla vita una luce", questo frate minuto e di dimesso aspetto, ma dall'infinita energia vitale, ha conosciuto durante la carriera artisti quali Ottone Rosai, Andy Warhol, Mark Rothko sviluppando un linguaggio personale capace di coniugare l'impatto informale e generativo delle nuove tendenze espressive aniconiche e la dimensione funzionale della forma. Nel 1966 si trasferisce nella capitale e, in un ambiente situato nella navata centrale della cripta della Scala Santa, realizza uno studio d'artista enigmatico e magnetico come il suo lavoro. Amodei predilige la forza espressiva dei materiali trattati artigianalmente; per questo il suo studio viene ad assumere la funzione e l'aspetto della vecchia "bottega" e le sue opere portano tracce vistose della tecnica antica.

Nell'aprile del 1970, con la mostra "Arazzi sulla Passione" di Enrico Accatino, accanto allo studio viene inaugurato il Centro di Sperimentazione Artistica "Sala 1" e Sala Uno Teatro, importante luogo di ricerca sulle forme del contemporaneo, soprattutto per quanto concerne la scultura, che

[96] G. Saviane, *La donna di legno*, Rizzoli, Milano 1979.

ha accolto negli anni molti artisti molisani, tutt'ora attivo con un ricco programma espositivo diretto da Mary Angela Schroth.

Nel decennio tra il 1966 e il 1976 viene a maturazione la personale poetica scultorea, legata ad una privata esegesi del sacro, che presenterà in importanti rassegne nazionali, ma anche una sensibile dimensione ludica, declinata in composizioni lignee e bronzee in cui forme naturali dal significato simbolico (la mela, il pesce, l'uovo, il sole, l'uccello) sono comprese o imprigionate in architetture geometriche. Nei primi anni Ottanta le sue opere mostrano una crescente essenzialità in bilico tra astrattismo e sintesi della forma riconfigurata intorno ad oggetti totemici dal forte valore sacrale e dai lontani echi dechirichiani. Il segno, abbandonata la dimensione dell'impronta, analizza la struttura, relativizza l'anatomia e purifica il modellato per raggiungere un alto grado di immaterialità, pur suggerendo al contempo una forte e rassicurante presenza divina: «Ora è solo il segno -scriverà l'artista- che crea un'architettura e qualche volta si impone alla medesima. Ma è un segno che modellato in legno si fa corpo e come tale diventa luce in opposizione costante con la sua ombra, ottenendo un blocco serrato e libero insieme» (Appella 2005). Illuminanti le sue strutture lignee, totemiche e ramificate, che polverizzano lo spazio architettonico suggerendo complessi organismi modulari. Geniale l'idea poetica dell'"abside occupata", una struttura semicircolare ispirata alle absidi delle chiese invasa "metafisicamente" da elementi lignei verticali, fitti come una foresta, e il concetto di Spazio-forma, territori minimi di confine al cui interno vivono forme sospese e archetipiche. La personale visione dell'arte religiosa, in rottura con la figurazione e soprattutto con la frantumazione kitsch dell'immagine sacra, ha cercato un diverso percorso alla banalizzazione della forma proponendo idee alternative, poco adatte alla liturgia ma estremamente evocative, da leggere soprattutto nell'ambito delle ricerche astratte e minimali del secondo Novecento che non assume in ottica destrutturante e superficiale:

Il termine di materia pare che per qualcuno puzzi di zolfo, e si dimentica che essa è sostanza creata, dotata di una sua presenza poetica, quindi esistenziale nel significato più universale e spirituale e

non già, come molti credono, dispersiva, esterna o di ordine materialistico. Vitalità materica, strutturazioni visive siano viste come mezzi; parti di un linguaggio, disponibili e in evoluzione, cioè in un continuo crescendo per l'uomo e come omaggio a Dio.

Lo studio, legato inizialmente a forme simboliche nel rapporto tra superficie e oggetto, con evidenze segnico-totemiche, ha indagato successivamente un segno puro, assoluto, libero e conchiuso in strutture paradigmatiche, colossali e minimali allo stesso tempo. Fondamentale l'utilizzo del legno quale materiale privilegiato nella realizzazione delle sue strutture, ricordo inconscio della sua adolescenza molisana. Dirà «Il legno è già caldo come una materia: lavorato con l'accetta entra dirompente nello spirito prima ancora che si profili l'immagine. Fa lo stesso effetto della terra arata. Un intervento emotivo e ragionato che sia, che coinvolge l'uomo nel suo rapporto con il mondo. Viene esclusa ogni mediazione. È una reazione dell'artigiano al diffuso manierismo nella scultura oggi, dovuto, secondo me, ad un eccessivo intellettualismo».

Nell'ultimo periodo, nonostante l'età avanzata e il Parkinson, ha continuato a lavorare dedicandosi soprattutto al disegno nel quale emerge una vitalità dei segni che si frammentano in circolari spazi d'azione in espansione, modulando tutta l'energia centrifuga della luce, dalle basse tonalità d'ombra alle infinite possibilità del chiarore. Sue opere sono conservate nella collezione d'arte contemporanea della Farnesina, ai Musei Vaticani, al Museo Staurós di Isola del Gran Sasso, al MUSMA di Matera, allo SMAK di Gand, all'Albertina di Vienna e alla Kelvingrove Art Gallery di Glasgow, mentre alcuni suoi interventi pubblici si trovano a Colli a Volturno -Monumento ai caduti-, San Giovanni a Piro, presso il santuario di San Gabriele dell'Addolorata, nella cripta del Santuario di Santa Maria Goretti a Nettuno, presso il Collegio Massimo all'EUR a Roma, un grande fregio di 30 metri in terracotta. Nel 2004 realizza le stazioni bronzee della Via Crucis inserita tra i Sassi di Matera. Forte è rimasto negli anni il legame con la terra d'origine dalla quale, invero, ha ricevuto poche attestazioni di stima. Un'importante retrospettiva, Tito Scultura, Pittura, Grafica 1962-2000, fu curata da Simonetta Lux e Achille Pace nel 2000 a Termoli. È presente

nella mostra duecentoanni (Molise 1806-2006) a cura di Maria Cristina Bastante, nella galleria Limiti Inchiusi a Campobasso. In rete invece si può trovare il video Omaggio a Tito Amodei realizzato dagli artisti molisani Paolo Borrelli e Fausto Colavecchia e girato tra lo studio di Roma e i luoghi della sua infanzia. In una recente intervista a cura di Antonio Gnoli apparsa su *La Repubblica* rammentava con tali ricordi la sua adolescenza molisana e l'inizio della vocazione artistica:

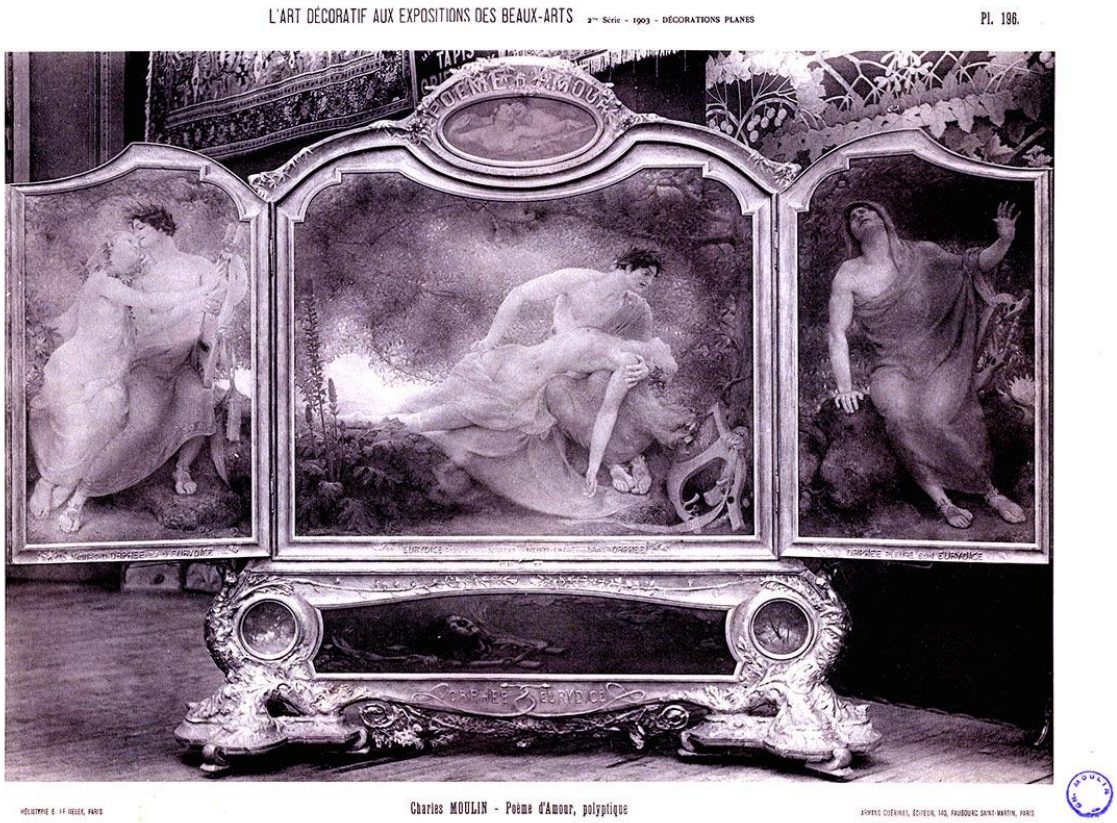
> Sono nato in provincia di Isernia. I miei erano povera gente. Con una piccola masseria e un po' di terra da cui ricavare lo stretto necessario. Non c'erano molti discorsi, né libri. A parte la Bibbia, in casa circolava un romanzo che mio padre ci leggeva la sera: Dagli appennini alle Ande. Papà aveva fatto la terza elementare ma col tempo aveva imparato a leggere. Era orgoglioso quando prendeva tra le sue grandi mani il piccolo libro e con voce incerta iniziava il racconto. A volte si stancava. Dopo una giornata passata nei campi non era facile intrattenere i figli. Ma lo sentiva come un dovere […] Passavo il tempo a giocare e a litigare con mio fratello. Frequentavo senza voglia la scuola. Salvo quando c'era l'ora di disegno. In quel momento sentivo di essere il migliore. Gli altri bambini ricalcavano un'immagine e la maestra valutava gli esiti. Una volta vidi su un libro il ritratto del Duce e lo riprodussi a mano libera. La maestra restò sorpresa. Intuì che c'era del talento […] non ero adatto alla vita dei campi. Ero piccolo e gracile. I miei pensarono di affidarmi a un istituto religioso. L'anno prima, nel 1939, arrivarono a Isernia dei missionari passionisti. Mio padre mi portò dal loro superiore. Che mi visitò come fosse un medico. Ogni tanto scuoteva la testa. Alla fine, disse: non possiamo assumerci la responsabilità di prenderlo. Fatelo mangiare bene, curatelo. Ne riparleremo. Non sapevo se sentirmi felice o preoccupato. Strattonandomi verso casa mio padre disse: neppure il Padreterno ti vuole. E invece l'anno dopo fui accolto nel collegio di Nettuno[97].

L'energia intellettuale e creativa di padre Tito si è concentrata nella ricerca di nuove possibilità di rinnovamento formale nell'ambito dell'arte sacra. Le forme spigolose intagliate nel legno, il ritmo degli spazi, la dialettica tra pieno e vuoto, la grossezza delle superfici bronzee e la drammaticità

[97] A. Gnoli, *Tito Amodei: intervista*, La Repubblica, 2015, accesso 6 febbraio 2018 www.repubblica.it/cultura/2015/12/27/news/tito_amodei_sono_un_frate_e_sono_un_pittore_ma_trovo_di_pessimo_gusto_l_arte_sacra_-130236422.

delle forme contratte sono tutte soluzioni da intendere in un significato maggiormente spirituale, in una lettura religiosa personale e tormentata. La vitalità materica e le strutturazioni visive adottate nel corso dei decenni, fino all'estrema sintesi, hanno condotto ad una plastica estremamente originale e trasfigurante, da annoverare sicuramente tra gli esiti più interessanti della scultura italiana del secondo Novecento.

84. Charles Moulin, *Apollo e Marsia*, 1896, olio su tela, Parigi, Ecole des beaux-arts (opera con cui nel 1896 vinse il Prix de Rome).



85. Charles Moulin, *Poeme d'Amour*, 1900, polittico

86. Charles Moulin, *Idillio con veduta di Scapoli*, pastello su tavola, anni Trenta, coll. privata

87. Charles Moulin, *La culla*, pastello su tavola, anni Trenta, coll. privata

88. Charles Moulin, *Veduta di Monte Marrone sulle Mainarde*, pastello su tavola, anni Quaranta, coll. privata

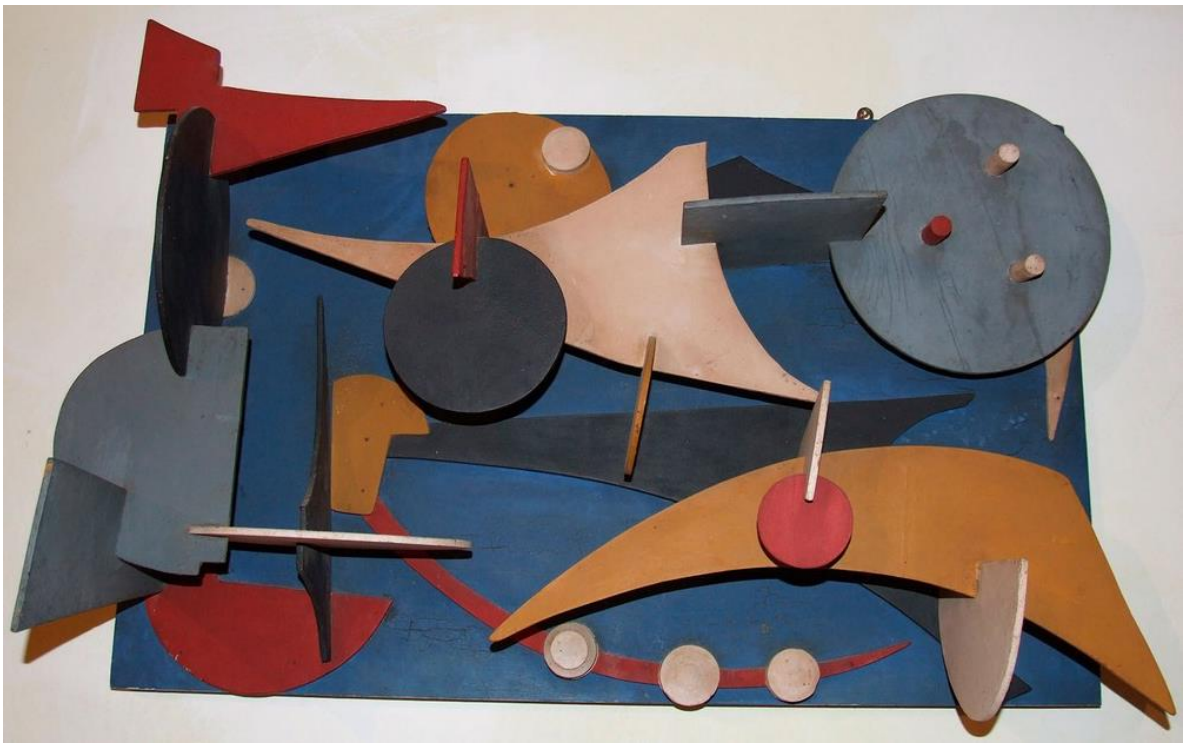
89. Charles Moulin, *Veduta di Scapoli dopo una tempesta*, pastello su tavola, anni Quaranta, coll. privata

90. Charles Moulin, *Autoritratto*, 1956, pastello, Campobasso, Museo Palazzo Pistilli (già coll. Eliseo)

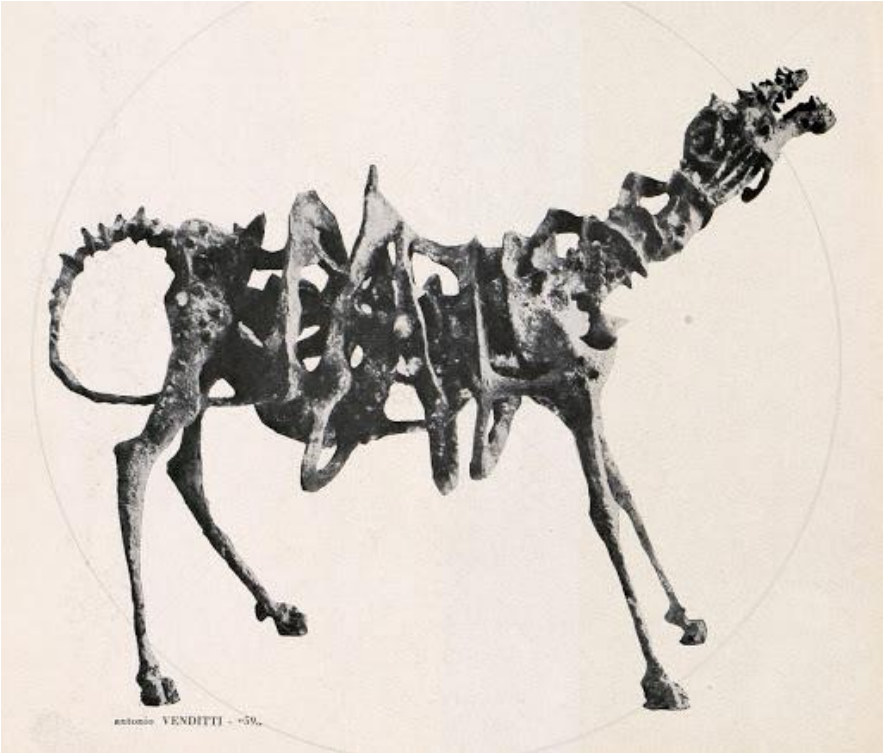
91. Marcello Scarano, *Paesaggio delle Mainarde*, Anni Cinquanta, olio su tela

92. Marcello Scarano, *Rocchetta e le Mainarde*, 1955, olio su compensato

93. Lo studio di Antonio Venditti a Napoli, 1953



94. Antonio Venditti, *Murale policromo*, 1954, legno colorato



95. Antonio Venditti, *Animale*, 1959, cemento e amianto

96. Antonio Venditti, *La sposa felice*, 1973, cemento

97-98. Carmine Cecola, *Donna con Cappuccio / Pescatore*, 1953-54, gesso colorato

99. Carmine Ceola, *Donna distesa*, anni Settanta, bronzo

100. Carmine Cecola, *Donna seduta*, 1964, olio su tela

101. Carmine Cecola, *Donne di paese*, 1983, olio su compensato

102. Tito, *Il grande nudo*, 1962-64, legno, Roma, Scala Santa

103. Tito, *Sole caduto sulla piazza*, 1979, legno

104. Tito, *Abside occupata*, 1989, legno

105. Tito, *Spazio-Forma*, 2008, legno e gesso

106. Tito nel suo studio di Roma

Cap. VII 1960 - 1970
Gioia e rivoluzione

Il seguente capitolo, per una serie di fattori concomitanti, sarà il più lungo e complesso perché segna una svolta nel panorama artistico del Molise. Tra gli anni Sessanta e Settanta avvengono una sequenza di mutamenti che riconfigurano ricerche e aprono la strada a sperimentazioni. La vicenda artistica e umana di Antonio Pettinicchi permette di definire il grande cambiamento epocale che stava avvenendo in Molise in campo artistico. Memori della Scuola di Campobasso i giovani cercano nuove strade, si riuniscono, danno vita a movimenti anche di rivolta contro l'arte accademica e passatista, ovvero contro quei pittori "della domenica" definiti da Cirino "sottobosco" e che si opponevano a repentine rivoluzioni. I conflitti sociali, le crisi economiche, le arretratezze endemiche non fanno che esasperare animi e soggetti, facendo emergere contraddizioni ma anche mai sopite energie latenti. Oltre a Pettinicchi altri personaggi come il Gruppo 70, Walter Genua, Achille Pace, Gino Marotta rendono il panorama estremamente vitale. Il Premio Termoli, pur molto criticato, porterà le novità registrate in campo nazionale inaugurando uno degli eventi più importanti della regione. Marotta, dopo un apprendistato da Trivisonno, transitando per la ricerca aniconica dei "bandoni", arriva ad una nuova figurazione pop, vitale e gioiosa, mentre Pace, anticipando indagini poveriste, con il suo "filo" sperimenta le sottili tenute della forma astratta e aperta, generando una nuova visione di paesaggio e di configurazione. Parallelamente continua il filone del figurativo, sotto l'egida del decano Trivisonno.

«Nell'aver perseguito e nel perseguire l'intento di una concreta comunicazione di concrete immagini ai miei simili, e nell'essermi perciò tenuto fuori dalla "convenzione" non figurativa, consiste, credo il mio rapporto con la società contemporanea»[98]. «La realtà presa in sé non ha virtù

[98] R. Guttuso, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato, Bari 1972, p. 21.

poetica. Anche un'arte che si proclami realistica, se veramente arte, è sempre un'interpretazione della realtà, una maniera di vederla, che è poi un ricrearla dentro di sé». Questi due brevi pensieri, il primo tratto dalla raccolta di scritti di Renato Guttuso, *Mestiere di pittore*, e il secondo tratto da un articolo, *Aspetti del neorealismo*, dello scrittore molisano Francesco Jovine, possono considerarsi due interessanti incipit per tentare di tracciare la biografia **Antonio Pettinicchi** (Lucito, 1925 - Campobasso, 2014). Nella prima frase è racchiuso tutto il desiderio dell'artista "impegnato", inserito pienamente nel suo tempo, che vuol manifestare la propria visione rimanendo nel solco figurativo, svolgendo un'azione prima di tutto comprensibile, ovvero "etica" e "didattica", anche se di rottura dei canoni. Nella seconda riflessione c'è invece l'idea che la vera arte realista è in fondo quella plasmata all'interno, nel profondo dei pensieri e della vita, e per questo grondante di umanità personale a volte violenta, perché violente sono contraddizioni dell'anima e le tensioni del pensiero. Il lavoro di Pettinicchi va in entrambe le direzioni, ovvero è volto al raggiungimento di uno scopo ben preciso che può essere tanto la denuncia della condizione miserrima dei contadini, o la constatazione delle atrocità della guerra, quanto l'osservazione dell'alienazione dell'uomo moderno, o l'analisi emozionale del reale. Tale "eccesso" di visione è ottenuto attraverso una marcata accentuazione delle fisionomie e una distorsione delle forme, operazione che comporta una forte componente astrattiva e visionaria ottenuta per liquidità di colori e mollezza dell'anatomia. Nella frase di Guttuso vi è l'adesione ad una figurazione che non è semplice linguaggio naturalistico ma «comunicazione di concrete immagini» che può avvenire anche in presenza di tensioni evolutive e deformazioni del reale. La frase inoltre risulta importante perché scritta da una delle figure che, per storia e appartenenza politica, ha maggiormente influenzato Pettinicchi, una figura del resto molto legata al Molise e ai suoi sviluppi artistici. Jovine invece ci parla del mondo, della condizione umana che diventa categoria dello spirito per essere raccontata dall'impressione e dal senso personale; di un'arte, quella di Antonio, reale perché nata da condizioni contingenti ma portata sul limite della visionarietà, dove il confine tra sintesi ed

eccesso viene a cadere per lasciare, in particolare negli ultimi anni, spazio ad una dimensione astratta lirica e personale. Analizzare la vita dell'artista di Lucito, oltre a portare nuova luce sulla sua arte permette di aprire, inoltre, un capitolo sulla storia dell'arte molisana del secondo Novecento che dovrebbe quantomeno dare concretezza e spessore ad una regione poco conosciuta da questo punto di vista. «Antonio Pettinicchi, oltre un produttore d'arte, è stato fondamentale per la città di Campobasso anche e soprattutto per aver innescato una linea maestra a cui hanno fatto riferimento, poi, la maggior parte delle generazioni di artisti susseguenti. E non solo. Il suo potenziale contributo lo ha dato, credo, anche al cuore reale della pedagogia come insegnante che ha svezzato e fatto appassionare centinaia di discepoli al gusto e al valore del linguaggio artistico»[99]: ricostruire l'esperienza artistica del pittore, svoltasi nell'arco di oltre cinquant'anni, diventa allora fondamentale per la delineazione di un intero periodo storico. L'operazione, seppur indispensabile, non si è rivelata cosa facile per la difficoltà di comprendere gli sviluppi prettamente "storici" della carriera in assenza di un'idonea documentazione e del contributo dello stesso artista, notoriamente restio nelle informazioni e teso più che altro nel sottolineare il primato delle sue opere su tutto il resto, ovvero sulle esperienze, sugli incontri, sulle influenze. Difficoltà oggettive che aveva riscontrato anche Massimo Bignardi nello scrivere il testo fino ad ora più completo sull'artista, e pur sempre lacunoso, quando rifletteva: «la difficoltà del recupero e catalogazione delle opere degli anni Cinquanta, oltre alla dispersione dei materiali e dei documenti, nonché la ritrosia dell'artista a parlare di anni i cui ricordi sono ormai sbiadite immagini della memoria, fanno sì che l'attenzione si sposti maggiormente su esperienze più vicine al presente. È in parte anche il sotteso desiderio di Pettinicchi, convinto dell'attualità delle sue immagini»[100]. Del resto, trattandosi questo di un saggio che vuol restituire alla critica l'immagine quanto più completa della sua personalità non può prescindere da un'analisi dei "fatti" nel senso più crudo del termine, con

[99] A. Picariello, *Le arti plastiche e figurative dell'ultimo quarantennio*, in R. Lalli, N. Lombardi, G. Palmieri, *Campobasso. Capoluogo del Molise*, Vol. II, *Campobasso. Funzione urbana, cultura*, Campobasso 2008, p. 317.
[100] M. Bignardi, *Antonio Pettinicchi. Dipinti, disegni e incisioni*, Napoli 2002, p. 10.

un occhio all'evoluzione stilistica e personale, e al contributo critico. L'obiettivo, infatti, è quello di inquadrare una volta per tutte la figura dell'artista tanto nella situazione e nei progressi dell'arte contemporanea in Molise quanto nel più ampio contesto dell'arte italiana ed estera del secondo dopoguerra, per mostrare una personalità complessa e articolata, non solamente legata alla propria terra ma fortemente convinta del respiro internazionale della propria opera.

Antonio Pettinicchi, terzo di quattro figli, di Giovanni Pettinicchi, muratore, e di Clotilde Pizzuto, nasce a Lucito il 25 ottobre del 1925. Il piccolo paese posto sulle sponde del Biferno è l'ambiente dei primi anni e dell'adolescenza, povero ma intriso di una forte carica di umanità. Tale umanità, celata nelle piccole azioni e nella solidarietà tra i contadini, caratterizzerà, come engramma, tutta la produzione dell'artista. Campobasso, che dista quasi trenta chilometri, diventerà invece il luogo della formazione. In una rara intervista rilasciata allo scrittore Pier Paolo Giannubio e pubblicata nel volume dedicato ai dipinti sulla *Divina Commedia* con queste parole Pettinicchi ricorda le primissime tappe della sua carriera di pittore: «Bisogna partire dalla scuola. Mio padre, prima di iscriverci all'istituto Magistrale, ci aveva mandato alla scuola industriale. C'era un esame di ammissione e noi non sapevamo nulla. A Lucito si mangiava e si beveva, nient'altro. Avevo dodici anni, quando arrivai a Campobasso. Andavo bene in disegno. In un giorno di giugno mi arrivò una lettera dalla scuola per gli "Agonali" di disegno, le gare della scuola fascista. Mio padre mi proibì di andarci, mia madre si oppose alla sua decisione, mi preparò una frittata, mi fece andare a letto presto e a mezzanotte mi svegliò per la partenza. Arrivai a Campobasso alle 7.30, dopo 35 chilometri a piedi. Facevo Lucito-Campobasso sempre a piedi, anche quando avevamo giorni di vacanza per neve. Era una vita da poveraccio ma era bella perché ero pieno di vigoria fisica. Poi finii all'Istituto Magistrale. Ero un tipo timoroso, me ne stavo nascosto all'ultimo banco, non parlavo»[101]. Da queste frasi lapidarie possiamo intuire da una parte il desiderio innato verso l'arte

[101] P. P. Giannubilo*, L'umile come artista: dentro il suo sangue, Dio,* in *Antonio Pettinicchi. I dipinti sulla Divina Commedia*, catalogo della mostra (Campobasso, 2002), Campobasso 2002, p. 116.

e dall'altra le difficoltà insite dietro una scelta che, specialmente per chi proveniva da una limitata realtà come quella di un paese, doveva apparire come un atto sovversivo o un tradimento verso la famiglia, la terra e le proprie origini. In un giorno del 1942 accade un evento che segnerà, definitivamente, la sua carriera, uno di quelli eventi tipici della formazione di ogni grande artista, un *topos* che si ritrova in molta letteratura artistica, ovvero l'episodio del Maestro che scopre il talento innato del giovane allievo. Così lo ricorda l'artista: «Una mattina – mi alzavo prestissimo – avevo visto un'alba e la ritrassi sulla lavagna coi gessetti colorati. Ci misi dieci minuti, più o meno: allora l'orario non era così rigido fra un'ora e l'altra, si parlava, passava del tempo. Il professore di disegno, che si chiamava Trivisonno, entrò in classe e chiese "Chi ha fatto questo disegno?". Io, naturalmente, tacevo. I compagni mi indicarono. Il professore allora disse "Tu in questa scuola non ci devi stare, devi fare l'artista". Da allora mi cominciò ad aiutare mettendomi 10 nella sua materia»[102]. Quel Maestro, Amedeo Trivisonno, è stato uno degli artisti molisani più importanti del Novecento; nato a Campobasso nel 1904 è stato pittore, disegnatore ma soprattutto freschista di storie sacre, di robusta e autorevole formazione accademica, e quel lapidario giudizio non può che rivelarsi un vero e proprio augurio, oltre che una spinta verso la pittura. Acquisito il diploma in Abilitazione Magistrale nel 1945 Pettinicchi comincia a frequentare Trivisonno presso il quale entra ben presto a bottega. Si tratta di soli cinque mesi di apprendistato ma che si dimostrano estremamente importanti per lo sviluppo di una sua personale maniera. Nello studio conosce il pittore Leo Paglione, lo scultore Celestino Petrone, le sorelle Palladino e la signora Picciano; nelle vetrine del corso, intanto, può osservare i quadri di Marcello Scarano, l'altro grande artista campobassano che aveva saputo, più di ogni altro, inserire la sua arte, attraverso l'aggressività del segno e la violenza dei colori, nel vivo del gusto moderno fornendo un esempio imprescindibile per ogni giovani artista che, in quegli anni, voleva intraprendere la strada dell'arte slegandosi dalla maniera. Nello studio di Trivisonno, oltre a familiarizzare con la pratica pittorica,

[102] *Ibidem.*

Antonio comincia a formarsi una propria poetica ragionando su uno stile, quello del Maestro, che doveva apparirgli superato: «Trivisonno diceva che dopo Tiepolo era tutto campato in aria. Eppure con la sua cultura poteva fare tutto. Per lui l'arte contemporanea era scadente»[103]. In un'altra rara intervista ad Antonio Ruggieri un ulteriore ricordo del pittore: «Mi sono diplomato perché mio padre voleva per forza che io prendessi il diploma di maestro come gli altri fratelli e poi proprio all'Istituto magistrale ho incontrato il professor Trivisonno, che mi entusiasmò e mi avviò agli studi maggiormente adeguati alle mie propensioni. Dapprima frequentai proprio il suo studio, dove appresi le tecniche di base, ma poi sopraggiunsero per lui altri impegni e quindi non mi potette più seguire. Io allora a Lucito iniziai a fare centinaia, migliaia di disegni. Avevo un materiale umano infinito, contadini che venivano a posare, scorci del paese, bambini; così poi mi avviai all'Accademia di Napoli […] Già da quando stavo con Trivisonno ho tentato di dare subito un carattere espressionista al mio lavoro e Trivisonno in un certo modo mi incoraggiava; Trivisonno per me è stato come un padre e merita assolutamente tutto il successo che ha avuto»[104]. Tornato a Lucito, quindi, l'artista comincia ad avvicinarsi a quelle tematiche che caratterizzeranno molta della sua produzione pittorica ed incisoria; sono ancora esercizi di stile ma che dicono molto sulla decisa volontà di migliorare nella pratica e nel disegno. Tra il lavoro e i tanti impegni inizia ad emergere una bellezza nuova ed esaltante: «Quelle vie mulattiere io le ho fatte di corsa […] e poi trebbiavo, andavo pure a mietere, cioè stavo insieme con la realtà essenzialmente molisana, senza fronzoli, senza ovattature, ma che aveva una bellezza emozionante nello spazio in cui viveva»[105].

Nel 1945 Pettinicchi si trasferisce a Napoli dove frequenta il Liceo Artistico conseguendo la Maturità nel 1947 mentre nel 1948 si iscrive al primo anno del Corso di Pittura dell'Accademia di Belle Arti. Napoli, all'indomani del 1945, è una realtà estremamente vitale: nel 1947 col *Manifesto della Secessione Napoletana delle Arti Figurative e Plastiche*, firmato dai pittori Righetti,

[103] L. Mastropaolo*, Compagni di scuola. Amedeo Trivisonno e la Scuola di Campobasso*, Campobasso 2004, p. 83
[104] A. Ruggieri, *Ritratto di Pittore: Antonio Pettinicchi*, in "Molise Oggi", 7 luglio 1986, p. 24.
[105] *Ibidem.*

Giordano, Tatafiore, Tarchetti e dagli scultori Amoroso, Barisani e Venditti, nasce un gruppo di rivolta contro il conformismo imperante e le forme tradizionali di raffigurazione. Nel dicembre dello stesso anno le istanze emerse dal *Manifesto* si ritrovano nel Gruppo Sud, il sodalizio destinato a far da spartiacque nell'arte del meridione segnando finalmente, specialmente nella città partenopea, un netto cambiamento di tendenza. Il gruppo non presenta una linea di ricerca precisa ma ospita diversi orientamenti che spaziano dal realismo di matrice espressionista, derivato dall'esperienza di Corrente, ad un figurativo di stampo post-cubista; tra gli artisti De Fusco, Tatafiore, Tarchetti, Raffaele Causa, il giovane Armando De Stefano, Vincenzo Montefusco e successivamente Giovanni Amoroso, Renato Barisani, Francesco Capasso e Antonio Venditti[106]. Pettinicchi in Accademia frequenta le lezioni di pittura di Emilio Notte, tra gli artisti più importanti e stimati presenti a Napoli. Notte, che aveva iniziato la sua attività di docente in Accademia nel 1929 come titolare di decorazione, era diventato una figura fondamentale nell'ambiente artistico per la linea di ricerca segnata dal Futurismo e dalle avanguardie. Formatosi a Firenze nella scuola di Fattori si era unito al movimento futurista locale non declinando mai verso una pittura totalmente astratta; successivamente, negli anni Venti, si era avvicinato a Novecento e al realismo magico maturando uno stile complesso ricco di rimandi ed impressioni[107]. Lo stesso Pettinicchi ricorda l'importanza delle sue lezioni, aggiornate e sperimentali, l'insegnamento morale e la scoperta, con lui, di grandi artisti quali Cezanne, Van Gogh, i futuristi, gli espressionisti tedeschi: «Quando andai in Accademia ero pavido. Durante gli esercizi di riproduzione avevo paura nel maneggiare il pennello. Poi il professore Emilio Notte mi si avvicinò e mi disse "Afferra il pennello all'estremità superiore e butta il colore con assoluta libertà, senza paura"»[108]. Si instaura tra i due

[106] Per un quadro d'insieme sulle dinamiche dell'arte nel meridione si veda M. Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia meridionale*. 1945-1990, Napoli 2003. Riguardo alle fonti L. Caruso, a cura di, *L'avanguardia a Napoli – Documenti 1945-72*, Napoli 1975.
[107] Sulla figura di Emilio Notte: *Emilio Notte. Dal futurismo agli anni Settanta*, Napoli 2001; R. Notte, *Emilio Notte. La vita, le opere*, Lecce 2010. Per una storia dell'Accademia, dei suoi docenti e degli allievi si veda C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze 1953.
[108] P. P. Giannubilo, cit., p. 116.

un bellissimo rapporto di stima testimoniato dalle successive presenze insieme in diverse collettive nazionali, rapporto rafforzato dal fatto che il professore era uno stretto amico di Amedeo Trivisonno, il quale era stato suo assistente in Accademia per l'insegnamento dell'affresco negli anni 1936-37. Docente capace di esprimere una cultura immensa non si limitava, durante le correzioni, a semplici valutazioni formali ma abbracciava la letteratura, la storia, la filosofia, la teologia. Altro docente fondamentale per la formazione del giovane molisano non tanto per motivi stilistici quando per il perfezionamento e lo studio delle varie pratiche calcografiche è Lino Bianchi Barriviera, succeduto a Giovanni Brancaccio nell'insegnamento dell'incisione. La ricerca di Barriviera è caratterizzata da una raffinatezza di gusto non solo nella tecnica ma anche nella composizione; paesista atmosferico e post-impressionista a lezione faceva sperimentare tutte le tecniche e permetteva agli allievi di lavorare spesso di loro invenzione. Tra i compagni del corso di studi c'è Armando De Stefano; tra i due nascerà presto un forte legame d'amicizia e di stima tanto che De Stefano avrà ad affermare che di quella classe loro due erano gli allievi più validi e autentici nel senso che non si limitavano al quadro didascalico ma cercavano sempre uno scavo, psicologico e formale, nel soggetto. De Stefano, che in seguito diventerà direttore dell'Accademia, è stato poi il pittore che ha operato in direzione di una ricucitura con la pittura napoletana seicentesca, con esplicite implicazioni nel sociale, puntando sul recupero di valori neofigurativi ed espressivi capaci di comunicare istanze etiche. Entrato giovanissimo, già nel 1947, tra gli artisti del Gruppo Sud si è poi allontanato dalle avanguardie prediligendo il recupero dell'aspetto simbolico e sacrale di personaggi storici anticonformisti, antieroi vittime di persecuzioni. Come per Pettinicchi il realismo resterà sempre il suo credo politico ma, mentre De Stefano, nella personale ricerca sul concreto, sia esso quotidiano o storico, prediligerà un'invenzione aperta alla fantasia e al sogno, con richiami alla commedia dell'arte e alla tradizione, l'artista molisano filtrerà il reale con spirito altamente drammatico e tormentato, venato da accentuazioni espressioniste. Napoli, rispetto alla limitata realtà di provincia, è un ambiente estremamente vitale e l'influenza

sul pittore è più che positiva; in quegli anni Pettinicchi, pur con oggettive difficoltà economiche, acquista un bagaglio di conoscenze pratiche e teoriche che lo accompagnerà per tutta la vita:

> Io non avevo un soldo in tasca mai. Mai una lira. Erano tempi difficili ma rifarei quella vita con entusiasmo. Abitavamo in uno stanzino, avevamo solo una piccola spiriti era, su cui preparavamo per lo più maccheroni e frittata, frittata e maccheroni. Mio fratello studiava ingegneria e portava i conti, studiavamo […] a Napoli potevo finalmente studiare in biblioteche ricchissime, a Campobasso non esistevano biblioteche con libri di storia dell'arte illustrati[109].

E ancora, ricordando l'importanza del vitale ambiente partenopeo ma anche le difficoltà oggettive e i sacrifici:

> Ma a Napoli prima di tutto s'incominciava a parlare di esperienze nuove; in Accademia si discuteva di pittura, si discuteva di tutto. Io mi sentivo perduto a Napoli, la città mi spaventava. Abitavo con mio fratello in una stanzetta al settimo piano di un palazzone antico; è stato un periodo di grandi ristrettezze economiche e sicuramente anche questo influì sulle nostre difficoltà di ambientamento; a poco a poco poi riuscii ad inserirmi nell'ambiente dell'Accademia e mi trovai benissimo […] l'ambiente campobassano, Scarano, Trivisonno, mi è stato particolarmente utile per quello che riguarda la tecnica e il disegno, ma quando mi sono trovato al cospetto di questi grandissimi artisti, ho capito quale poteva essere la soluzione espressiva della mia poetica»[110].

Durante l'estate del 1949, prima dell'inizio del secondo anno accademico, tornato in Molise è prima a Cantalupo e successivamente a San Giovanni in Galdo dove aiuta il suo maestro Amedeo Trivisonno nell'affresco del catino absidale della chiesa parrocchiale. In quel periodo Trivisonno soffriva di un forte esaurimento ma tuttavia volle tener fede ai suoi impegni di lavoro e, nei momenti in cui il malessere maggiormente insorgeva, si faceva aiutare dall'allievo che realizzò parte dei disegni su cartone, in particolare quelli degli animali in primo piano. «Antonio Pettinicchi

---

[109] *Ibidem.* Nella cartella dell'allievo presso l'archivio dell'Accademia di Belle Arti si legge questa toccante richiesta che ci rende l'idea delle difficoltà di quegli anni: «Essendo in disgraziate condizioni finanziarie chiede un sussidio per sostenere le spese di studio. Suo padre è muratore disoccupato. 1951. Emilio Notte».
[110] A. Ruggiero, cit., p. 24.

a mie veci / lavor facea quand'io entravo in crisi / per il mio mal che poi me ne disfeci» ricorda Trivisonno nelle sue *Memorie*[111] scritte in versi. Destino ha voluto che Pettinicchi, la cui poetica è così lontana dalle equilibrate composizioni del maestro, abbia collaborato forse all'affresco più complesso e visionario di Trivisonno, un affresco nato in un momento di euforia creativa, in uno stato di "simpatia", come ebbe a dire il pittore. Successivamente nel ricercare una soluzione figurativa differente, dove il realismo di carattere sociale viene ad essere alterato da una tensione deformativa interna, Antonio si dimostra perfettamente cosciente di aver assimilato e superato la lezione del maestro, al quale rimarrà comunque sempre legato da una profonda amicizia. Un'impressione tarda di Amedeo, tratta sempre dai suoi ricordi, ci palesa l'autenticità di tale rapporto: «Con Antonio Pettinicchi andai / d'aprile ottantatrè, presso il Matese, / a far paesaggio. Spettacol giammai / gustato avevo. Campagne protese / nel verde dominante esposte al sole, / splendenti nevi ancor su cime estese, / e luce, come a lampo che non duole, / sospesa l'anima in quel creato / contenta si faceva, come suole. / Ognun di noi, a stil disincantato, / la sua pittura fece. Poi tornammo, ma il cuor lassù l'avevamo lasciato»[112]. Tornato nella città partenopea per gli studi si trasferisce col fratello in una piccola stanza a Salita Stella, nei pressi del Museo Archeologico. Il 1950 è un anno ricco di eventi: partecipa alla prima mostra Nazionale delle Accademie di Belle Arti voluta dal Ministero della Pubblica istruzione proprio nella sede dell'Accademia napoletana, mostra importante in quanto destò grande attenzione nel vasto pubblico attratto da un'istintiva sensibilità verso le nuove forme dell'arte contemporanea. In quell'occasione si aggiudica il secondo premio del corso di Pittura. Partecipa anche, nello stesso anno, con altri studenti del suo corso, alla Mostra d'Arte Giovanile tenutasi al Palazzo delle Esposizioni a Roma, ove riceve il premio del Presidente della Repubblica. Contemporaneamente ha modo di esporre anche fuori dall'Accademia: l'occasione è quella delle Olimpiadi Culturali della Gioventù mentre la sede è la

[111] A. Trivisonno, *Memorie*, Firenze 1989, p. 77
[112] Ivi, p. 171

prestigiosa galleria Blu di Prussia di Guido Mannaiuolo, tra i luoghi più vivi e aggiornati dell'ambiente artistico napoletano. La mostra fu definita dal pittore e critico d'arte Piero Ricci, sulle pagine dell'Unità, «un successo nella situazione napoletana perché permette l'avvicinamento di questi giovani tra loro» e «un'occasione per superare i ristrettissimi limiti culturali cui sono condannati a lavorare a Napoli gli artisti». Questi artisti erano, oltre Pettinicchi, Armando De Stefano, Clara Rezzuti, Renato De Fusco, con dipinti dalla cifra post-cubista e dalle cromie vagamente fauve, Guido Biasi, visionario del colore e in seguito esponente della pittura nucleare, e Claudio Lezoche, dalla spiccata impronta neorealista. Nell'anno è da ricordare anche un viaggio a Milano, significativo poiché l'artista ha modo di osservare dal vivo una serie di maestri che, conosciuti grazie a Notte, fino ad allora aveva studiato solo sui libri: «Quando mi accostai a Gauguin, Cezanne, quando a Milano vidi nel '50 tutto Van Gogh, a Brera Tintoretto che mi sconvolge, poi Tiziano, fu meraviglioso». L'amore per la pittura veneta, così legata all'importanza della luce e del colore, e per i post- impressionisti caratterizzerà molta della pittura successiva, deformata e inquieta ma percorsa da improvvisi cangiantismi cromatici capaci di conferire chiarore alle oscurità dell'anima umana e della tela. Nel 1951 partecipa alla seconda Mostra Nazionale delle Accademie, allestita sempre a Napoli, dove vince il primo premio per l'incisione mentre due sue opere vengono offerte in omaggio al Ministero. E' presente, parimenti, alla seconda edizione delle Olimpiadi culturali, questa volta presso la galleria Il Parnaso, quando espone un paesaggio definito da Ricci ben architettato se pur legato ancora a certi moduli accademici, e viene accettato alla VI Quadriennale Nazionale di Roma dove presenta il dipinto a olio *Paese*[113]. Lo stile del periodo è ancora caratterizzato da un'aderenza al realismo di matrice guttusiana con la realtà che, pur pervasa da inquietudini celate in un tratto agitato e geometrico, e in campiture materiche, è sviluppata con spirito analitico non privo di forzature; l'orientamento verso tematiche desunte dalla vita sociale e

[113] Nelle giurie di accettazione, in quella eletta dagli artisti compariva Casorati, Guttuso e Mafai, mentre in quella dell'Amministrazione Birolli e Ciardo.

dalla difficile condizione della realtà contadina, base ideologica di molti lavori, emergerà poi prepotentemente nei successivi anni come grido di denuncia che va a collidere con la sua dolorosa esperienza di vita, sommando tensioni, dissonanze e contrasti. Mentre si va chiudendo il periodo della formazione e delle prime esperienze Pettinicchi vive la realtà napoletana percorsa da diversi fermenti artistici, assimilando le varie sperimentazioni ma andando a maturare una sua personale visione dell'arte. Nel 1950 le diversità di vedute avevano portato alla scissione del Gruppo Sud; contemporaneamente si andava formando il Gruppo napoletano arte concreta composto da Renato Barisani, Renato De Fusco, Guido Tatafiore e dal molisano Antonio Venditti, movimento che si ricollegava al MAC fondato a Milano nel 1948 da Atanasio Soldati, Gillo Dorfles, Bruno Munari e Gianni Monnet col fine di promuovere un'arte non figurativa, un astrattismo di orientamento prevalentemente geometrico libero da condizionamenti col reale. A Napoli, però, anche un movimento che si proclama esplicitamente antifigurativo non è privo di ricadute sociali visto che nel manifesto redatto nel 1954 si legge «Con questo linguaggio il "rappresentare" della tradizione si mutò in "formare" […] Formare è un impegno morale di partecipazione alla realtà, esprime la coscienza d'essere nella realtà, è agire»[114]. Parimenti vi è grande fermento anche sul versante di orientamento neorealista dove operano, sotto la guida di Paolo Ricci - «certamente l'artefice di una più radicale svolta verso un realismo d'impegno politico e sociale»[115]- vari artisti tra i quali Lippi, Tarchetti, Montefusco, De Stefano e il giovane Bruno Starita, grande acquafortista, successivamente docente in Accademia, compagno di corsi di Pettinicchi col quale condivide, nei primi anni, un simile stile geometrico di ascendenza morandiana. A conclusione di questi intensi anni di riconoscimenti ed esposizioni l'artista molisano vince nel 1952 la prestigiosa borsa di studio per l'incisione, di 180.00 lire, della Fondazione Fagan Purves, insieme a Valentina

[114] M. Bignardi, *Antonio Venditti. Sculture e disegni*, Salerno 2011, p. 94.
[115] M. Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia meridionale, op. cit*., p. 24.

Berardinone. Lo stesso anno conseguirà il diploma di licenza del corso di Pittura con votazione di 110 su 110.

Pur avendo l'opportunità di lavorare come assistente al Liceo Artistico di Napoli Pettinicchi decide di tornare in Molise. Tale scelta, dettata soprattutto da motivi familiari, lo allontanerà definitivamente dalla città partenopea e dai suoi innumerevoli stimoli ma consentirà una solitaria e personale riflessione sull'arte che sempre più si accosta alle tematiche della propria terra. Conseguito l'esercizio professionale dell'insegnamento di disegno entra ben presto di ruolo presso l'Istituto Magistrale di Campobasso, la scuola dove era nata, in definitiva, la sua vocazione per la pittura e che non lascerà per tutta la carriera. Continua a partecipare intanto a prestigiose collettive. Nel 1953 è presente alla grande mostra allestita presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma *L'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, evento che voleva fornire un quadro quanto più completo possibile dei valori artistici del Sud, a partire dall'Ottocento napoletano, non tralasciando produzioni minori quali ex-voto, ceramiche, tessuti, scenografie per il teatrino siciliano dei pupi. L'artista di Lucito espone due paesaggi molisani e due tele legate al tema del lavoro: *Ritorno di due lavoratori* e *Partenza di due donne*. Nello stesso anno a Campobasso la commissione cultura del PCI molisano ed un gruppo di giovani artisti organizza una mostra con opere di Guttuso, Levi, Vespignani ed altri pittori napoletani che rappresentò per molti, dopo l'esposizione del 1946, l'evento più importante nel capoluogo con artisti di chiara fama nazionale gravitanti intorno al Fronte Nuovo delle Arti; un'occasione per studiare dal vivo le opere degli artisti più rappresentativi delle istanze del realismo sociale. In quell'occasione esposero i propri lavori anche il giovane Gino Marotta, Walter Genua e Pettinicchi e il confronto con le proposte dei pittori "accademici" del Molise fu rivoluzionario[116]. Nel 1955 è di nuovo ammesso dalla giuria di accettazione alla VII Quadriennale Nazionale a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni, partecipando nella sezione della

[116] Cfr. L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica. Viaggio nel mondo delle arti visive in Molise dal Fascismo ad oggi*, Roma 1994, pp. 21-23.

grafica con tre acqueforti aventi per soggetto gli uomini del Codacchio. Il Codacchio, una piccola frazione sulle alture lungo il tratturo a metà strada tra Trivento e Lucito, era una zona di lavoro abitata prevalentemente da contadini, segnata dalla miseria e dalla fatica. Non si conosce come Pettinicchi entrò in contatto con questa realtà, probabilmente durante le lunghe camminate o i lavori giovanili, ma l'esperienza dovette risultare significativa, quasi un'illuminazione, visto che tale tema verrà riproposto sovente in tele e incisioni che faranno assumere al territorio connotati quasi mitici. L'artista, che durante la giovinezza aveva vissuto in prima persona le difficili sorti dei contadini, a Napoli, oltre la pratica pittorica aveva sviluppato una coscienza sociale più consapevole e non tarda quindi ad identificarsi con i lavoratori della terra sentendo poi la necessità, morale, di raffigurarli col desiderio di veicolare, attraverso accenti espressionistici sempre più marcati, le loro oggettive difficoltà. Il Codacchio diventa pertanto un luogo dello spirito e un ambiente di indagine artistica, una metafora potente e rivoluzionaria della difficile condizione del meridione, forse tra le più potenti che un artista del sud Italia ha saputo produrre nel Novecento. Il 1956 è l'anno che vede la sua partecipazione alla Biennale di Venezia:

> Un momento importante fu la partecipazione alla Biennale internazionale di Venezia, che funzionava per accettazione, non per inviti come adesso. C'era una commissione di critici e pittori che decideva chi avrebbe partecipato e chi no. Io ero tornato a Lucito, avevo comprato il torchio per le incisioni, sempre grazie ai soldi di mia madre che per accontentarmi e mettere da parte qualche cosa vendeva le lenzuola. Mio padre continuava ad essere contrario: "Che devi fare, tu? Il pittore?". Mandai delle acqueforti, un gruppo di acqueforti. Su 7000 opere ne selezionarono 300, fra cui le mie. Quando arrivò la lettera da Venezia, andai a farmi un quarto di vino. Tutto qua. Ero contento, ma anche allora ero distaccato da quello che ruotava intorno al mondo dell'arte[117].

La XXVIII Biennale fu l'edizione, all'epoca, con più paesi stranieri in concorso; in commissione c'era come presidente Roberto Longhi mentre Renato Guttuso e Pericle Fazzini facevano parte della commissione eletta dagli artisti. Pettinicchi espone nella sala dedicata alle incisioni, insieme

[117] P. P. Giannubilo, cit., p. 117.

a grandi maestri italiani contemporanei come Antonio Carbonati, e presenta tre acqueforti: *Donna del Codacchio, Ragazzi del Codacchio e Paesaggio con maschere*. Nel 1957 allestisce la prima personale Campobasso nella saletta di via Roma ed è tra i primi artisti molisani della nuova generazione ad esporre le proprie opere. L'evento non è di poco conto perché, escludendo le mostre e le iniziative organizzate dal PCI locale (nel 1956 era stato invitato di nuovo Guttuso al Festival dell'Unità di Macchiagodena; per l'occasione l'artista aveva dipinto quattro pannelli oggi andati distrutti), l'ambiente locale era ancora legato ai pittori tradizionali e a un dilettantismo legato a generi e figurazioni di maniera, del tutto distante dai fermenti artistici nazionali. Sorprende il giudizio della stampa e critica locale che lo definisce "surrealista" fraintendendo la sua poetica lontana da sogni "intellettuali" e vicina alle istanze sociali e alle tensioni dell'anima. La mostra comunque viene visitata e anche contestata, e riesce a smuovere un ambiente intellettuale fermo da anni su posizioni conservatrici; molti giovani artisti, vicini alle sue idee, cominciano a far gruppo, a incontrarsi e discutere.

Il clima che si respirava in provincia, in quegli anni, non era dei più vitali. Antonio Cirino, dalle pagine de *Il Sottobosco*, traccia un profilo molto suggestivo dell'ambiente culturale campobassano, tra inattività e timide aperture al dibattito:

> la vita culturale, prima soffocata e stagnante, s'era ritrovata e identificata in una mentalità borghese ricca di pregiudizi, indolente nell'impegno e pigra nella ricerca […] una cultura fatta di piccole povere cose, di un pugno di nozioni, di scarsi problemi e di molte ambizioni, lo specchio insomma di una classe che, dopo gli incubi e le paure della guerra, s'era scoperta, quasi per distrarsi, vocazioni artistiche e le assolveva e le alimentava con la passione ed insieme con la indulgenza che si riservano agli hobbies»[118].
> Il testo di Cirino è sostanzialmente di impianto giornalistico-documentario dato che riunisce una serie di suoi articoli, in gran parte ripresi dalle pagine de *Il Messaggero*, legati tra loro da notazioni e commenti, in capitoli che seguono un ordine cronologico presentando un ottimo apparato di immagini. Ciononostante, sottotraccia si intuisce come il volume si inserisca anche in quella letteratura

[118] A. Cirino, *Il Sottobosco*, Campobasso 1965, p.20.

> meridionalista che faceva della "Questione meridionale" un punto di ricerca, proponendo soluzioni e documentando azioni di riscatto: «Oggi come oggi, la regione dev'essere scoperta, capita ed intuita non tanto nelle sue pieghe e negli aspetti reconditi, quanto e soprattutto, sul piano dei grossi problemi di fondo: politica, economia, cultura»[119].

È interessante allora notare come per Cirino questo riscatto sociale debba giungere dall'arte e, in particolare, dall'arte delle nuove generazioni capace di svincolarsi dalla cultura del "sottobosco", ovvero da un'arte pseudo accademica proposta dai cosiddetti "pittori della domenica", per presentare azioni di rottura dal forte impatto collettivo. Il testo, se letto con l'opportuna visione storica, risulta molto complesso in quanto viene a toccare tematiche delicate quali il rapporto dell'artista con la società, il dibattito tra pittura figurativa e pittura astratta, le azioni di rottura di una nuova generazione di artisti, l'arretratezza culturale della regione, e offre una varietà di punti di vista trattando dinamiche locali come fossero eventi artistici di più ampia portata e veri e propri movimenti. Proprio per questa affermazione della microstoria, dell'importanza della storia dal basso e del rapporto tra cultura ufficiale, o cultura delle classi dominanti, e cultura popolare *Il Sottobosco* si può considerare un unicum nella storiografia artistica italiana del secondo Novecento. Pettinicchi, oltre all'insegnamento, sempre più spesso cerca di incidere con la sua pittura e i suoi interventi sul gusto espressivo locale, cercando di far gruppo e di smuovere il dibattito intellettuale. Il Centro di Cultura, in Via Cannavina, nel quale aveva anche esposto in una personale, diventa un luogo di incontri e di dispute dove i giovani artisti discutono con gli esponenti della pittura tradizionale arrivando anche a polemiche azioni di rottura come quando Gino Marotta, ancora non fuggito verso Roma, di fronte ad un *Cristo Morto* dipinto da Ottavio Eliseo esposto in vetrina per il corso, nottetempo affiggeva un cartello che recitava «Giuseppe Ottavio Eliseo nel di' della morte del Signore, uccise la pittura e ne dipinse i funerali». In effetti in quegli anni proprio la pittura, per una serie di vicissitudini, diventa a Campobasso e nella

[119] Ivi, p. 11.

provincia l'espressione artistica più seguita e sulla quale si incentrano tutte le diverse polemiche culturali, quasi come fosse il pretesto per una più incisiva azione di rottura. Azione di rottura che nasce anche da differenti stimoli, sempre troppo limitati, che il capoluogo poteva offrire. Uno di questi è stato certamente la venuta di Carlo Betocchi in Molise nel 1957 che segnò un momento importante di confronto per i giovani locali. Il celebre poeta e scrittore torinese giunto ad indagare l'uomo locale e il contesto sociale, nelle lunghe sere campobassane si tratteneva con i giovani «arenati a struggersi, nell'attesa di sfociare a qualcosa» per i quali temeva «lo stillicidio delle lente giornate senza speranza». Queste e altre impressioni saranno inserite nella *Lettera dal Molise*, uscita in tre puntate su Momento Sera e successivamente su Prospettive Meridionali. Fu poi lo stesso Cirino, sondando le reazioni degli altri giovani intellettuali, a scrivere a sua volta una *Lettera dalla Provincia* che, insieme al lungo commento di Betocchi venne pubblicata nuovamente su Prospettive Meridionali offrendoci un altro eloquente spaccato della languida passività che si respirava in regione tra i giovani:

> Qualche rivista che arriva a Campobasso c'è e serve ad animare il palcoscenico diurno dei loro discorsi: finché questi vengono troncati all'ora della cena in famiglia, e freddati dagli sguardi impazienti dei familiari, che trovano che il figliolo impallidisce ed allunga, ma non conclude. E anche se vengono ripresi dopo cena per languire a notte, le giornate si susseguono come le poste del rosario tra le dita di un bigotto, senz'altro frutto che un inutile biascichio. Sono tre, quattro, cinque, dieci giovani che si ritrovano per il bisogno istintivo di chi ha più ingegno, ed un ingegno più generoso, di raccogliersi, di incontrarsi con chi ha le stesse esigenze»[120].

Tra questi giovani c'è anche Pettinicchi. In tentativi di fondare riviste (Cariatide), movimenti culturali (Incontri giovanili), compagnie teatrali e spazi espositivi (Bottega Molisana d'Arte) si percepiva quindi sempre una tensione sotterranea tra pittori anziani, spesso dilettanti (definiti il "sottobosco"), e giovani aperti al nuovo, tensione che esplose con la veemente lettera di Enzo Nocera, allora segretario della *Bottega*, per una più decisa azione di rottura: «Nel clima di

[120] Ivi, p. 42.

innumerevoli tentativi e di esperienze che da oltre dieci anni fermentano in Italia e restituiscono all'arte la sua vitalità e la sua funzione, una zona amorfa, come macchia che nessun smacchiatore è riuscito a far scomparire, il Molise – il Molise inteso come mentalità artistica - è rimasto arretrato irrimediabilmente nel tempo, come un anacronismo che si vorrebbe giustificare con le solite parole: freschezza, genuinità, folclore»[121]. Nella polemica tra innovatori e tradizionalisti si stava vivendo in Molise, in piccolo, quello che già avveniva in ambito nazionale dove Palmiro Togliatti, dalle pagine del periodico Rinascita, definiva «cose mostruose» e «scarabocchi» i lavori del Fronte Nuovo delle Arti. Queste le sue parole: «E' una raccolta di cose mostruose […] come si fa a chiamare arte, e persino arte nuova, questa roba, questa esposizione di orrori e di scemenze»[122]. Ciò che in Togliatti era diffidenza verso un'arte che, in quanto non più figurativa, non poteva veicolare i valori morali ed etici del partito, si rinviene in piccolo nei fruitori locali di quegli anni abituati, col lavoro di Amedeo Trivisonno, ad un'arte, soprattutto sacra, legata alla figurazione e alla tradizione. Tale genere era inoltre avallato a livello politico dalla Mostra Nazionale del Corpus Domini, una rassegna di arti figurative diventata la più grande istituzione cittadina dopo la tradizionale sfilata dei Misteri e che, organizzata dall'Enal, aveva la pretesa di offrire una panoramica esauriente sull'arte locale e nazionale non accorgendosi che gran parte degli espositori erano i cosiddetti "pittori della domenica", privi quindi di qualsiasi novità formale e stilistica. Ricordando i rapporti tra giovani artisti e pittori più anziani:

> C'erano fra di noi buoni artisti solo che ad un certo momento è sembrato che questi maestri tendessero a privilegiare le esperienze che essi stessi andavano facendo, disinteressandosi degli stimoli che potevano venire da soluzioni altre. Pure l'Impressionismo, Van Gogh, Cezanne, erano per la generalità dei pittori campobassani di secondaria importanza; dicevano che queste esperienze artistiche avevano rovinato la pittura. A parte Scarano che aveva un modo di fare bohemien, maggiormente disinvolto, per

[121] Ivi, p. 58.
[122] L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia, 1945-1960*, Milano 1994, p. 34.

il resto i modelli acquisiti da tutti gli altri erano quelli neofigurativi; non era accettata una cosa anche coerente ma che poteva suscitare forti emozioni[123].

Pettinicchi, pur avendo lavorato con Trivisonno e sperimentato una solida formazione accademica di stampo figurativo, da subito rigetta la mera figurazione intesa come ipotesi descrittiva del reale per aprire l'immagine al mondo tormentato della forma e dell'inconscio, seguendo casomai le forme diluite di Scarano.

Una delle figure che maggiormente animavano le discussioni sull'arte in questi anni a cavallo dei Sessanta a Campobasso era di certo Giame. Di carattere schivo, come Marcello Scarano, ma allo stesso tempo autoritario e catalizzatore l'anziano pittore trovò nei giovani artisti, con i loro malcontenti e malumori, degli interlocutori vivaci e attenti e decise di appoggiare la loro causa. Ottenne dal proprietario dell'Hotel Del Greco la concessione gratuita di un salottino della hall dove i giovani esposero per la prima volta in una mostra personale nel gennaio del 1959: alla collettiva parteciparono Antonio Pettinicchi, Remigio Ruggiero, Antonio Fiacco, Ottavio Boron, Antonio Lombardi e Antonio Mancini. La mostra, considerata sui giornali locali «una svolta decisiva nella storia della pittura molisana»[124], ebbe uno straordinario successo di critica, in quanto offriva uno spaccato abbastanza completo delle nuove tendenze artistiche nazionali, svolse una forte azione di rottura col contesto e col territorio e richiamò altri giovani artisti impazienti di mettersi in gioco. Antonio Pettinicchi rappresentava in quel contesto di certo l'artista più valido dal punto di vista pittorico, capace di produrre una nuova e intensa figuratività che si distaccava tanto dalle minimali e nervose scene di Scarano quanto dai classicisti lavori di Trivisonno. Inoltre, grazie alla levatura della sua arte calcografica era tra gli artisti molisani che poteva vantare più contatti con l'ambiente nazionale, grazie alla presenza nel collettivo degli Incisori Veneti. Questi rapporti, portati avanti nel corso di tutta la carriera, gli hanno assicurato stima, notorietà e la

[123] A. Ruggieri, *op. cit.*, p. 24.
[124] A. Cirino, *op. cit.*, p. 69.

partecipazione a numerose e prestigiose collettive e Biennali della grafica in tutto il mondo. L'Associazione, pur avendo nel nome una forte connotazione regionale, in effetti non operava solo in Veneto ma è stata il gruppo più attivo in Italia nel campo della calcografia svolgendo un'intensa attività espositiva e di divulgazione, curando moltissime personali, collettive e Biennali e collaborando con gli incisori più importanti. Socio fondatore e, successivamente, vicepresidente è stato Bianchi Barriviera tanto che si può ipotizzare come sia stato lo stesso maestro, convinto delle qualità del giovane artista, ad aver introdotto Pettinicchi nell'Associazione, stima testimoniata anche da un'esposizione che li vide insieme nel 1975 presso la galleria Arte Club di Torino. La formazione accademica svolta nello stimolante ambiente napoletano, la lunga meditazione su una pittura intesa come espressione violenta delle dinamiche antropologiche di un popolo, quello molisano, in bilico tra miseria e dignità, una forte carica sociale derivata dalla vicinanza col partito Comunista, garantivano un'arte documentativa nel senso più puro e immediato del termine, un'arte capace di sconvolgere la tela con un'esplosione di acidi cangiantismi e deformazioni espressioniste. Quando, pertanto, nel 1959 dopo l'ennesima avvilente mostra di pittura promossa dall'Enal, insieme a Walter Genua, inviò una polemica lettera alla pagina molisana *de Il Messaggero* era effettivamente, in qual momento, la persona più adatta e stimata per produrre questo genere di critica. Lo stesso Cirino ricorda l'importanza dell'evento, ancor più significativo in quanto pubblicare una critica sulle pagine regionali considerate tanto impenetrabili era realmente un momento di rottura: «Per la prima volta appariva sulla stampa regionale una protesta tanto viva e sincera e che rappresentava la critica contro un mondo fino ad allora intoccabile»[125]. La breve lettera è sostanzialmente una feroce critica alle opere selezionate dai dirigenti dell'Enal, rei di non essere aggiornati sugli sviluppi dell'arte contemporanea e colpevoli di fornire un'immagine distorta delle dinamiche artistiche contemporanee. Il risultato di tutto ciò è un ambiente artistico locale estremamente svalutato e privo di novità, con il pubblico non

[125] Ivi, p. 82.

adeguatamente preparato a recepire la buona pittura o la pittura contemporanea[126]. Tra le righe si può leggere: «Purtroppo, quello che qui è esposto in pompa magna, non è altro che una marea di quadri e quadretti che non dicono niente perché in essi non è racchiuso nessun messaggio, dato che gli autori o sono dei pedissequi imitatori della natura o sono cattivi imitatori di quei capi scuola poco prima menzionati». Si accese pertanto una lunga polemica sulle pagine del quotidiano con vari interventi, pro e contro la mostra dell'Enal, tanto che guardandole oggi si potrebbe pensare che in Molise, in quel lasso di tempo, non si parlasse di altro. In effetti gli attacchi appassionarono e divisero l'opinione pubblica tra chi non pensava fosse danneggiata la reputazione "culturale" di Campobasso e chi considerava giusti gli attacchi dei giovani artisti. Ma il 1959 è un anno significativo per Pettinicchi anche sotto il profilo espositivo dato che partecipa alla sua terza Quadriennale di Roma, l'ottava, con ben cinque opere in sala, tutte acqueforti legate al Molise e nelle quali veniva affrontata, nuovamente, la difficile sorte degli abitanti del Codacchio. Il confronto tra figurativi e non figurativi sembra dominare questa Quadriennale che si apre il 27 dicembre 1959 con in numero record di 1200 partecipanti, quasi riproponendo in grande le varie vicissitudini molisane. Due mesi prima dell'inaugurazione era stata annunciata una vera e propria "secessione" di un gruppo di pittori dissidenti, per lo più astrattisti, in segno di protesta contro l'eccessivo numero di inviti e, soprattutto, contro l'atteggiamento ostile di Bellonzi, allora segretario generale, nei confronti dell'arte astratta. I "secessionisti" furono poi attaccati da intellettuali e critici vicini al PCI con l'accusa di voler mantenere una posizione di privilegio nel mercato dell'arte. Sempre nel 1959 aveva esposto nella prestigiosa Galleria d'Arte del Palazzo delle Esposizioni, insieme a Orsati, Svecnjak e Zagoruiko, con ben 36 lavori e in una personale presso la galleria La Tavolozza di Marina di Massa, mentre si andava intensificando la sua presenza in collettive di grafica con la partecipazione alla III Biennale Nazionale della Grafica, a Venezia, ed altre rassegne svolte insieme all'Associazione di Incisori Veneti.

[126] Cfr. W. Genua, *Scritti corsari di un artista di Provincia*, Campobasso 2003, p. 54.

Il 1960 si apre con l'ennesima Mostra Nazionale del Corpus Domini promossa dall'Enal. Questa volta, per merito di una giuria maggiormente competente, la qualità sembra aumentare ma il tipo di arte presentata, tra movimenti, stili e relazioni, rimane quella antiquata lontana dalle novità nazionali. Sulle pagine regionali de Il Messaggero intanto si continua a parlare di arte e delle lotte interne tra gli artisti in una sorta di vera e propria inchiesta; questi alcuni dei titoli degli articoli: «L'astrattismo divide i pittori anziani dalle nuove leve in cerca di affermazione», «Pochi nel Molise i giovani artisti che non si lasciano fuorviare dalle facili improvvisazioni e dagli esibizionismi di maniera», «Polemico intervento in difesa dei giovani», «Atteggiamenti e aspirazioni dei giovani in una precisazione del pittore Fiorentino», «Walter Genua interviene nella polemica sui pittori», «La validità della pittura moderna difesa dalle nuove leve artistiche», «Non esistono in pittura artisti "anziani" e "giovani"». Nell' "anno caldo" della pittura nel Molise, come lo definisce Antonio Cirino, l'evento più importante però è di sicuro la V edizione della Mostra Nazionale Premio Termoli che proprio allora cambia impostazione e organizzazione per volontà dell'artista Achille Pace; verrà istituita inoltre una collezione permanete nata dai premi acquisto che andrà a formare la Galleria Civica. Se le precedenti cinque edizioni presentavano grossomodo una rassegna di pittori che si potevano accostare a quelli che esponevano nella mostra del Corpus Domini a Campobasso, la svolta del 1960 segna una rottura nel segno dell'Informale e l'apertura alla cosiddetta Scuola Romana. Pace, termolese ma attivo a Roma e affermato artista nel seno del Gruppo Uno, ne è l'anima e l'organizzatore, capace di mettere in piedi una giuria con alcuni dei critici d'arte più affermati del momento: Bucarelli, Calvesi, Ponente, Maltese, Vivaldi. La situazione dell'epoca che ci descrive lo stesso Pace non era delle più recettive anche se l'impegno profuso per lo svecchiamento dell'ambiente artistico locale era indubbiamente di qualità:

> Termoli è, e soprattutto era al tempo, un centro agricolo e marinaro. Io volevo invece, per quanto era possibile e con i miei mezzi limitati, inserire Termoli in un processo storico, e il mio indirizzo culturale era appunto improntato ad uno storicismo evolutivo. Pensai che lo strumento più efficace per raggiungere il mio programma fosse un'esposizione che potesse seguire, momento per momento, la

> ricerca dell'arte in Italia […] cercavo di portare a Termoli tutte personalità fortemente consapevoli dei processi storici, anzi fautrici di una nuova storia[127].

Non la pensavano così alcuni dei giovani artisti molisani che, pur profondamente attratti dalle novità prospettate dalla rassegna, si trovarono alquanto marginalizzati anche se sostanzialmente tutti dovettero ammettere che la rassegna era straordinariamente innovativa per la regione perché per la prima volta presentava, in loco, una lettura diretta sugli sviluppi della pittura in ambito nazionale. Solo dal crollo del dilettantismo poteva nascere un'arte impegnata e aggiornata. Oltre a Pace e Marotta figurarono in rassegna i molisani Antonio Pettinicchi, Aldo Paolucci, Walter Genua, Alfredo Pizzanelli e Giuseppe De Marco, allora tra i più rappresentativi della regione. «Se osserviamo la calligrafia (e cioè i segni grafici) di ogni individuo, noi possiamo ricavarne il carattere, la personalità. Così il valore del segno in un quadro può rivelarci il temperamento, il modo di essere e di esprimersi dell'Artista»[128]: queste le parole di Achille Pace nell'introduzione del catalogo della rassegna, parole che ci sembrano tanto più illuminanti se le accostiamo alle opere di Pettinicchi che proprio in quegli anni dimenticavano rigidezze e costruzioni accademiche per sperimentare le vie tormentate della forma e l'autenticità emotiva del colore nella tela e del chiaroscuro nelle incisioni. La costruzione sembra sfaldarsi attraverso pennellate destrutturanti che non campiscono più le figure ma le lacerano con un violento moto sintetico. Anche Isernia nel suo piccolo, con la I Mostra di Arti Figurative Premio Città di Isernia, in quell'anno sembra colmare finalmente una carenza espositiva mostrandosi quasi più all'avanguardia di Campobasso nella selezione degli artisti. Pettinicchi è uno degli invitati presentando *Madre con figlio*, *Donna che dorme* e *Pifferaio*: «Solida e sana la sua aderenza all'istanza sociale, addirittura parlato il linguaggio umano delle sue "donne del Codacchio"»[129]. La presenza sul territorio pentro di uno dei migliori istituti d'arte d'Italia, il Manuppella, garantiva del resto l'esistenza di una vera e

---

[127] C. F. Carli, *Intervista ad Achille Pace*, in C. F. Carli, D. Fonti, C. Terenzi, a cura di, *Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Termoli. Catalogo generale*. Vol I., Roma 2005, p. 41.
[128] Ivi, p. 113.
[129] Federico Orlando su "Molise Nuovo" in A. Cirino*, op. cit.*, p. 124.

propria “scuola” e un fecondo contatto e scambio tra maestri e allievi, anche se ciò non permetteva poi la nascita di movimenti di rivolta o liberazione dalla pratica figurativa e artigiana. Nel 1961, anno che vede la morte di Giame, l’artista realizza una personale a Campobasso, nella sede del Partito Socialista, mentre è presente nuovamente alla Quadriennale d’arte di Roma. In quell’occasione partecipa al Premio Nazionale di Paesaggio “Autostrada del Sole” dedicato al paesaggio tosco-emiliano attraversato dall’autostrada del Sole vincendo anche un premio acquisto decretato dalla giuria, che vedeva come presidente Roberto Longhi, per l’acquaforte *L’autostrada del Sole e le sue diramazioni*. Nel 1961 l’Enal ebbe fondi e grossi appoggi per il potenziamento della collettiva a Campobasso ma ancora una volta gli organizzatori evitarono i linguaggi più innovativi per rimanere nella tradizione, nel solco di pratiche pittoriche ed espressive già ampiamente sature, quanto non esplicitamente dilettantesche. Tra tali artisti figurava però un gruppo di pittori, invitati fuori concorso, tra i quali Attardi, Fazzini, Greco, Guttuso, Mafai, Mazzacurati, Monachesi, Pizzinato che indubbiamente elevarono il tono della mostra anche se la loro presenza era una palese giustificazione per bloccare le critiche. Tra i molisani Massa, Pizzanelli, Paglione, Genua, Cerino ma non Pettinicchi che sembra un attimo defilarsi mentre è di nuovo presente alla VI edizione del Premio Termoli. La rassegna di quell’anno, che vede in giuria Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Corrado Maltese, Nello Ponente, è un’altra sferzata di novità per l’ambiente molisano anche se, proprio tra i molisani, non mancano malumori. Una lettera di Genua, che esponeva in una saletta poco illuminata insieme a Pettinicchi, Pizzanelli, Massa, Mandes e Battista, a Il Messaggero denuncia la scarsa attenzione per gli artisti del territorio e la sostanziale spartizione dei premi tra il gruppo napoletano e il gruppo romano. Veniva contestato anche il fatto di voler puntare su un esasperato modernismo ma la disapprovazione non era tanto per le scelte storico-critiche degli organizzatori quanto per il problema che, così operando, sarebbe stata tagliata fuori tutta l’area molisana che, seppur aperta ai nuovi linguaggi, ancora non era preparata tecnicamente e teoricamente a quei “cerebralismi”. Ma lo scopo del Premio Termoli era

quello di rapportarsi direttamente con le grandi rassegne in campo nazionale per colmare un vuoto espositivo che si registrava sulla sponda adriatica e in questo senso doveva puntare direttamente alla Storia sacrificando il locale. Tra tutti gli artisti lontani dal "sottobosco" serpeggiava però la paura che, dopo tante lotte per avere in regione una rassegna di alto profilo, il Premio Termoli diventasse una roccaforte di gruppi, correnti e critici esterni chiudendosi del tutto agli apporti indigeni: «Termoli che aveva spazzato via il *sottobosco*, non aveva teso nessun aggancio al gruppo di pittori che avevano sempre combattuto la pseudocultura per cercare di inserire i più preparati e meritevoli nella esposizione»[130]. Nel 1961 Antonio partecipa anche alla IV Biennale Nazionale della Grafia a Venezia e realizza un'importante personale di incisioni a Pescara, curata dall'Associazione Incisori Veneti. Nel 1962 muore Marcello Scarano a Campobasso; l'artista che più di tutti aveva influenzato le giovani leve con la sua arte colta e immediata allo stesso tempo, tanto meditata e intima da sembrare popolare ma intrisa di una narrazione poetica e struggente delle cose e delle persone, lasciava un profondo vuoto nell'ambiente artistico locale. Nel 1965 una retrospettiva sarà curata al Premio Termoli da Giancarlo Politi. La sua lezione però, già recepita dal giovane Pettinicchi durante gli anni di studio, continuerà ad influire su intere generazioni di artisti i quali, chi più chi meno, guarderanno a lui per quel rapporto diretto col dato naturale e per la riflessione sulla resa del reale. Nel 1964 Pettinicchi è di nuovo invitato alla IX edizione del Premio Termoli che nei precedenti due anni aveva ospitato le più interessanti esperienze artistiche italiane oltre l'informale e l'astrattismo, aprendosi al neo-concretismo, al neo-costruttivismo, al neodadaismo, alla pop art, e mostrandosi fra le più vive e interessanti rassegne italiane. In questa occasione, giuria composta da Calvesi, Gatt, Ponente, Apollonio, riceve un premio acquisto per l'opera *Natura Morta*, datata 1958 e caratterizzata da un acceso espressionismo di stampo esistenziale reso con pennellate violente e disgreganti, ma è anche coinvolto nell'ennesima polemica sorta contro il Premio. Come leggiamo da alcuni articoli scritti da Augusto Massa, Lino

[130] A. Cirino, cit., p. 137.

Mastropaolo e Enzo Nocera si lamenta la scarsa partecipazione del pubblico che non riesce a capire l'arte di avanguardia selezionata, la presenza esclusiva per inviti e non per accettazione e la scarsa attenzione dell'organizzazione per il territorio molisano colpevolmente lasciato in disparte, mentre si auspica l'istituzione di un premio, "Premio Molise", dedicato agli artisti locali. Sostanzialmente la rassegna di Termoli vive di una vita a sé stante, non incide sull'ambiente locale e non svolge azione di divulgazione e influenza ponendosi fuori da contatti e legami tanto che ancora Cirino arriverà a scrivere: «Siamo portati a credere, dopo ben cinque anni di attesa, che la Mostra Nazionale abbia tradito le sue funzioni, i suoi compiti e, quindi, gli scopi che la stampa provinciale e gli uomini di cultura molisani le avevano affidato. Vogliamo dire che la rassegna, pur adempiendo in pieno al dovere di informare, è completamente avulsa dalla nostra realtà in quanto solo una sparuta rappresentanza di artisti molisani è presente alla manifestazione»[131]. Pettinicchi sarà presente nuovamente alla rassegna nel 1966 curata da Corrado Maltese, nella sezione grafica, ricevendo un premio per l'opera *In memoria dell'emigrante*, e nel 1967 nella da poco istituita "Sezione Molise", curata da Vinicio Saviantoni e Lara Vinca Masini, con l'opera, poi acquisita in collezione, *Come è ridotto un contadino*, cruda e drammatica nella sua denuncia sociale e incredibilmente viscerale nella resa nervosa delle espressioni e dei corpi, una pittura liquida e disfatta che preannuncia le future interferenze della forma. In quell'occasione, oltre alla sezione che documentava un vitale repertorio molisano tra Genua, Massa, Mastropaolo, Pace, Pizzanelli, Caruso, Rovere, Venditti e sulla quale Vinca Masini scriveva «Questa sezione di artisti molisani che si affianca alla mostra di arte contemporanea offre un panorama ristretto ma assai interessante su una situazione campionale della provincia italiana che, ancora una volta, si dimostra la più aperta e la più viva a recepire e a reagire dialetticamente di fronte alle emergenze più caratterizzanti del clima artistico attuale»[132], la rassegna proponeva anche un interessante *Omaggio a Mafai* morto

[131]Ivi, p. 146.
[132] M Bignardi, a cura di, *Contemporanea. Appunti per una storia delle arti visive nel Molise dal 1945 al 1992*, Venafro 1997, p. 41.

nel 1965. Proprio un pensiero del pittore romano, riportato sul catalogo, mi sembra interessante nell'ottica dello sviluppo pittorico di Pettinicchi, sempre più spinto verso l'introspezione ossessiva, quasi radiografica, della struttura fisica ed etica dell'uomo in una tensione astratto-espressiva: «L'incontro con il vero è sempre faticoso». Tra le esperienze espositive più importanti in questo movimentato decennio non possiamo non dimenticare la partecipazione, per accettazione, alla IX Quadriennale di Roma. Per la prima volta nella rassegna i critici entrano a far parte in maniera preponderante della giuria di accettazione e della commissione inviti, in passato formate quasi esclusivamente da artisti. La mostra risente del clima di quegli anni, intensi e politicizzati, nei quali, come visto anche a Termoli, vengono oltremodo criticati i sistemi di selezione e le scelte organizzative. La IX è una delle Quadriennali più affollate di artisti e opere con oltre 750 espositori e più di tre chilometri di quadri e sculture. Pettinicchi espone tre incisioni, *Macelleria, Due Interni* e *Paesaggio Molisano,* nella sezione di grafica mentre per la prima volta entrano a Palazzo delle Esposizioni anche i due molisani più significativi del momento: Pace, che espone un "Itinerario", e Marotta che presenta un polistere e metallo. Il 1968 è un altro anno da segnalare, in particolare per quanto riguarda la grafica, dato che partecipa alla I Biennale di Palazzo Strozzi e alla VII Biennale dell'incisione italiana contemporanea a Venezia, mentre realizza due personali, con dipinti e incisioni, una alla galleria Il Sigillo, presso l'Università Popolare di Padova e un'altra, molto significativa, presso la Sala Alicata in via dei Fiorentini, una delle sedi storiche della federazione comunista a Napoli. Tornando di un paio d'anni indietro non possiamo non segnalare, tra le polemiche nate intorno al Premio Termoli, la nascita a Campobasso dell'Associazione Molisana d'Arte, costituita proprio per lanciare un forte segnale di rinnovamento e liberazione dal "sottobosco" nell'ottica di una sempre più incisiva apertura all'esterno. Il sodalizio venne fondato nel febbraio del 1964 con Enzo Nocera a ricoprire la carica di Presidente, lo stesso Nocera che quell'anno fonderà la Nocera Editore, punto di riferimento degli intellettuali e artisti molisani grazie ad un catalogo di indubbio spessore. La sede

dell'Associazione, allora, diventò, oltre che spazio autogestito per mostre, anche laboratorio di discussioni, riflessioni e proposte della gioventù campobassana: l'osservazione critica della società molisana, pertanto, metteva in luce i condizionamenti e le limitazioni di gran parte dell'intelligenza locale. La vita dell'associazione, seppur breve, è stata particolarmente intensa. Il primo evento fu una collettiva, seguì la personale di Alfredo Pizzanelli, poi di Michelangelo Pietrangelo e di seguito quella di Pettinicchi che presentò una quarantina di opere tra tele e incisioni incentrate sul tema del lavoro e della condizione delle masse. L'artista di Lucito sarà presente, comunque, a tutte le iniziative dell'Associazione tra collettive, estemporanee d'arte e mostre regionali, con quella d'Arte Sacra, dimostrando una sentita partecipazione alla causa del gruppo che, sostanzialmente, voleva proporre una politica culturale controcorrente per smuovere le acque stantie delle belle arti nel capoluogo. Tra il 1965 e il 1966 l'Associazione organizza le mostre personali di Genua, di Massa e di Mastropaolo, che in quel periodo andavano aprendosi alla Pop Art ufficialmente approdata in Italia con la Biennale veneziana del 1964 e registrata nella X e XI edizione del Premio Termoli col gruppo della nuova figurazione. Pettinicchi, definito da Cirino nelle ultime pagine del suo testo «la personalità di maggior spicco»[133] a Campobasso intorno a quegli anni, capace di accese battaglie, nel senso rivoluzionario del termine, insieme all'amico Genua, stava lottando contro una mentalità che sapeva tanto di ideologico con le armi della pittura, non avendo paura, in un clima di caccia al nemico, di compromettersi dichiarando la sua militanza comunista ed esponendo nella sede del partito. Dalla *Mostra delle Vetrine* ad una vera e propria Associazione con una precisa linea critica ed espositiva tanto lavoro era stato fatto e, anche se il Premio Termoli continuava a negarsi al territorio e agli artisti locali, pur rimanendo un faro di novità e cambiamenti nell'immobile ambiente molisano, la lunga lotta contro il "sottobosco" poteva definirsi quasi

[133] Il testo di Antonio Cirino dal quale abbiamo attinto molto per ricostruire la temperie culturale dell'epoca arriva fino al 1964, chiudendosi con le polemiche intorno al Premio Termoli e con la nascita dell'Associazione Molisana D'Arte. Pur mancandoci le sue lucide analisi per gli anni successivi non possiamo non considerare fondamentale la ricognizione fatta dal giornalista capace di rendere, come pochi, il clima culturale e artistico della Campobasso dell'epoca.

conclusa e vinta e Pettinicchi, insieme a questo gruppo di giovani pittori, aveva avuto tanti meriti nel cambiamento.

Se gli anni Sessanta si chiudono con una ritrovata dialettica di confronto fra le varie tendenze presenti sul territorio, tra la figurazione di stampo guttusiano portata avanti a Isernia da Battista e le sperimentazioni neodadaiste di Notardonato, tra le "ideologizzate" insorgenze di una nuova rappresentazione a Campobasso, vedi Pettinicchi e Genua, e le liriche intuizioni astratte di Pace a Termoli, gli anni Settanta iniziano con una più lucida e consapevole battaglia sul piano culturale e artistico. Alcuni sentori di radicali cambiamenti si erano avuti in occasione delle feste dell'Unità quando furono organizzate due edizioni del premio Mostra-Manifesto sul tema "Campobasso oggi". L'occasione era propizia per un'azione di rottura artistica nel segno della critica sociale, proseguendo la strada tracciata dai tanti dibattiti nati negli anni precedenti e dei quali il testo di Cirino, *Il Sottobosco*, era stato autentico e genuino manifesto tanto dirompente da essere osteggiato e denigrato dalla stampa locale e dalla cultura ufficiale, anche se poi aveva riscosso simpatie in tutta Italia con interventi positivi da parte di Guttuso e Del Guercio. In tali mostre Genua, Pettinicchi, Carano, Fasciano D'Attellis, Mastropaolo, Di Toro, Paglione e Massa ribaltarono totalmente l'immagine idealizzata di Campobasso presentando uno spaccato critico della società cittadina ancorata a concetti borghesi e soffocata dalla burocrazia e dall'assistenzialismo di stampo politico. Intanto proprio a Campobasso aprono e chiudono le porte alcune galleria d'arte –Il Carboncino di Manocchio, Il Cigno di Della Porta, Forma e Arte di Mucciaccia e Punto-situazioni di Tirabasso- che, se non altro, permisero un proficuo scambio con altre gallerie sul territorio nazionale. Questi due eventi sono i presupposti materiali per la formazione del Gruppo '70 dato che il gruppo si formò proprio con Genua, Massa, Mastropaolo e Pettinicchi e gestì per un periodo la galleria Punto-situazioni dell'amico Renato Tirabasso nella quale fu organizzata la prima collettiva, presentata da un catalogo che raccoglieva il programma e la linea politico-culturale del sodalizio. Nel breve manifesto, ricollegandosi alle istanze sociopolitiche e alle tante battaglie

progressiste che sempre più spesso entravano e influenzavano l'arte del periodo intesa come autentico campo di lotta e liberazione, contro sperimentalismi di stampo ludico-scientifico ritenuti espressioni della cultura neocapitalista, gli artisti tracciano poche ma incisive idee: «Il lavoro del pittore può avere una funzione? Certamente sì, specialmente se è rivolto alla sensibilità e alla coscienza critica del popolo. La pittura è uno dei tanti mezzi che serve per far maturare le coscienze sui fatti e la realtà attuale; per cui oggi vi è la volontà consapevole da parte degli artisti che l'arte debba essere portatrice di nuove istanze che possano interessare sempre più larghi strati popolari. Crediamo insomma all'artista come produttore di cultura o messaggi che metta a disposizione della società il suo lavoro in un continuo rapporto dialettico e con creativo. Questo il senso del Gruppo '70»[134]. Non vi sono propositi stilistici comuni a legare tra loro le opere e gli artisti ma vi è un intento sociale, una scelta, un momento di comunanza ideologica che trasforma l'impressione, il sentire personale, la vicinanza o meno con la denuncia, in arte. Pettinicchi con le sue scelte iconografiche fortemente legate alla terra e al lavoro è stato uno dei promotori dell'iniziativa. Nel gruppo si avverte la risposta ad un richiamo che lo stesso Picasso invocò con un messaggio nel 1937 al Congresso degli Artisti Americani, riferendosi alla guerra di Spagna: «In questo momento desidero ricordarvi che ho sempre creduto e credo ancora che, davanti ad un conflitto, il quale mette in gioco i più alti valori dell'umanità e della civiltà, l'artista che vive e opera con valori spirituali non può e non deve restare indifferente. Che cosa credete che sia un artista? Egli è anche un uomo politico costantemente sveglio davanti ai laceranti, ardenti o dolci avvenimenti del mondo». Nello stesso anno nasceva *Guernica*[135]. Poiché l'arte, intesa come linguaggio ed estensione del dominio della lotta, secondo le parole di Marx è «la coscienza reale, pratica, e sorge soltanto dal bisogno, dalla necessità di rapporti con altri uomini»[136], e le immagini sono le più immediate scorciatoie del pensiero, proprio in questi anni nasceva la convinzione che l'arte fosse

[134] L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica.* cit., p. 44.
[135] B. Mantura, *Picasso: da Guernica a Massacro in Corea*, Firenze 1999, p. 15.
[136] K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Bari 1971, p. 183.

un importante strumento di “resistenza” politica e sociale. Tra gli altri testi in catalogo anche delle domande, rivolte a tutti i membri del gruppo, ci permettono di esaminare il pensiero dello stesso Pettinicchi, artista che è sempre stato di poche e rare parole per quanto riguarda la sua arte e il suo operato. Perché si è costituito il Gruppo ’70? «Pettinicchi: Per aprire un dissidio con la pseudo pittura molisana, compiacente e borghese e per colloquiare con le masse sociali sui problemi della realtà di ieri e di oggi». Qual è l’impegno del gruppo? «Pettinicchi: Quello di scalfire le torri d’avorio del perbenismo per una visione umana più larga e responsabile»[137]. Le istituzioni, come successo per la precedente associazione, ignorarono completamente tali iniziative che andarono avanti esclusivamente per la volontà degli artisti ma la galleria divenne ben presto il punto di riferimento per le arti figurative nel capoluogo. In seguito, il Gruppo ’70 portò la stessa mostra a Napoli, presso il centro d’arte L’Approdo, e successivamente a Bojano e fu invitato all’edizione del Premio Termoli del 1971. Furono intrecciati rapporti anche con la galleria dell’ambiente romano dalle quali giungeranno opere di Tornabuoni, Turchiaro, Gaetaniello per le diverse collettive. Non mancò una ricca attività di incontri e dibattiti, tra i quali si segnala quello col maestro napoletano Armando De Stefano, vecchia amicizia di Pettinicchi dai tempi dell’Accademia e compagno alla Biennale del 1956, e tra le figure più significative dell’ultimo figurativismo italiano d’avanguardia. Ancor più della lezione guttusiana, la continuità nel realismo di De Stefano che proprio in quegli anni riscopriva il piacere delle immagini pittoriche dell’arte moderna e inaugurava grandi cicli narrativi dedicati a figure di rivoluzionari quali Masaniello, Marat, Chameleons, influenzò molto l’artista di Lucito sia per l’intensa narrazione di alcuni dei fatti più drammatici della storia del sud Italia sia per l’utilizzo di una pittura ancora fluida, con variazioni tonali liquide e vigorose capaci di esprimere tutta la modernità di un linguaggio che, pur rispettando la tradizione e le basi della pittura, si apriva ad una visione trasfigurativa del reale. Per De Stefano, invece, Pettinicchi aveva la sua terra nel sangue, nel pennello e nel colore e, cosa

[137] L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, *cit.*, p. 45.

più vera, esprimeva il dolore e le tante sofferenze del suo popolo con un segno forte e netto, da pittore autentico che si identifica col prossimo. Proprio l'appartenenza al Partito Comunista e la vicinanza alla sua ideologia avevano messo entrambi i pittori nelle condizioni di vivere autenticamente tra la, senza intellettualismi ma immersi in quella sorta di commedia umana che è la vita, aspirando e sempre ricercando una condizione migliore e più autentica dell'esistenza. L'esperienza del Gruppo 70 si chiude per i soliti motivi economici ma i frutti nati dal sodalizio artistico e dai tanti incontri in galleria non tardano a venire. Si era da poco chiusa la grande retrospettiva su Marcello Scarano presso il Circolo Sannitico di Campobasso quando proprio il gruppo, insieme alla sezione locale del PCI, organizzò sotto i portici del comune di Campobasso una esposizione dal titolo "Resistenza oggi" con Pettinicchi, Mastropaolo, D'Attellis, Genua, Massa, Fratianni, Paglione, Fasciano ed altri. Per l'occasione il critico e onorevole Antonello Trombadori relazionò sul tema "La Resistenza. Arte e Meridione oggi". Che la temperie culturale di quegli anni puntasse proprio sulla riscoperta dell'impegno civile e sulla rivalutazione dell'arte e della letteratura come elementi di rottura dell'ordine sociale in difesa dei più deboli è testimoniata anche dalla casa editrice di Enzo Nocera che inaugurava la collana "Quaderni di studi e ricerche sul Molise e sul Mezzogiorno" proponendo proprio: «L'analisi della realtà sociale del Sud e del Molise, il recupero degli orientamenti politico-culturali e morali delle forze popolari meridionalistiche che con le lotte sociali e politiche recenti e passate hanno raggiunto la consapevolezza della loro responsabilità storica»[138]. L'impegno per un rilancio del dibattito politico e culturale spinge Mastropaolo, Battista e Pettinicchi a farsi promotori della mostra *Verifica '74* sponsorizzata dal comune di Campobasso ed allestita nei locali della scuola D'Ovidio. L'evento fu una vera e propria rassegna, una sorta di censimento degli artisti molisani che lavoravano in regione o fuori e che per l'occasione avevano a disposizione un'aula della scuola a testa per allestire in piena libertà una personale. Si ebbero pertanto, tutte insieme, circa una

[138] Ivi, p. 48.

quarantina di piccole personali che rappresentarono un'importante tappa di chiarificazione dello stato delle arti in Molise che si scoprì sostanzialmente di matrice figurativa e neofigurativa. Ma le iniziative continuarono anche oltre e furono molto interessanti: nel 1976 la regione realizza il premio di pittura "Agricoltura e lavoro nel Molise" sponsorizzato e voluto dall'industria "Agricola Molisana". Per la prima volta diversi artisti, e Pettinicchi è tra loro, che avevano operato esclusivamente in gallerie ed estemporanee hanno l'opportunità di esporre in una fabbrica e di rapportarsi direttamente col mondo del lavoro: «Il senso nuovo è che per la prima volta la cultura nel Molise non deve essere "cercata", è essa che "cerca" i luoghi e il pubblico interessandolo al proprio ruolo, proponendo il contatto diretto con le forze del lavoro e dell'economia per un dialogo costruttivo»[139] si legge nel catalogo a cura di Vinicio Saviantoni. Nello stesso anno il comune di Campobasso celebrò ufficialmente per la prima volta l'Anniversario della Liberazione e organizzò una mostra sulla Resistenza nella da poco inaugurata Galleria Comunale in piazza Prefettura, la prima struttura stabile per le arti visive esistente in città diretta e regolata da un comitato eletto dal Consiglio comunale. Pettinicchi, nel frattempo, nel 1975 aveva allestito l'ennesima personale a Campobasso mentre, nel campo della grafica, negli anni precedenti e in linea con le dinamiche emerse nel periodo, aveva partecipato a tre significativi eventi caratterizzati appunto dal filo conduttore della Resistenza, considerata sempre più come categoria estetica: parlo della terza, quarta e quinta Biennale Internazionale della grafica d'arte di Palazzo Strozzi a Firenze, rispettivamente nel 1972, 1974 e 1976. Proprio nella rassegna del 1972 l'artista molisano prende parte, probabilmente, alla collettiva più significativa e interessante della sua carriera, dal titolo *Resistenza e lotta per la libertà* dove le sue incisioni sono esposte insieme a quelle di prestigiosi nomi dell'arte italiana (Birolli, Guttuso, Mafai, Manzù, Pirandello, Vedova) ed europea (Grosz, Dufuffet, Ernst, Giacometti, Mirò, Picasso), e dove si percepisce come anni di lotte e di riflessioni,

[139] Ivi, p. 55

anche accese, abbiano dato vita ad un segno realista e documentario ma al contempo tormentato e drammaticamente intriso di vita e di rivolta.

Gli anni Ottanta segnano per Pettinicchi l'inizio di un lento declino non tanto della pittura che, anzi, arriva a risultati cromatici e compositivi estremamente significativi, quanto del coinvolgimento nelle intense battaglie culturali in difesa dell'arte e degli artisti del territorio. Lo stile, dopo un decennio di sostanziale immobilità pittorica per una predilezione della grafica e del disegno, muta di nuovo, abbandona certe durezze e spigolosità della linea per abbracciare, tanto nel ritratto quanto nel paesaggio, una visione fluida e dinamica delle cose capace di trasfigurare la natura del raffigurato, trasportandolo dal piano del reale a quello immaginifico della visione. Un espressionismo di tipo sentimentale che traeva spunti da van Gogh come dal Greco, dai veneti del Cinquecento come dagli olandesi del Seicento, da Goya e dagli impressionisti come da Bacon, da Magnasco come da Lucian Freud ed Ensor. In questo l'artista sembra guardare molto alla tramontata Scuola romana dei vari Mafai, Mazzacurati, Fazzini, Greco, Leoncillo, Vespignani che nel dopoguerra, rivisitando i "valori primordiali" e appoggiati dal partito Comunista, dalle pagine delle riviste letterarie Mercurio e Rinascita, mostravano un profondo interesse per i problemi formali-tecnici nel tentativo di non cadere in revival utopici ma di creare una forma che fosse veramente espressiva delle istanze sociali del tempo. Primo evento di rilievo del decennio è naturalmente il XXV Premio Termoli che nel 1980, dopo anni nei quali aveva oscillato tra sperimentazione curatoriale e retrospettiva di stampo storiografico, propone la mostra nazionale *Anabasi, architettura e arte* curata da Carmine Benincasa e contemporaneamente la "Rassegna d'arte molisana" che vede il censimento di 124 artisti presenti sul territorio. L'operazione, criticata da molti di loro, fu un rilevamento vago e funzionale solo a creare ulteriore confusione dato che gli artisti più significativi, e che realmente potevano esporre alla pari con gli artisti nazionali, si restringevano ad una ventina. L'esperienza fu ripetuta nel dicembre del 1985 con l'organizzazione a Termoli, ma al di fuori dagli eventi del Premio, di un'ulteriore rassegna di pittori e scultori attivi

in regione, curata da Achille Pace. Come scriverà Bignardi «Può sembrare un paradosso, ma il fallimento di tali rassegne di ricognizione sullo stato dell'arte nel Molise e le polemiche nate intorno ad esse, faranno da deterrente e poi da collante allo spontaneo movimento, strutturato da temporanee aggregazioni che, sul finire del decennio e i primi anni Novanta, imprimerà un nuovo corso, di apertura al dibattito nazionale, alla situazione artistica locale»[140]. Da tale dibattito, come vedremo, Pettinicchi si tirerà fuori rimanendo fedele alla sua arte e ai valori, quelli del realismo e dell'indagine di stampo sociale e dello scavo introspettivo, che proprio negli anni Ottanta portava definitivamente a maturazione stravolgendoli in direzione dell'onirico. Nel febbraio 1981 ha luogo un'importante personale di Guttuso alla Galleria Rondanini, a Roma, dedicata al ciclo delle *Allegorie* e delle *Visite* e ai maggiori dipinti più recenti, presentata in catalogo da Giuliano Briganti. Grazie all'interessamento di Gino Marotta, che dopo diversi anni ricominciava a frequentare assiduamente la sua città natale, e all'assessore alla cultura Adalberto Cufari la mostra è riproposta tra aprile e maggio a Campobasso e successivamente portata a Sabbioneta e Bologna. In città arrivarono così un cospicuo numero di opere storiche e recenti che misero in fibrillazione l'intero ambiente artistico il quale, per la prima volta, poteva godere nel capoluogo di una personale di tutto rispetto di uno dei maestri più seguiti e stimati. Le quattro enormi tele delle *Allegorie*, chiamate dall'artista anche *Metafore* o *Moralità,* dominarono la sala con le loro aperture metaforiche, la ricchezza delle citazioni e una sottile carica di malinconia, svolgendo una funzione quasi catartica. Contemporaneamente viene pensato di affiancare alla mostra principale sette personali di artisti molisani, come fossero dei veri e propri omaggi. Gli artisti furono Fuso, Napoli, Genua, Fratianni, Spina, Mastropaolo e Pettinicchi ma dal testo del critico Pouchard emergono in particolare quattro di loro: «Nel gruppo di sette artisti presentati, quattro pittori (Domenico Fratianni, Walter Genua, Pasquale Mastropaolo e Antonio Pettinicchi) concentrano la loro ricerca sulla natura dell'umano, cioè sulla tipicità delle espressioni, atteggiamenti, fattori somatici,

[140] M. Bignardi, *Contemporanea, cit.*, p. 45.

tradizioni, rabbie, aspirazioni e delusioni, in un fluire di amore devoto e amore imprecante che ha come foce la terra molisana». Si rinnova quel sodalizio tra pittori che per tanti anni, tra polemiche e accese battaglie, aveva retto le sorti culturali della città per quanto concerne le arti figurative nella speranza di un sempre nuovo inizio che inevitabilmente è destinato ad essere procrastinato nel futuro; basti pensare proprio in quel periodo al fallimento del progetto per una Galleria d'Arte Moderna e di una "Fondazione Marotta". Sono anni però, questi, di significative esposizioni: alla mostra di Guttuso, tutte promosse dall'amministrazione comunale, nel 1984 fanno seguito le antologiche dedicate ad Antonio Venditti, a Gino Marotta, che si riscopre per l'occasione tornato alla pittura citando sé stesso nella nuova "plausibilità" del quadro, a Domenico Fratianni e infine ad Antonio Pettinicchi. Se la mostra di Guttuso segnò certamente una svolta chiave nell'operato del comune, cercando di introdurre al vasto pubblico anche il lavoro degli artisti molisani, con queste rassegne la provincia tenta di svolgere un importante ruolo di rifondazione culturale nel tentativo di fissare alcuni paletti certi: «alla mostra di Marotta è seguita quella di Pettinicchi; affinché fosse per tutti, in primo luogo per la sua gente, la certezza che in sede critica già era. L'opera di Pettinicchi ci indica i modi e i luoghi del nostro vivere quotidiano, con lo scarto però dell'amarezza di chi è capace di dipingere l'inenarrabile per una "sinfonia di Mahler" a Castellino»[141]. L'artista apre la porta (e la tela) al mondo ossessivo dello scavo interiore, quasi facendo sua un'osservazione che Giuliano Briganti aveva riservato al catalogo della mostra di Guttuso a Campobasso: «Si era reso conto (aveva capito o aveva sentito) che esperienze dolorose, lancinanti, nascondono dietro di loro l'esistenza di un fondo archetipico e che un mito, uno schema, una forma metaforica, mitologica o allegorica può in qualche modo amplificarne il significato»[142]. Allestita presso la palestra dell'Istituto Pilla, si tratta, probabilmente, della più completa personale realizzata dal pittore a Campobasso con incisioni, disegni e tele dove non sono poche le novità sul

[141] *Marotta, Pettinicchi, Venditti. Nota a margine di tre importanti mostre*, in Almanacco del Molise, I, 1985.
[142] G. Briganti, *Le autobiografie di Guttuso*, in *Guttuso*, Pomezia 1984, p. 12.

piano formale e iconografico. In questa occasione, come riporta lo stesso Pettinicchi, Trivisonno, in visita alla mostra avrà a dire «Sei un Mostro!» con una frase che può riferirsi sia all'oggettiva bravura dell'artista sia al suo temperamento capace di produrre, nelle deformazioni anatomiche delle figure, degli esseri "mostruosi" in quanto svelati e denudati da superfetazioni e maschere. Il "corpo della pittura" ormai è irrimediabilmente smontato e ricomposto in un impasto anti-materico in cui velature, cangiantismi e iridescenze cromatiche ci parlano non più della realtà visibile ma di una certa idea di mondo perennemente corrotto e in divenire, in bilico tra interno ed esterno, calma e tormento, figura e maschera. Compare il "tema" di Mahler ovvero dell'ascolto di una sinfonia che diventa deflagrazione sinestetica di impressioni, gli orrori della guerra sono ricordati da crocifissioni di guttusiana memoria mentre Campobasso e i paesaggi, al meriggio o in controluce, si vestono da gironi infernali. La pace la si ritrova allora solo nel volto del figlio, morto prematuramente e causa di intenso dolore, mentre tutto il resto, dal corpo alla veduta, si apre in uno scavo pittorico che strazia la superficie: «Il meccanismo formale della crescita impetuosa dell'immagine non fa che risucchiare a vortice elementi esistenziali e si dilata, si accende di luci e di forti contrasti tra luce e ombra in un continuo rinnovarsi della materia del colore»[143] scrive il critico Dario Micacchi nel testo in catalogo. E proprio in questo catalogo, ulteriore rarità, troviamo un'altra breve dichiarazione di intenti del maestro che per onestà, sintesi e umanità vale la pena di riportare: «Sono attaccato alla mia terra e agli uomini che ci stanno e cerco nel mio lavoro di farli parlare. Essi possiedono già la forza espressiva, il tragico, il drammatico e anche il senso di pace. Mi piacciono i silenzi ossessivi dei controluce del mattino inoltrato o le notti piene di incubi e di cose remote lungo i burroni e le crepe di questa terra. Nelle cose che mi stanno davanti c'è il reale, il surreale e l'essenziale. Questi pochi uomini liberi io amo; ne condivido le angosce, le sconfitte, le pesanti rassegnazioni e l'attesa della fine. Questa visione l'avevo già quando giravo a piedi per

[143]D. Micacchi, G. Trentin, a cura di, *Antonio Pettinicchi*, catalogo della mostra (Campobasso, Galleria d'arte civica, 1984), Campobasso 1984, p. 35.

queste terre. Ora sono più accanito a considerare le vicende umane di questi luoghi per trarne, per quanto posso, gli echi e le risonanze tragiche che possiedono»[144]. Nel 1969 Renato Guttuso conclude il ciclo degli inferni danteschi che espone a Roma, per la prima volta, presso la galleria Il Gabbiano, e che pubblica nel 1970 in un testo edito da Mondadori dal titolo *Il Dante di Guttuso*. Nel 1982 a Torre de' Passeri, vicino Pescara, viene allestita la mostra *Guttuso e Dante* a cura di Corrado Gizzi. È molto probabile, visto anche il legame del maestro romano col territorio molisano, che questa mostra e le illustrazioni della *Divina Commedia* siano state fortemente recepite dagli artisti e che Pettinicchi, forse memore di tali suggestioni, si sia voluto misurare anche lui col "suo" Inferno. Nel 1985 il maestro di Lucito presso la biblioteca dell'Istituto Magistrale di Campobasso, nel quale insegnava, espone il ciclo "L'Inferno di Dante". L'anno successivo presso la palestra dell'Istituto Pilla presenta al pubblico l'intera opera sulla *Divina Commedia*, una serie di quasi duecento fogli a tempera nel quale sperimenta e tocca tutte le note dell'essere, dalla disperazione e dal tormento del peccato fino alle estatiche visioni celesti[145]. Opera maestosa e toccante, dolce come una confessione e spietata come un racconto senza censura, eccede di riferimenti al mondo personale e alla sua visione dell'arte e dell'umanità. Anche se l'Inferno, nelle note dolenti e cupe dei colori e delle carni tormentate, sembra adattarsi maggiormente all'indole del pittore e risultare più suggestivo, sorprendentemente è proprio la descrizione del Paradiso a colpirci per l'intima resa delle espressioni di anime non più in pena per colpa del mondo ma finalmente libere di godere della bellezza celeste: «Nel Paradiso mi sono sbizzarrito. Mi stava particolarmente a cuore inserire nei luoghi della beatitudine non i santi, che già c'erano, ma la gente comune, quegli uomini e quelle donne che io consideravo martiri. I miei beati del popolo li ho posti accanto a poeti, pittori, musicisti. Lo meritavano, il martirio l'avevano sopportato

[144] Ivi, p. 34.

[145] Cfr. D. Micacchi, a cura di, *La Divina Commedia di Antonio Pettinicchi*, Campobasso 1987. L'intera opera, accresciuta e ampliata tra il 1985 e il 1987, è entrata a far parte, dal 1993, della collezione della Provincia di Campobasso. Il *corpus* è stato successivamente esposto nel 2002 presso la sede della Provincia e accompagnato da un ulteriore catalogo *Antonio Pettinicchi. I dipinti su La Divina Commedia*, Campobasso 2002 con testi di Gino Marotta e Dario Micacchi.

veramente». Accanto a Mahler, Puccini, Van Gogh, Caravaggio, gente "traforata" e "trapassata" da Dio, l'artista inserisce una povera famiglia del Codacchio, Persichillo il suonatore di bombardino, uno zoppo elemosinante, ed altre figure tutte facenti parte di una rassegnata umanità molisana finalmente riscattata dalle sofferenze. In tal modo Dante viene realmente attualizzato attraverso una sapiente regia artistica e una grande lezione di umanità. Il decennio si chiude, simbolicamente, nel 1988 con l'inaugurazione presso il castello di Gambatesa della prestigiosa Biennale del Sud, organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Napoli con il patrocinio di enti nazionali e spostata eccezionalmente in territorio molisano. Gianni Pisani, direttore dell'Accademia e organizzatore della rassegna col contributo di altri importanti critici quali Corbi, Dorfles, Menna, Vergine, Restany, pur organizzando una rassegna tra le più rappresentative nel panorama dell'arte meridionale con artisti del calibro di Mainolfi, Palladino, Perez, Spinosa, Casciello, Barisani, Isgrò, come successo già troppe altre volte dimentica completamente le istanze e le aspirazioni degli artisti locali con la regione ancora semplice spettatrice di vicende decise altrove[146]. L'anno successivo Riccardo Lattuada cura sempre a Gambatesa, sulla scia della Biennale, la collettiva *Linee. Itinerari di arti visive* con una cinquantina di artisti, tra i quali una ventina di molisani. Mancano Marotta, Pace e Pettinicchi, tre maestri ai quali per molto tempo è stato affidato il gravoso compito di accreditare l'esistenza di una cultura artistica locale all'esterno, c'è però la volontà di aprire a nuove leve: Ucciferri, Serra, Perrotta, Janigro, Borrelli, Lorusso. Lattuada nel catalogo però giustamente si chiedeva, in riferimento al Molise e parlando della frattura creatasi tra grandi centri e realtà locale: «Sono questi gli effetti dell'isolamento esistenziale e sociale derivante da un'attività – quella dell'artista – che ancora non ha trovato la sua rispondenza in un collezionismo locale finalmente aperto a promuovere ed appoggiare i fermenti esistenti in regione?»[147]. E il riferimento a Pettinicchi, volutamente ritiratosi in regione per lavorare in contatto

[146] Sulle vicende si veda L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, cit., pp. 102-107. Il catalogo *Biennale del sud: rassegna d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Napoli, Accademia di Belle Arti, 1968; Gambatesa, 1988), Napoli 1988.
[147] L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, *op. cit.*, p. 106.

con la gente, tormentato nel suo isolamento vitale ma capace di esprimere un'arte drammatica e visionaria, intrisa contemporaneamente di indagine del mondo, denuncia sociale e apertura all'onirico, quindi di naturalismo, realismo e surrealismo, ci appare quasi opportuno.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del nuovo decennio il Molise vive una stagione artistica significativa e estremamente vitale che ancora una volta testimonia il dinamismo del territorio. Nel 1987 nasce il Gruppo di Orientamento con Barone, Cavone, Cecchi, Peri e Saquella che riprendeva alcune idee del Gruppo Solare nato a Termoli sul finire degli anni Settanta, mentre la mostra *Il Perimetro del Vento*, curata da Massimo Bignardi e che aveva per sottotitolo *Nuove realtà molisane*, viene portata in diverse gallerie nazionali ricevendo unanimi consensi. Nel 1990 a Campomarino viene fondata la galleria Il Campo, diretta dall'artista Renato Marini, che proporrà mostre e collettive di indubbio respiro, mentre a Campobasso Piero Perrino apre la galleria Perriarte, parimenti attiva sul territorio. A Casacalenda si comincia dal 1990 a lavorare su arte e paesaggio rendendo il centro un vero museo all'aperto con le iniziative di Kalenarte mentre Borrelli e Lorusso iniziano a pensare all'associazione Limiti Inchiusi che dal 1996, con la prima edizione di Fuoriluogo, porterà una ventata di rinnovamento artistico e curatoriale nel capoluogo. Tra gli artisti della vecchia guardia, compagni insieme a Pettinicchi di innumerevoli battaglie per il riconoscimento di una professionalità e una coerenza mai del tutto recepita in regione, Genua dopo un innamoramento per l'alchimia sperimenta sulla metafisica di De Chirico, Mastropaolo approfondisce sempre più il legame tra gli oggetti e i ricordi mentre Massa entra definitivamente nella politica regionale tra le file della sinistra. Al Premio Termoli, intanto, Achille Bonito Oliva nel 1992 con *Talassa, Talassa* introduce la Transavanguardia mentre Oratino con la mostra Pittori, scultori e botteghe artistiche tra XVII e XIX secolo si riscopre tra i centri artistici più vitali del Molise. In tutto ciò nel 1988 si costituisce in seno alla CGIL la sezione molisana del Sindacato Nazionale degli Artisti. Pettinicchi sembra assistere, distaccato, a tale rinnovamento dedicandosi a tempo pieno alla produzione artistica, calcografica e pittorica, una volta giunto finalmente alla

pensione: «Quale sia, però, il celato sentimento che ogni giorno lo spinge verso il cavalletto, resta uno dei misteri che avvolge la sua figura, ombrosa, a volte burbera, sempre disposta al colloquio, ad aprire spazi di dialogo, offrendosi come una di quelle "eccellenti individualità che hanno operato in silenzio, all'oscuro", come Betocchi scriveva degli intellettuali molisani»[148]. Nell'estate del 1993 sempre nella palestra dell'Istituto Pilla è allestita una nuova personale a cura dell'amministrazione provinciale: *I fantasmi del possibile nella pittura di Antonio Pettinicchi*. Ampio spazio è riservato al ciclo di Mahler con la sua trasfigurazione musicale del paesaggio anche se questa volta il pittore si sofferma non sull'attimo della sinfonia quanto sul dopo, sugli effetti delle note sulla natura; compaiono diverse tele dedicate agli esclusi della società e insolite vedute che si accendono, ancor più, di violenti cangiantismi. Il ciclo delle "Cose rimaste" nasce dal profondo dolore del lutto, quando l'artista si chiuderà per mesi in studio a raffigurare appunto le "cose" rimaste del figlio, mentre compaiono i primi lavori sul tema della Pezzata dove il violento gioco al massacro sulle carni animali diventa metafora di intenso struggimento interiore. Vitaliano Corbi, autore del testo critico in catalogo, così riflette circa il termine "possibile" applicato alla pittura dell'artista di Lucito: «Il "possibile" è l'anima inquieta delle cose, poiché dà voce alle speranze e ai sogni, ma anche alle paure e alla angosciosa certezza della fine. La coscienza del "possibile" nascosto nel cuore del reale ci rivela la dimensione tragica dell'esistenza, nella quale tutto ciò che oggi è presente e vivo diventa immagine anticipatrice della morte»[149]. Trascorrono diversi anni intervallati da partecipazioni a collettive e Biennali della grafica e nel 1998 Pettinicchi torna da pittore nel suo paese natale, Lucito, realizzando una collettiva nella Chiesa Madre dove le opere dialogano con le tele e i decori settecenteschi di scuola napoletana. Antonio Picariello intitola il testo critico *Angeli del futuro anteriore* e si sofferma sulla carica visionaria dei lavori: «Le opere trattano materia onirica, immagini che strutturano le maglie dello specchio perché non

[148] L. Petrucciani Lagioia, *Il racconto biografico di Antonio Pettinicchi*, in M. Bignardi, *Antonio Pettinicchi*, *op. cit.*, p. 115.
[149] *I fantasmi del possibile nella pittura di Antonio Pettinicchi*, in V. Cordi, a cura di, *Pettinicchi*, catalogo della mostra (Campobasso, 1993), Ripalimosani 1993, p. 5.

possono riflettersi: non ritornano ma rimandano all'immobilità fuori dalla storia dove il destino si equivale e il non muoversi è lo stesso movimento»[150]. In una lettera indirizzata al critico Pettinicchi chiarisce allora questa certa idea di mondo che con grandi sofferenze, rinunce e lotte ha cercato di portare avanti dai tempi dell'Accademia: «Tu hai intuito nella mia pittura gli angeli, ovvero i santi, a cui avrei dovuto apporre un'aureola nera per tutte le umiliazioni e i soprusi subiti. Hanno resistito e si sono santificati»[151]. Il 2000 è un anno ricco di partecipazioni: è presente alla mostra *Attualità della Tradizione* presso il prestigioso studio di grafica Il Bisonte di Firenze e alla prima Biennale dell'Incisione di Campobasso, prende parte al Premio Sulmona e alla mostra di Artisti per il Giubileo allestita a Termoli. Sperimenta ancora sul ciclo di Mahler, iniziato nell'ormai lontano 1981, e continua quello dedicato a "Ritorno da Dresda" e ai "Briganti". Nel 2001 realizza una personale presso la galleria Limiti Inchiusi mentre nel 2002, sempre a Campobasso, allestisce forse la sua ultima grande retrospettiva presso i Grandi Magazzini Teatrali. Una monografia, voluta fortemente dall'amico Augusto Massa e curata dal critico Massimo Bignardi, ripercorre le tappe dell'intera carriera ponendo finalmente quei paletti indispensabili alla ricostruzione storico-artistica della sua arte. Le opere presentate sono molteplici e spaziano dalla pittura, alla grafica, al disegno, modulando tutte le fasi del pittore del quale vengono esposti anche lavori dei primissimi anni ancora intrisi di accademia. Tanti i cicli presenti: dagli autoritratti alle nature morte, dai paesaggi alle scene ispirate al popolo molisano, dai "Mahler" agli orrori della guerra in una finalmente degna dichiarazione di stima e di affetto per un lavoro, quello dedicato all'arte, lungo e faticoso durato un'intera esistenza e fortemente intriso degli umori della terra natale. Colpiscono le ultime prove dove, come riferisce anche Bignardi, «il dettato compositivo sembra voler perdere ogni suo confronto figurale, ogni traccia che ci avvicini: esso si fa immagine di una profonda visione del mondo, tragedia sospesa sulla realtà, sul tempo posta, però, come interrogativo alla

[150] A. Picariello, *Molise mon amour. Diario di un critico d'arte*, Campobasso 2000, p. 91.
[151] Ivi, p. 143.

pittura»[152]. Nello stesso anno partecipa alla collettiva "sinestetica" *Rappresentazione continua, il segno e l'energia*, a cura di Antonio Picariello presso il Museo Sannitico di Campobasso dove è interprete visivo delle poesie recitate durante la rassegna. Proprio questo interrogativo sulla rappresentazione continua caratterizza gli ultimi anni contrassegnati dal ritiro dalle scene, fatta eccezione per un'ultima piccola retrospettiva nel 2007 presso la galleria Limiti Inchiusi, con una selezione di 25 lavori di piccolo formato, e dalle difficoltà sempre maggiori, per via dell'età e dei problemi fisici, di portare a termine opere più impegnative. Ciononostante Pettinicchi ha continuato a lavorare, riprendendo e rielaborando temi del passato (gli autoritratti, i Briganti, la Pezzata, i contadini del Codacchio, Mahler) ormai completamente "aperti" ovvero svelati nel mistero della forma e del colore, ma in opere recenti il segno appare ormai sintetico e immediato, i colori giustapposti per masse progressive, come in un'intima riflessione sull'ultimo Cezanne da sempre amato, e la struttura caratterizzata da innovative prospettive astratte e surreali. La sua ultima personale, curata dal sottoscritto e da Silvia Valente, infine è stata ospitata presso la galleria Artes di Campobasso nel 2013, con opere recenti dai toni ormai più visionari che reali, una mostra che segna le sue ultime uscite pubbliche. Gravemente malato e soffocato dal peso dell'età e dai dolori di una vita il maestro si spegne a Campobasso, all'età di 89 anni, il 25 giugno dell'anno seguente. Rimane, alla fine, il suo sterminato corpus di opere tra tele e incisioni. Una pittura "traforata" di vita, una ricerca mai interrotta di pace e di sollievo la quale, scontrandosi con le pieghe sofferte dell'esistenza, che col pittore è saputa essere oltremodo dura, è capace di diventare materia in divenire, verità trasfigurata ma mai trasfigurante poiché il sogno (e l'incubo) non può riuscire mai a vincere il reale che rimane come segno e come monito. L'etica del lavoro, il suo essere contemporaneamente nel presente e nell'oltre, e il suo rapporto-scontro con la Verità delle cose, sono le piccole impressioni che conferiscono al lavoro di Pettinicchi una concretezza vitale, quel senso che ciò che abbiamo di fronte sia effettivamente "umano", la coscienza della corruzione

[152] M. Bignardi, *Antonio Pettinicchi*, *op. cit.*, p. 22.

o della sofferenza che ci permette di conoscere e di conoscerci. A conclusione di questo lungo racconto, insieme omaggio al pittore e alla realtà molisana nella quale ha operato mantenendo comunque una forte valenza internazionale, rimangono le opere che sono sempre nate nel silenzio meditativo e doloroso del suo studio, e che solo nel silenzio, appunto perché capaci di urlare, è possibile ascoltare: «Quando si arriva a una certa soglia non posso più rispondere, il "dentro" mi si sfiata. E non posso permetterlo. Il "dentro" deve essere forte. Se io parlo troppo, mi si sgonfia l'anima. Ci sono cose che non puoi comunicare, che vanno tenute esclusivamente per te. Gli altri, se sanno leggere, leggono, parlare troppo intorno alle cose a volte non aiuta. Bisogna saper leggere i libri come i quadri. Tu che ne dici professò? Va bene così come è andata?»[153].

«O Uomo! Ascolta! / Che dice la profonda mezzanotte? Dormii, dormii, / da un sogno fondo son risorta: / profondo è il mondo, / e più profondo che non pensi il giorno. / Profonda è la pena, / la gioia più profonda del dolore: / la pena dice: passa! / Ma ogni gioia vuole l'eternità: / vuole profonda, profonda eternità!». Dalla ballata di Zarathustra nel suo *Canto ebbro* passando per il quarto movimento della Sinfonia n. 3 di Mahler, questa invocazione, il cui titolo è "Ancora una volta" e il cui senso è "In ogni eternità", rende con la sua visionarietà poetica l'idea dell'intensità nella pittura di Antonio Pettinicchi, intensità che probabilmente solo la musica riesce, per vie sinestetiche, a comunicare. Pettinicchi, forte della rigorosa formazione sotto la colta guida di Notte, degli anni di militanza nel partito comunista e delle origini dal più autentico mondo rurale molisano, ha maturato e portato avanti nelle sue opere un profondo sentire morale nel tentativo di riscattare, attraverso il disegno, un popolo che vedeva oppresso dalla miseria, dall'accidia delle istituzioni e dalla cattiva politica. Ha dipinto, come scriveva lui stesso, «gli angeli, ovvero i santi a cui avrei dovuto apporre un'aureola nera per tutte le umiliazioni e i soprusi subiti»[154] con una costanza, quasi un accanimento, come di chi ricerca l'epica e la tragedia e non si accontenta del

[153] P. P. Giannubilo, cit., p. 117.
[154] A. Picariello, *Molise mon amour. Diario di un critico d'arte*, Campobasso 2000, p. 143

particolare didascalico bensì punta a categorie universali con sguardo acutissimo e allucinato. Straziante e poetico, e quindi assoluto tanto nella forma quanto nel colore, ha comunicato esclusivamente attraverso l'arte, con delle pennellate irrequiete e disfatte, raggiungendo soprattutto nell'illustrazione dei cantici della *Divina Commedia* un'intensità melanconica e inquieta, quasi una ricapitolazione sulla ricerca dell'umano (troppo umano). Nelle sue figure, trasfigurate in santi o demoni, tutte le «angosce, le sconfitte, le pesanti rassegnazioni e l'attesa della fine»[155] -ancora parole sue- consegnate dalle istituzioni sotto forma di disquilibri. L'artista di Lucito ha cercato per l'intera sua esistenza l'umanità della gente, interrogandosi sul loro sofferto destino, ma questa componente sociale che si traduceva in tensione lacerante mai didascalica non ci dovrebbe far correre il rischio di una visione esclusivamente regionalistica della sua arte. Questo tipo d'analisi dell'opera attraverso l'emersione e la valutazione della componente sociale ed etica è stata, giustamente, accettata dalla storiografia artistica; una certa critica di carattere marxista e storicista ha largamente messo in evidenza, negli anni, il valore estetico dell'impianto realista ed etico sul quale si imposta, successivamente, una forte tendenza decostruttiva, e il legame con una certa pittura di stampo meridionalista. Ciò che probabilmente è mancato, però, è stata una lettura di carattere purovisibilista e formalista di più ampio respiro, capace di collocare la sua produzione in un maggior contesto nazionale ed europeo. Del resto, è facile leggere nelle opere di Pettinicchi questa sorta di regresso col passare del tempo, ovvero di ritiro in se stessi e di abbandono dei temi a lui cari che diventano, nostalgicamente, memorie ed engrammi, repertorio di forme di una Storia che probabilmente ha tradito molte aspettative. Rimangono i profondi significati, i temi iconografici, gli elementi culturali e la perenne voglia di riscatto, rimane l'amore per gli ultimi e gli umili ma quella forte componente sociale, dalle tendenze utopiche, è andata sparendo con gli anni diventando fantasma e lacerto. Ha condizionato molto tale declino il crollo del comunismo a livello europeo, il suicidio politico della sinistra italiana, la crisi dei valori portata avanti dalla

[155] D. Micacchi, G. Trentin, a cura di, *Antonio Pettinicchi*, catalogo della, Campobasso 1984, p. 34

società capitalista, tutti elementi hanno aperto la strada al non-senso della banalità; ha influito anche la dolorosa esperienza di vita personale la quale non ha fatto che amplificare i tormenti che l'artista rinveniva nel mondo e che si sono drammaticamente scaricati addosso, precipitati quasi con effetto deflagrante e straziante. Fatto sta che l'ultimo tentativo di intervento in campo sociale per un'arte impegnata fu intrapreso nel 1997 quando, nell'ambito del concorso nazionale di idee per opere d'arte pubbliche da collocare nella città di Campobasso, Antonio Pettinicchi aveva proposto due installazioni, due quadri a grandezza naturale realizzati con tessere di pasta di vetro, da collocare sulle facciate del distretto militare. Queste due scene avevano per titolo *Le ataviche condizioni sociali nel Molise* e *Omaggio ai contadini del Molise*. Nelle descrizioni delle opere, vergate a mano dallo stesso artista e presenti nel catalogo della rassegna, si legge rispettivamente «Due contadine in un interno. Un gruppo di gente del Molise che cerca di sfuggire (emigranti) ai pesi oppressivi del grande e piccolo POTERE» e «Una donna che raccoglie le olive e un ritorno di contadini nella notte. È un riconoscimento della loro forza di resistenza e della loro profonda cultura umana e sociale»[156]. Successivamente a quest'anno, portando a chiusura un processo di revisione delle priorità iniziato già dagli inizi degli anni Novanta, l'artista si chiude sempre più in se stesso ma così facendo fa acquisire alla propria pittura una dimensione immaginifica ed utopica. Viene portata a compimento la svolta di carattere astrattivo intrapresa negli anni Ottanta, nel 1983 per essere precisi, quando una sinfonia di Mahler, la terza, eseguita dalla banda nel paese di Castellino sul Biferno, aveva scatenato nell'artista un inaspettato e potente processo sinestetico fatto di visioni e macchie di colori. Il reale, il surreale e l'essenziale venivano a collidere sul limite di una pennellata già abbondantemente diluita e frammentata nel paesaggio.

[156] *Arte Urbana. Concorso nazionale di idee per la città di Campobasso*, a cura di M. Fabbri, S. Massotti, Roma 1997, pp. 50-51

Per analizzare l'arte di Antonio Pettinicchi, allora, ci conviene iniziare proprio da tale momento quando l'artista, dopo un decennio, quello degli anni Settanta, di sostanziale abbandono della pittura e del grande formato per un'indagine approfondita sulla grafica, che trova soluzioni compositive ed espressive nuove ed allucinate, torna alla pittura da studio. Accantonata l'epica di popolo, ripresa solamente nella gigantesca e universale allegoria dantesca, attua un'operazione critica sulla propria arte che ripulisce da alcune rudezze geometrizzanti o da naturalismi di stampo guttusiano e riconduce nel solco delle potenze visive e dei sogni infranti. La lettura antropologica di stampo marxista viene rovesciata in teleologia personale nella ricerca di un fine concepibile e consolatorio, di un principio trascendente o immanente nell'ordine naturale e divino delle cose capace di dare un senso, prima spirituale e poi estetico, al cambiamento della sua pittura e del suo animo martoriato. Il rapporto col realismo si era tradotto, fino ad allora, in un'intensificazione della presenza umana nel proprio contesto e per far questo l'artista aveva eletto il Molise a luogo di ricerca nel tentativo, impossibile, di arginare il caos strisciante della modernità disastrosa che, non ricucendo gli strappi del passato e della guerra, non faceva che collocare l'uomo in un dramma ancor più complesso e straziante. L'etica del lavoro –immensa la sua mole di disegni e di studi- e una visione tragica dell'esistenza lo hanno portato successivamente a riflettere non tanto sulla Storia quanto sull'attimo, mentre il racconto personale diviene potente metafora collettiva attraverso la liberazione di tensioni formali e nuove possibilità creative, convogliate in una rappresentazione eroica, solida, colorata, violenta, dolce, stridente, emotiva, tragica. Se nell'incisione adoperava tutti gli espedienti della tecnica per raggiungere uno scavo in profondità nella lastra che è soprattutto scavo interiore e frammentazione di una visione esplosa sul segno, e deformata indirettamente dalla luce, con la pittura, come mi faceva notare l'artista Mario Serra, che ha avuto il privilegio di dipingere più volte col maestro al quale era legato da profonda amicizia, Pettinicchi non cercava tanto l'espressione quando la verità della luce, che nel Molise riesce ad essere ancora splendida ed intensa. Lo studio formale dei paesaggi, pertanto, è un

qualcosa di estremamente complesso poiché col tempo l'artista era riuscito a creare un rapporto tonale con il reale attraverso la macchia che da sintetica ed ampia, quella dei primi lavori, aveva acquisito sfumature e velature diventando caleidoscopica e struggente nella bellezza irreale della radiazione luminosa, una seleziona cromatica che poi, in sintesi, è la scomposizione esasperata della tavolozza di Trivisonno, sua prima vera guida dai tempi della formazione. Tale conquista l'aveva ottenuta attraverso un lavoro immane di studio, realizzando un dipinto o un disegno dal vero ogni giorno, anno dopo anno, maturando una visione analitica del reale. Se nella pittura *en plein air* adoperava l'olio per rendere una luce quanto più possibile naturale, in studio partiva sempre da una dominante nera dalla quale faceva emergere i colori; la sua tavolozza era semplice, due tipi di rosso, un carminio e una lacca, giallo, cromo e puro, verde, celeste, e poi il bianco e il nero con i quali lavorava per tratti netti e macchie per rendere, contemporaneamente, la luce, l'ombra e la penombra. Adoperava le macchie –sovente quasi come incubo compare nei suoi dipinti la "macchia nera" di Kandinskij - con le quali impostava il quadro su un moto centrifugo, partendo quindi da tali elementi strutturali cercava successivamente la sensibilità intima del colore per conferire visione ed interiorità ai dettagli. L'utilizzo dell'acrilico, maggiormente diluibile rispetto all'olio, permetteva il lievitare e l'espandersi del paesaggio mentre sottili pennellate a pettine frammentavano i dettagli consentendo, con la distanza, un maggior grado di compenetrazione delle luci. Pettinicchi ha creato una visione scientifica ed estremamente personale, perfezionata fino agli ultimi anni di vita, nel nuovo modo di esprimere la macchia che ha ricercato in natura soprattutto nei controluce. Indagando tra le sue carte ritrovo così, sgualciti, preziosi brandelli di scrittura personale che aprono nuove interpretazioni alla sua pittura: scriveva «La tragedia è simile a quella che emana il paese di Castellino sul Biferno, specialmente nel controluce del mattino sul tardi e nei giorni di marzo tra la campagna disfatta e brulla, e qualche destino che affiora in qualche porta, tra alberi di acacia in fiore», e ancora «Conosco a memoria le crepe, i burroni, i crepaci del Cercozzo. A questo paesaggio, con le persone che vi abitano, sono

attaccato; al senso drammatico e tragico che emanano questi elementi nel controluce, ai brevi momenti di felicità, negli incontri e nelle parole delle persone di questi luoghi. Personaggi attoniti, su cui pesano secoli di violenze anche morali, ma così ricche di anima, di sensibilità e di misteriosa rassegnazione. Poi in certe giornate di fumo e vento sembra tutto liquefarsi nella solitudine e nell'abbandono. A ben sentire sembra che le rughe rinsecchite, i cuori (l'anima) siano di essi fuori e appesi sugli alberi o distesi nelle crepe». Una visione profonda che parte dal cupo contrasto delle ombre e dalla densità nervosa della pennellata per comunicare enormi tensioni morali: la distorsione nei suoi dipinti non è altro, allora, che la materializzazione di un vuoto riempito dall'ossessione dell'immensità.

Nel suo disperato tentativo di naturalismo, per desiderio di eccesso ed empatia, e moltiplicazione dei punti di vista, Pettinicchi è arrivato ad una verità intima e nascosta, ad una dilatazione fluida degli elementi tanto aperti ed espressi da stordire per eccesso di spirito. I suoni, quelli di Mahler su tutti con le loro dissonanze e contrasti, comunicano al pittore un'energia che si addensa tra la terra e il cielo, immobile sul punto di scomparire e collassare, e che va colta nel momento di massimo ispessimento, quando all'interno della dissoluzione si intravedono corpi, aberrazioni anatomiche, volti storditi da una toccante forza d'animo che incombono come fantasmi nei cuori degli osservatori. I colori, unendosi ai nembi che si accumulano, creano tensioni enormi ed esplosioni di luce:

> Quelle nuvole a gomitolo mi fanno paura, sembrano contenere una energia che mi entra dentro, mi scuote e mi fa sentire annientato, Mi piace metterle sulla tela anche quando si sfaldano» scriverà ancora l'artista comunicando la breve vita delle impressioni e delle visioni, cadenti al primo tocco, flaccide e con poca consistenza ma così imbevute di vita e di struggente abbandono da comunicarci l'insopportabile. È questa, in fondo, tra tanto dolore, la sua unica libertà di pittore: «il colore mi corrode, si sottrae e mi sfalda, mi fa sentire libero. La natura mi afferra nelle sue spettacolarità. Immobile, la respingo, costringo la mia libertà… (si interrompe)

La deformazione e l'espressionismo acceso sono allora le conseguenze della complessità della visione ma non le cause, poiché altrimenti l'etica dello sguardo collasserebbe nell'irrazionalità delle fobie intime e tutto si perderebbe, come in Munch, in un disastroso grido di vendetta svincolato dall'identità. Non vi è quindi nella sua opera un amorale pessimismo bensì un'intima e organica riflessione sulla condizione umana, sulle dinamiche dell'esistenza e sull'aspetto grottesco, a volte cinico, della vita ottenuto da asprezze intessute però di profonda compartecipazione. Non vi si avverte pertanto un'opposizione dialettica, ed una gnosi di fondo, cristallizzata su elementi polari quali negativo e positivo bensì la ricerca, perenne e in questo caso veramente eroica, di dare concretezza, attraverso la forma, ad immagini trasfigurate e reali allo stesso tempo, capaci di condensare in poche pennellate il vissuto e l'attimo. Antonio non insegue e dipinge l'eccesso e il perturbante come disarmonie autoreferenziali, bensì analizza le asperità della vita perché queste sono insite nella natura umana: non aspira pertanto allo scontro letto come contrasto di forze ma alla lotta come estensione del dominio del pittore sulla realtà. Procedendo verso una pittura maggiormente libera da vincoli formali, ma ancorata saldamente ad impeccabili costruzioni anatomiche, verso un neo-figurativismo del tutto personale, avvertiamo successivamente il colore inteso sempre più come elemento strutturale sul quale far poggiare una costruzione per masse continuamente in bilico tra sproporzione e informe. Il segno marcato, sfruttando l'effetto plastico dato dalle frequenti sfumature di complementari, produce invece violenti contrasti tonali.

A leggerla bene c'è molta storia dell'arte nella pittura di Antonio Pettinicchi, vi è tanto la visione per piani di Cezanne quanto il futurismo mediterraneo di Notte, vi è la purezza del segno di Morandi e la grafia nervosa e spietata di Goya, la pennellata disfatta di Magnasco e la carne ossessiva di Lucian Freud, vi sono gli incubi di Bosch e le maschere di Ensor, i nervosi scatti di Schiele e le narrazioni di Guttuso, la deformazione, la violenza della realtà e il significato gestuale

della pennellata di Van Gogh e l'astrazione espressiva di Gauguin, e soprattutto vi è la distruzione della rappresentazione degli espressionisti tedeschi e l'estrema visone umana di Bacon con la sua rigorosa e scientifica distorsione. Vi è molto nell'opera, un "molto" così denso e meditato da non lasciare spazio a pedissequi confronti stilistici che rimangono semplici intuizioni, perché ciò che unisce questi elementi in uno stile unico è lo studio di una vita e una tensione inesprimibile, e non solo un banale processo imitativo. Esistono poi, muovendoci sul piano metaforico, molti elementi simbolici nella sua opera facenti parte di una personale iconografia dell'umano: "quelli che attendono", "cose rimaste", "paesaggi atomici", "balconi" sono però tutte condizioni di senso, chiavi di lettura della sua vita più che delle sue opere. Pettinicchi, come Guttuso, «si era reso conto (aveva capito o aveva sentito) che esperienze dolorose, lancinanti, nascondono dietro di loro l'esistenza di un fondo archetipico e che un mito, uno schema, una forma metaforica, mitologica o allegorica può in qualche modo amplificare il significato»[157], sempre però da un'alta considerazione morale. È la realtà vista in trasparenza attraverso l'etica della Storia, un'etica che probabilmente solo gli artisti della sua generazione sono riusciti a conservare con struggente caparbietà: «Avevamo sogni ambiziosi e davamo altrettanto ambizioso ruolo alla vicenda storica degli uomini. Il quadro realista sarebbe dovuto entrare in rapporto dialettico con la realtà; da essa dipendere ed essa influenzare. E per realtà intendevamo tutto ciò che è espressione e desiderio dell'uomo; un sentimento d'amore e una battaglia per un suo diritto»[158] scriveva negli anni Cinquanta Alberto Sughi. Ecco perché un Pettinicchi esclusivamente legato alla ristretta visione molisana non può reggere ed è un atteggiamento estremamente riduttivo verso una poetica che è saputa essere oltremodo varia ed intensa, e ha saputo esprimere tensioni formali –si veda il ciclo post-futurista dedicato a Dresda- di grande qualità teorica. Il fatto che sia rimasto, per sua del resto espressa volontà, confinato nella regione ci deve far intuire che la realtà raffigurata non è "oggetto"

[157] G. Briganti, *Le autobiografie di Guttuso*, in *Guttuso*, Pomezia 1984, p. 3
[158] A. Sughi, *Il mio lavoro di pittore*, Torino 2014, p. 54

ma “soggetto” dell’opera, ovvero non è copia naturalistica giustificata dall’alibi della buona pittura ma terrore sacro e sconfinato amore, autentica energia di visione e smisurata preghiera. Il mondo contadino, ricchissimo di verità e potenza umana, verrà successivamente indagato nell’ambiente urbano, nella poesia delle cose nascoste e cadenti, per poi diventare intima e personale visione mentre la ricerca della struttura e la costruzione luministica non comprimono la forma ma tendono sempre più a rivelarla in una messa a fuoco continuamente scattante. La concezione dell’atto pittorico come momento di coscienza e di verifica del dato umano e della sensibilità diventa allora fondante.

Nel sottolineare il moto dall’interno all’esterno il segno di Pettinicchi non indica ma ferisce, è una fitta, una spina nei lombi della vita, che legge nel dolore universale dell’uomo una nuvola che esplode, un vento dalla faccia ossuta, una trachea cadente o la riscoperta del bianco. Il suo mondo spirituale si affatica nei controluce dei paesi –Castellino e Lucito come quei villaggi russi descritti da Gorkij-, nelle tormentose e traballanti marce funebri reali e suonate, nei paesaggi diventati atomici e disfatti, negli esseri umani squartati dalla vita e per questo aperti alla verità e alla luce, così spalancati da contenere il mondo nell’incisività del segno. È un espressionista sui generis Pettinicchi perché parte sempre da una forte visione concreta e materiale e non cerca tanto la trasfigurazione fine a se stessa quanto la ricerca della “struttura” che Cézanne vedeva geometrica e lui intuisce “atomica”, ovvero perennemente esplosa e codificata in simboli. Questa condizione si riassume nella intraducibile *Stimmung*, letteralmente “intonazione di un accordo”, che comprende correlati, in conflitto e tensione, lo stato d'animo e l'atmosfera dell'ambiente. Verso gli ultimi anni viene pertanto ad accentuarsi l'istanza comunicativa e il valore gestuale a discapito dell'interesse per una struttura totalizzante; la forma si riduce alla funzione di segno e si avverte il recupero di una maggiore creatività soggettiva slegata da inferenze di stampo sociale. L’abisso tra il reale e l’ideale ormai è completamente spalancato mentre i dipinti assumono sempre più

costruzioni disorganiche. Sembra quasi che ogni opera d'arte debba nascere «nello stesso modo in cui ebbe origine il cosmo, ovvero attraverso catastrofi che dal caotico fragore degli strumenti formano infine una sinfonia, la quale ha nome armonia delle sfere»[159]. Viene meno anche il senso di decadenza e di morte, l'opposizione polare tra tensioni astratto-geometriche e intuizioni organiche si smaterializza in una pittura fluida e corale con l'artista che presta l'anima alle cose e così facendo proietta i suoi sentimenti non negli oggetti delimitati ontologicamente ma nelle forme, che riflettono il suo atto soggettivo di immedesimazione in esse, distorcendosi. Pettinicchi voleva raggiungere l'anima e l'essenza, tanto della natura quanto dell'uomo, voleva guardare all'interno per cercare la vita e per esprimere questa tensione insopportabile adoperava le ombre, i contrasti cromatici e squartava tendini e muscoli non per volontà sadica bensì per esasperata voglia di libertà. Cercava il bene, sempre, ma nello studio e nella pittura usciva perennemente la tragedia, il male che mascherava come fosse della società ma che in fondo era un male personale, un dolore intimo e totale che lo lacerava dal pennello alla tela. Tutte le sue figure comunicano allora questa ricerca di pace che lui intuiva nella natura e nella musica ma poi perdeva nei drammatici controluce, tra demoni meridiani e fantasmi notturni. La grandezza della ricerca, allora, risiede proprio in questo agire titanico come di chi cerca la vita e trova la forma, ma dalla forma trova perennemente la morte: è il suo cuore, in fondo, il paese più straziato.

Tentare di tracciare una storia sull'opera grafica di Antonio Pettinicchi può apparire un'impresa ancor più impegnativa della biografia poiché le mostre (collettive e personali) alle quali ha partecipato sono molteplici e si snodano lungo tutto il corso della carriera. L'abbondante produzione incisoria, tra i corpus più numerosi della calcografia italiana del secondo Novecento con più di seicento lastre, la complessa evoluzione interna (stilistica e tematica) e gli stratificati rapporti con l'ambiente nazionale degli artisti e delle Biennali di grafica rendono difficile una delineazione organica dell'argomento. Ciononostante si cercherà in queste pagine di fissare alcune

[159] W. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, Vol. II, Milano 1974, p. 165

date, analizzare le partecipazioni più significative ed esaminare con puntualità le diverse tematiche che emergono dalle tavole con un'attenzione particolare allo stile e alla pratica poiché in questo campo, prima di essere un eccellente creatore di immagini, Pettinicchi è stato sicuramente tra gli artisti più dotati tecnicamente tanto che, senza voler far confronti con la produzione pittorica, si potrebbe a giusto diritto considerare la produzione grafica come il vertice delle sue ricerche sul segno e sull'espressione.

Pettinicchi scopre la grafica durante il Corso di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Napoli sotto la guida del maestro Lino Bianchi Barriviera, titolare della cattedra di Incisione. Questi, artista poliedrico e di grande levatura tecnica, presente ad una decina di Biennali veneziane, praticava magistralmente l'acquaforte producendo un segno incisivo, spesso sgretolato, con una morsura usata in modo più emotivo e passionale. La sua vastissima opera calcografica si caratterizzava inoltre per il recupero della grande tradizione vedutistica; la serie sulle chiese monolitiche di Lalibelà in Etiopia testimonia infatti la maestria nello studio del paesaggio e dell'architettura e nella resa dell'ambiente, con una contrapposizione di neri che andavano dal cupo all'umbratile e una vasta resa di grigi[160]. Non a caso le prime prove calcografiche dell'artista di Lucito sono dei paesaggi e delle vedute di abitazioni molisane impostate in un rigido quadraturismo, di stampo quasi post-cubista, raggelate in una luce fredda e tagliente capace di creare ombre nette, zone in controluce e bianchi estremamente luminosi. Se in questi scenari contadini non è difficile cogliere riferimenti alla rigida scomposizione spaziale di Cezanne, da poco scoperto, nei soggetti di figura tratti dalla vita quotidiana, e in particolare dal mondo contadino sul quale, in definitiva, si era formato durante l'adolescenza, non si può non notare le lezione dell'altro suo grande maestro Emilio Notte il quale nel periodo postbellico recuperava la dimensione della sintesi arcaica non tralasciando la denuncia sociale e la forte carica civile. Questi sono i due estremi della formazione del pittore, ai quali si devono aggiungere naturalmente le influenze desunte dalla storia dell'arte

[160] Cfr. S. Bianchi, *Lino Bianchi Barriviera. Catalogo dell'opera incisa*, Roma 2011.

del passato e contemporanea: il paesaggismo veneto, il barocco napoletano di Luca Giordano, e poi Goya, El Greco, il segno di Rembrandt, Van Gogh, la scomposizione di Cezanne, Picasso, il realismo espressivo di Guttuso fino a giungere alla cruda deformazione di Francis Bacon. Tutte queste componenti influiranno in maniera diversa nella grafica rendendo il suo segno estremamente innovativo e suggestivo. Primi riconoscimenti nell'arte calcografica giungono quando è ancora studente in Accademia, quando vince il premio per l'incisione nel 1951 alla II Mostra Nazionale delle Accademia di Belle Arti e il premio Fagan Purves, bandito dall'Accademia di Napoli, nel 1952 che conferiva una borsa di studio. Ben presto, insieme agli studenti migliori del corso, De Stefano, De Fusco, Lenzochè, comincia ad esporre nelle gallerie napoletane e ad essere ammesso nelle prestigiose quadriennali romane. Di grande aiuto e stimolo è stata sicuramente l'iscrizione all'Associazione Incisori Veneti: questi rapporti, portati avanti nel corso di tutta la carriera, gli hanno assicurato stima, notorietà e la partecipazione a numerose e prestigiose collettive e Biennali della grafica in tutto il mondo. L'Associazione, pur avendo nel nome una forte connotazione regionale, in effetti non ha operato solo in Veneto ma è stata il gruppo più attivo in Italia nel campo della calcografia svolgendo un'intensa attività espositiva e di divulgazione, curando moltissime personali, collettive e Biennali e collaborando con gli incisori più importanti[161]. Socio fondatore e, successivamente, vicepresidente è stato Bianchi Barriviera tanto che si può ipotizzare come sia stato lo stesso maestro, convinto delle qualità del giovane artista, ad aver introdotto Pettinicchi nell'Associazione. Del resto, tale stima è testimoniata anche da un'esposizione che li vide insieme nel 1975 presso la galleria Arte Club di Torino: "Incisioni, disegni, acquerelli, dipinti di Lino Bianchi Barriviera e Antonio Pettinicchi". Gli anni Cinquanta

[161] L'Associazione viene fondata nel 1954 da Giorgio Trentin con gli artisti veneti Tranquillo Marangoni, Remo Wolf, Neri Pozza, Giovanni Giuliani, a cui verrà presto aggiungendosi l'apporto di una serie di altrettanto notevoli personalità dell'incisione quali: Mario Dinon, Giovanni Barbisan, Lino Bianchi Barriviera, Tono Zancanaro. E' ideata e concepita allo scopo della creazione di uno strumento culturale di unità d'azione tra molte delle maggiori personalità dell'incisione veneta (concepita nel senso storico) ma si apre ben presto all'intero contesto nazionale. Trentin in particolare avrà modo di curare oltre 450 iniziative in Italia, in Europa e in varie altre parti del mondo. A lui si deve la Biennale dell'Incisione Italiana a Venezia, dal 1955 al 1961, e quella di Campobasso, organizzata insieme a Domenico Fratianni dal 2000 e tutt'ora in attività.

sono anni di autorevoli e rilevanti esperienze. Esclusa la prima partecipazione alla Quadriennale di Roma nel 1951, quando presenta un olio con un soggetto vedutistico, le altre successive presenze lo vedranno sempre esporre nel settore della grafica. Alla VII edizione, nel 1955, esibisce tre acqueforti aventi come soggetto gli uomini del Codacchio mentre l'VIII edizione, del 1959, vede la sua presenza più consistente con ben cinque incisioni riguardanti nuovamente scorci e figure della piccola comunità sulle alture sopra Lucito: *Madre del Codacchio*, *Paesaggio dopo la pioggia*, *Donne del Codacchio che ritornano*, *Paesaggio del Molise*, *Donna del Codacchio*. Anche la IX Quadriennale del 1964 registra la sua partecipazione, per accettazione della giuria di pittori, con tre incisioni, *Macelleria*, *Due interni*, *Paesaggio molisano*, mentre, sempre nell'ambito degli eventi organizzati dalla Quadriennale del 1953 si segnala la mostra *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, un'esposizione che mirava ad offrire un quadro quanto più completo dei valori artistici del sud. Pettinicchi, ancora fresco di Accademia, è in bilico tra temi di carattere paesaggistico, *Paesaggio del Molise* e *Paesaggio molisano*, e soggetti di carattere sociale, *Ritorno di due lavoratori* e *Partenza di due donne*[162]. Nella Quadriennale del 1961, invece, partecipa al Premio Nazionale di paesaggio Autostrada del Sole ricevendo un premio acquisto per l'acquaforte *L'autostrada del Sole e le sue diramazioni*. Fondamentale traguardo è stato sicuramente la partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1956[163]. Era la XXVIII edizione, la rassegna fino a quel momento più numerosa per adesioni, e Pettinicchi viene selezionato dalla giuria di accettazione per la sezione dedicata alla grafica. Espone in una sala insieme ad altri grandi maestri italiani dell'incisione, come Antonio Carbonati e lo stesso Bianchi Barriviera, tre acqueforti nelle quali ritornano i temi della terra e del mondo contadino: *Donna del Codacchio*, *Ragazzi del Codacchio e Paesaggio con maschere*. Gli anni Sessanta e Settanta sono, come visto nei precedenti

[162] Informazioni relative alle opere di Pettinicchi in mostra nelle Quadriennali, alle presenze complessive degli artisti, alle giurie di accettazione e alle discussioni critiche si possono agevolmente reperire consultando i cataloghi delle Quadriennali.

[163] Nella seconda metà del Novecento Pettinicchi, Scarano, Pace e Marotta, sono stati gli unici molisani a partecipare all'evento principale della Biennale veneziana.

interventi, un periodo di sperimentazioni e accese battaglie contro il perbenismo e il dilettantismo imperante in Molise. Se nel campo pittorico si segnala un'intensa attività espositiva soprattutto in regione con personali, collettive e rassegne, e un vitale lavoro in gruppo insieme ad altri giovani pittori che si volevano distaccare dal "sottobosco", nel settore della grafica documentiamo la partecipazione a prestigiose Biennali e la realizzazione di significative mostre personali fuori dai confini molisani. Nel 1959 si segnala la collettiva alla galleria d'arte del Palazzo delle Esposizioni di Roma insieme a Orsatti e ai pittori Svecnjak e Zagoruiko con alcuni «forti ed espressivi ritratti di contadini»[164]. Negli anni Cinquanta aveva avuto modo di partecipare alla I, II e III edizione della Biennale Nazionale della Grafica organizzata a Venezia, rispettivamente nel 1955, 1957 e 1959, dall'Associazione Incisori Veneti. La rassegna, messa in piedi da Giorgio Trentin, era quanto di più aggiornato ci potesse essere in Italia nel campo della calcografia d'arte e lo stesso storico, circa l'edizione del 1957, aveva a scrivere: «Innanzitutto indispensabile è sottolineare la presenza non solo di tutti i migliori incisori puri italiani o di coloro per cui l'incisione rappresenta l'attività di gran lunga preminente, ma la presenza contemporanea, fatto straordinario, di gran parte dei nomi più significativi dell'arte italiana, di artisti che da tempo più non incidevano, di artisti da anni assenti o lontani dal mondo incisorio e oggi spinti e trascinati nuovamente a maneggiare bulini e punte»[165]. Pettinicchi, in tale edizione come nella precedente, è tra i giovani incisori invitati e queste sono le impressioni critiche dello stesso Trentin circa i suoi fogli: «con il desolato e cupo tormento di un Pettinicchi abbiamo la visione palpitante di drammatica aderenza alla realtà umana nella "Partenza della famiglia del minatore" tradotta nella brutalità di una grafia profondamente scavata ricca di densi contrasti»[166]. La costante presenza nel gruppo fa si che viene ad essere inserito ben presto nel più vasto circuito internazionale espositivo tanto che, negli anni successivi,

[164] L. Trucchi, *Mostre romane*, in "La Fiera Letteraria", 7 giugno 1959.
[165] G. Trentin, *Note sulla seconda biennale dell'incisione italiana contemporanea*, Venezia 1957, p. 10. Il testo è un ottimo documento per conoscere le idee e l'attività dell'Associazione e l'importanza che stava assumendo nel campo dell'incisione.
[166] *Ibidem*, p. 58.

iniziano per lui una serie di collettive in tutta Europa al seguito dell'Associazione che in molti eventi diventa la rappresentante ufficiale del mondo calcografico italiano: Lubiana (1957), Varsavia (1959), Bruxelles (1960), Bucarest (1961), Leiden (1965), Lima (1969), Città del Messico (1970), Casablanca (1971), Mosca (1974), Luxembourg (1978). Oltre alla Biennale di Venezia, tra le collettive più significative è da evidenziare per l'Italia la Biennale di Palazzo Strozzi a Firenze e per l'estero L'Intergrafik di Berlino. La prima volta a Firenze è nel 1969 per la I edizione. La rassegna, che aveva come presidente Armando Nocentini e un prestigioso comitato scientifico, era tra le più autorevoli a livello europeo e prevedeva una formula interessante con una mostra storica, degli omaggi ad artisti italiani e stranieri, e poi la rassegna vera e propria. In quell'anno Pettinicchi espone ben cinque opere realizzate tra il 1968 e il 1969: *Paesaggio*, *Interno a Lucito*, *Due momenti a Gildone*, *Emigranti*, *Insolazione*, dove temi di denuncia si legano ad una visione introspettiva del reale, che va oltre il mero realismo attraverso un processo singolare di trasfigurazione. Tra gli altri artisti invitati c'è Bianchi Barriviera, Attardi, Guerreschi, Guttuso, Morandi mentre si analizza l'opera visionaria del rinascimentale Ugo da Carpi. La III Biennale del 1972 è tra le più importanti esperienze alle quali ha partecipato l'artista di Lucito. Oltre la classica rassegna, Mario De Micheli cura la mostra "Resistenze e lotte per la libertà nella grafica italiana dal 1940 al 1960" e Pettinicchi è inserito proprio in questo contesto insieme a nomi quali Annigoni, Birolli, Mafai, Mastroianni, Pirandello, Vedova, ma anche stranieri quali Grosz, Grunding, Ernst, Dubuffet, Hartung, Giacometti, Mirò, Picasso. Espone tre opere di carattere sperimentale: *Contadina e rete*, un'acquaforte che nasce dalla sovrapposizione di due lastre, e *Ricordo di Pastena* e *Per una nuova libertà*, dei collage dove insieme all'acquaforte e all'acquatinta saggia anche interventi cromatici. Giorgio Trentin scriverà sul catalogo: «Motivi tratti dall'esperienza quotidiana vissuta dall'artista a contatto della realtà drammatica scaturita dal clima di oppressione, di rivolta delle genti del Sud, dei contadini, dei braccianti, dei minatori, degli emigranti, a quelle genti a cui Pettinicchi appartiene e di cui sino a gioventù inoltrata condivise dure e spietate

vicende»[167]. Interessante risulterà anche la IV edizione che prevedeva la mostra storica sulla grafica dal realismo al simbolismo. Si respira aria di espressionismo tedesco in Pettinicchi che presenta quattro acqueforti aventi per tema la situazione contadina molisana. A Berlino espone nel 1968 e nel 1970, nella I e II Biennale Internazionale della grafica "Intergrafik Museum Altes". La rassegna, instituita ufficialmente nel 1965 per il ventesimo Anniversario della Liberazione dal nazismo, si ispirava alle tematiche della resistenza e della solidarietà internazionale e riuniva tutte le forze artistiche progressiste d'Europa e del mondo: «La Intergrafik 70 è l'espressione viva della partecipazione attiva degli artisti nella lotta di liberazione sociale e nazionale e nei movimenti democratici dei loro popoli»[168]. La grafica, che in Germania poteva vantare nel Novecento innovativi esponenti, diventava, ancor più della pittura, il mezzo principale di denuncia e diffusione delle idee socialiste e Pettinicchi, sia per ideali che per tematiche, era di certo tra gli artisti italiani più adatti a partecipare alla rassegna. Nell'edizione del 1970 esibisce due acqueforti aventi per tema gli orrori della guerra: *Aggressione* e *Tortura*. Le collettive e le personali di grafica sono numerosissime in questi anni, sempre al seguito dell'Associazione, e lo portano ad esporre in tutta Italia nell'ambito degli incisori veneti. Prestigiosa, per la sede espositiva, è stata sicuramente la Mostra *degli incisori veneti* realizzata presso la Calcografia Nazionale di Roma nel 1963 ma significative risultano essere state anche *Incisori veneti* presso il Museo del Sannio di Benevento nel 1969 e *Incisori veneti* all'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia nel 1971. A Benevento, per esempio, dove espone *Inquisizione* e *Notte di paura*, delle acqueforti del 1967, comincia a sperimentare sul formato orizzontale e ad accentuare i neri, sempre più profondi mentre i soggetti si fanno man mano più tormentati. Il volto che emerge dalla *Notte*, per esempio, è un'espressione estrema, colto nell'atto di mangiarsi le mani, angosciato da una luna spenta e da altre figure che tormentano l'oscurità. Tra le collettive più ristrette si segnalano *8 incisori* al centro

[167] *Terza Biennale internazionale della grafica d'arte. Palazzo Strozzi.* Vol. 2. *Grafica 1940-1960. Resistenza e lotte per la libertà*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1972), Firenze 1972, p. 47.
[168] *Intergrafik 70*, catalogo della mostra (Berlin, Altes Museum, 1970), Berlin 1970, p. 5.

culturale Bronzetti di Trento, nel 1965, *Guerricchio, Pettinicchi e Scarpati* presso la Sala Alicata di Napoli, nel 1968, *I bianconeristi. Cinque incisori italiani* presso la galleria Il Sigillo di Padova nel 1968, la rassegna *Napoli oggi* a Napoli, nel 1970, e ancora *Grafica oggi* a Ostigia nel 1973. Tra le personali, invece, evidenziamo *Incisioni e disegni di Antonio Pettinicchi* presso la galleria d'arte Portici di Cremona nel 1966, con presentazione di Giancarlo Pandini, e la prestigiosa esposizione nel 1971 presso la Galleria dell'Incisione Venezia Viva, a Venezia, nel 1971, con presentazione di Giorgio Trentin. Gli anni Ottanta segnano per Pettinicchi un momento di riflessione sul proprio lavoro, quasi di ricapitolazione, e vedono la realizzazione di ampie personali a Campobasso e la conclusione dell'impegnativo ciclo sulla *Divina Commedia*. L'esposizione del 1984 a cura di Dario Micacchi e Giorgio Trentin segna un momento importante nella carriera dell'artista in quanto oltre a presentare nuovi cicli propone anche, in chiave retrospettiva, una serie di lavori maggiormente datati, in particolare di grafica. Le lastre presentate sono un pugno allo stomaco: dure, ossessive, deformate, con neri drammaticamente profondi ed espressioni distorte sul limite della paranoia, colpiscono quasi più delle tele per quel segreto equilibrio tra tecnica, inventiva, astrazione e realismo. Trentin, analizzando come aveva fatto molte altre volte la sua opera grafica, non può non soffermarsi sull'isolamento dell'artista, ignorato da una certa cultura ufficiale nazionale: «Di un personaggio nella cui ricerca sofferta, maturata e sorretta nel rigore e nella severità di una estrema, inistinguibile, coerenza morale, a caro prezzo, spesso, duramente pagata con l'oblio e l'isolamento, verremo accertando il carattere straordinario di una sintesi unitaria, di una perfetta identità dell'artista con l'uomo»[169]. Se gli anni Novanta lo vedono raramente presente in eventi legati alla grafica, escludendo le partecipazioni al Premio Internazionale Biella, il nuovo millennio si apre con un'importante personale a Campobasso, nel 2002, a cura di Massimo Bignardi dove viene presentata la produzione pittorica e la produzione

[169] D. Micacchi, G. Trentin, a cura di, *Antonio Pettinicchi*, catalogo della mostra (Campobasso, Galleria d'arte civica, 1984), Campobasso 1984, p. 9.

grafica, comprendente incisioni e disegni, e dove un ottimo catalogo testimonia il lungo percorso nell'arte calcografica. Negli anni Duemila, inoltre, è spesso presente alla Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea di Campobasso, organizzata dall'artista molisano Domenico Fratianni con la collaborazione dell'Associazione Incisori Veneti nella persona di Giorgio Trentin. L'ultima partecipazione è proprio del 2012, per la VII edizione, con tre acqueforti del 1995: *Uomo che dorme*, *La spaccalegna*, *Uomo in villa*[170]. Un breve accenno va fatto ai premi ricevuti e alle raccolte che ospitano delle sue stampe. Tra i riconoscimenti, oltre a quelli già citati, segnaliamo il Premio Asiago alla IV Biennale dell'Incisione di Venezia, il Premio Ente Turismo di Venezia alla V Biennale dell'Incisione, il premio per la Grafica al Premio Mazzacurati e il Premio città di Torino alla V Biennale Internazionale della Grafica di Firenze. Sue incisioni sono presenti invece nei musei civici di Lucca, Vicenza, Ascoli Piceno, Sant'Elpidio a mare e Modena, presso la prestigiosa raccolta Bertarelli di Milano, nella raccolta di disegni e stampe della Galleria degli Uffizi di Firenze, nel fondo della fondazione Il Bisonte di Firenze, alla fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia e ancora nella collezione del Premio Termoli. All'estero è presente nei fondi del Museo Puskin di Mosca. Si segnala la presenza nelle cartelle *Il lago di Como*, stampata per il XII Congresso Internazionale dell'Ex libris tenutosi a Como nel 1968, insieme a Bianchi Barriviera, Wolf, Marangoni, Sella, Bragaglia, e *Il Molise*, stampato dal Centro Internazionale della Grafica di Venezia nel 1983, con opere anche di Fratianni, Pace e Petrocelli e presentazione di Giuseppe Jovine. Interessante anche l'esperienza come illustratore per *Proposte Molisane* e *l'Almanacco del Molise*, pubblicati da Enzo Nocera, e per *Le terre del Sacramento* di Iovine, *La chiesa di Canneto* di Del Vecchio, *Vita di Contadini* di Del Galdo *Delicata Civerra. Dramma storico della cronaca campobassana del XVI secolo* di De Marco.

[170] *VII Biennale dell'incisione italiana contemporanea città di Campobasso*, catalogo della mostra (Campobasso, Città nella Città, 2012), Campobasso 2012, p. 154.

Il segno come apertura. Volevo dividere questo paragrafo in tre parti nelle quali analizzare separatamente alcune delle tematiche che emergono maggiormente dall'opera grafica, e quindi dal "segno", di Antonio Pettinicchi; delle impressioni per tentare di costruire nuclei concettuali sui quali ragionare. Cominciamo col parlare della forma, o delle forme, in quanto anche la forma, ovvero la configurazione di un elemento, può diventare un centro tematico. Se le prime acqueforti denotano una ricerca di stampo quasi documentativo nell'ossessione dei volti, ravvicinati e in primo piano, costruiti con una sapiente trama di chiaroscuri, lentamente con gli anni l'immagine viene ad implodere, quasi a collassare su sé stessa, e la deformazione dei contorni e delle superfici arriva ad alterare irrimediabilmente il percepito trasportandolo sul piano personale dell'emozione. La forma che l'artista allora adotta è alterata poiché l'obiettivo è più documentare il reale bensì mostrare l'"interno" dell'individuo. Lo scavo dell'acido sulla lastra diventa la metafora tangibile dello scavo del pittore nel corpo umano alla ricerca di frammenti di verità nascoste, alla ricerca dell'intima essenza degli individui, ora angeli ora demoni grotteschi ma tutti facenti parte del teatro della vita. L'ossessione per cosa c'è "dentro" si traduce nell'utilizzo di un segno fluido e scorrevole capace di adattarsi agli "accidenti" dei corpi, alle loro fisionomie distorte, alle espressioni disciolte sulla lastra, raffigurando il taciuto. Il tema che emerge prepotentemente da tale riflessione sul celato è il profondo, inteso come visione dell'interiorità ma anche dell'anatomia. Pettinicchi scarta la pelle per lavorare direttamente con i muscoli e con lo scheletro, dimostrando tra l'altro solide basi di anatomia artistica, e presenta il corpo come una radiografia trafitta di sofferenze così invasive da avanzare come cancri di ombre e chiaroscuri. Non si può non pensare all'opera di Francis Bacon, artista da sempre apprezzato, il quale nel disperato tentativo di comunicare il suo tormento guarda al di là del corpo distruggendo di fatto l'uomo e presentandolo come una massa informe di carne: «Camminare sull'orlo dell'abisso in bilico tra restare fedele a ciò che comunemente chiamiamo illustrazione, evocando al tempo stesso le emozioni più varie e più intime che un uomo possa provare» avrà a riferire l'artista inglese in un'intervista. Ma l'assoluto

nichilismo dell'inglese si scontra con la visione progressista di Pettinicchi il quale, animato da un profondo principi morali, conferisce ai suoi corpi lo strazio delle carni ma cerca sempre di non annientarli definitivamente poiché il riscatto, seppur nell'altra vita, come ci insegnano gli acquerelli del *Paradiso,* è possibile. Le sofferenze alle quali risponde il segno sono allora condizioni ineludibili dell'essere umano, in particolare delle classi svantaggiate, proletari, contadini, operai, che l'artista trasfigura mostrandole con cruda consapevolezza ma accennando anche ad una sorta di affrancamento. Metafore di un'umanità riscattata dal male e per questo salvata, con il dolore vissuto e rappresentato che contribuisce ad innalzare l'individuo dal piano della miseria a quello ideale dell'esempio morale. I corpi aperti, le fessure nei volti, le tormentate ombre violente e i neri profondissimi non negano allora una raffigurazione ma aspirano ad una nuova visione delle cose che, appunto perché aperte, si presentano nude e forse ingenue allo sguardo. L'abbrutimento percepito è quello della realtà, della Storia, causato da fattori esterni, ma non è l'intima natura dell'uomo che Pettinicchi cerca sempre di salvare. Il dentro che vediamo e che percepiamo come alterazione è elemento determinante dell'immagine che si apre per mostrare l'individuo ma anche l'intera società che lo forma, facendo propria quella massima di Leopardi, altro poeta apprezzato dall'artista, il quale nella *Palinodia al marchese Gino Capponi* si chiede quanto conti la parola di un poeta che parli solo di sé: «[…] il proprio petto \ esplorar che ti val? Materia al canto \ non cercar dentro di te. Canta i bisogni \ del secol nostro, e la matura speme». Occorre scrutare il nostro petto per trovare identità e senso e Pettinicchi pare seguire alla lettera l'indicazione offrendoci realmente il petto aperto dei suoi personaggi. L'impatto dello sguardo con la profondità corporale e la perenne incarnazione sulla superficie delle cose lo portano allora a scavare oltre la base delle figure per trasportarci all'interno di esse, ed ecco svelarsi una doppia visione della realtà. Una visione metaforica, ideale e distorta, aperta al trascendente e perciò volutamente astratta, ed un'altra profondamente terrena, sintomale, inconscia, quasi prodotta da

una convulsione isterica[171]. «Quando gli chiedo cosa si aspetti di realizzare ogni volta che prende i pennelli mi risponde, allargando le braccia: "Niente, oltre al tremolio che ho. Scarto il pacchetto e vedo cosa c'è dentro"»[172]. Per dirla come Bataille l'immagine è "aperta" ma non è orrore senza scopo o senza redenzione, senza salvezza e significato, è invece offerta del "negativo" come redenzione del corpo e dello sguardo: «Ciò che voglio fare è distorcere la cosa molto al di là dell'apparenza, ma nella distorsione stessa portarla a una registrazione dell'apparenza», per chiudere ancora con Bacon.

Il segno come memoria. Se l'immagine, in particolare dagli anni Sessanta in poi, appare sempre più "aperta", ovvero scavata nel profondo, materialmente sulla lastra e figurativamente nel corpo, questo discorso viene a legarsi anche col concetto di memoria. Le figure di contadini (del Codacchio), di famiglie povere, di reietti della società che passano silenziosamente nel mondo e che l'artista fissa prima sulla carta –splendidi a riguardo sono i tantissimi bozzetti tratti dai taccuini che l'artista riempiva girando tra Lucito e Campobasso- e successivamente nelle incisioni non sono messe lì per caso, con spirito freddamente documentativo, quasi neorealista, bensì sono figure vissute e comunicate. La memoria è diversa però dal ricordo, pertanto, le immagini non sono mai oggettive bensì vivono sempre di un incontro duale con lo sguardo che le coglie, le attualizza, le "forma". Il confine, lo si comprende bene, è sottile. Più si scava nella forma e nell'idea, ovvero si procede oltre il visibile apparente, più si aprono alla vista squarci inquietanti che fanno emergere l'informe più che la forma, il dissimile più che il somigliante, il segno più che il contorno. La memoria allora diventa grido e denuncia e si carica di forti connotazioni sociali. La tragica realtà umana delle genti del Sud, dei braccianti, degli emigranti, degli emarginati, che Antonio ha incrociato durante tutto il suo cammino artistico è puntualmente registrata con estremo rigore morale poiché l'idea non è tanto quella di mostrare ma di svelare. Il realismo di Pettinicchi, come

[171] Sul tema della carne e dell'immagine aperta si veda Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008.
[172] Gennaro Ventresca, *Il talento di Antonio Pettinicchi*, in "Il Primo", 7 settembre 2011, p. 23.

quello di Guttuso, vive nel colloquio con i maestri del passato, nel tentativo di cogliere il grido disperato di una società, quella rurale, che stava collassando sotto i colpi del capitalismo lasciando dietro di sé scheletri inebetiti; non è quindi violenza ma autentica energia di visione. Nel 1954 Guttuso, contro l'astrattismo dei leoventuriani, scriveva: «La realtà non è "oggetto" ma "soggetto" dell'opera d'arte. Il naturalista copia, il realista sceglie e giudica e propone. Tutti quelli che in pittura non hanno nulla da dire mettono subito davanti l'alibi della pittura. "La bellezza o sarà convulsiva o non sarà" dice Breton e altrove "Io voglio una società senza uomini". Davvero non c'è nulla di più rozzo e semplicistico che la complessità raffinata della decadenza! Strilla color mio che l'erba cresce! Terrore della figura umana, terrore che due occhi esprimano gioia o sofferenza. Estetica dei nemici dell'uomo. Amano le parole, ma a condizione che non significhino nulla; poiché si sono resi liberi dalle compromettenti interferenze della ragione […] La via del realismo è la via della libertà e dell'umanismo»[173]. Pettinicchi è proprio questo: non ama le parole o le dichiarazioni di intenti, agisce esclusivamente con la forza immaginativa della sua mano e, da consapevole realista, "sceglie, giudica e propone" e proprio nella scelta, che spesse volte si lega alla memoria o alla fissazione per la memoria, risiede la forza rivoluzionaria dell'opera. Il carattere espressionista dei suoi personaggi non deve allora trarre in inganno poiché l'artista rappresenta la realtà molisana senza fronzoli o idealizzazioni: un mondo di grande miseria accompagnato da altrettanta umanità. In quei paesaggi raffigurati sulle tele con toni violenti e cangiantismi eccessivi ed irreali, tra quei paesi che ricordano al pittore certi villaggi russi ai tempi dello zar come descritti da Gorki, si dipana un unico racconto fatto di gesti ed espressioni, silenzi e disgrazie, urla, rivendicazioni e accettazioni che l'acquaforte riesce a fissare con rara potenza per quel segno così duro e scavato e quei neri bruciati capaci di far esplodere la lastra in mille visioni. Lastra che spesse volte diventa un vero e proprio palinsesto che raccoglie impressioni, memorie sfuggevoli e impronte di passaggio colte all'improvviso sulla strada: volti, case, nature morte, corpi sono

[173] Citato in *Guttuso e Dante*, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante, 1982), Milano 1982, p. 16.

presentati tutti insieme quasi come fosse una lenta osservazione. Ma la memoria è soprattutto quella del popolo: «nella tormentata visione della realtà umana del sud, della realtà dei contadini, di quelle infelici e tragiche terre meridionali, d'una umanità di esseri dai volti scavati da un secolare retaggio di fatiche e di rinunce, quotidianamente impegnati in una lotta esasperata per il riscatto dalla miseria e la difesa, la conquista, d'una terra che tanto sangue ha già versato. Una umanità che Pettinicchi difende e per cui lotta, perché è la sua umanità, partecipando a quelle angosce, a quelle sofferenze, alle speranze di quelle genti, e che egli traduce nel ritmo di un linguaggio acquafortistico dalla struttura condensata in valori plastici di eccezionale violenza»[174]. Una realtà sentita e percepita in un clima di profonda adesione e di intima solidarietà col segno che diventa effettivamente memoria e denuncia. I pericoli nell'affrontare tali tematiche però possono essere diversi come ci ricorda Giuseppe Jovine dalle pagine di *Benedetti Molisani*: «Da un rischio Pettinicchi deve guardarsi, il rischio di fare scadere il connotato fisionomico a emblematico clichet di un tipo di proletariato indifferenziato in una società ancora differenziata sul piano razziale e culturale. Saremmo quasi tentati di dire che se certe figure di oppressori fossero meno tipiche e paradigmatiche, più credibile, in qualche passo narrativo apparirebbe la composta ma urgente rivolta degli oppressi»[175]. L'incisore allora, proprio per liberarsi dalle "tipicità" delle realtà contadine, intorno agli anni Settanta, quando Genua e Mastropaolo esponevano in cattedrale a Campobasso il famoso e contestato presepe di accusa, va a verificare il dolore "meridionale" nella realtà rurale vietnamita, indocinese, africana, sia come atto di condanna sia come sperimentazione su tematiche affini e differenti allo stesso tempo. Ma il dolore rappresentato rimane lo stesso come se il dolore "meridionale" fosse un concetto globale che il pensiero non considera più perché poco moderno: arte quindi come autocoscienza contro il fascismo di ieri e di oggi[176]. Varrebbe allora la pena di rileggersi la famosa *Lettera di un pittore ai contadini del*

[174] G. Trentin, a cura di, 4. *Biennale dell'incisione italiana contemporanea: Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, piazza San Marco, 1961), Venezia 1961, p. 73.
[175] G. Jovine, *Benedetti molisani*, Campobasso 1979, p. 103.
[176] F. Mauri, *Linguaggio è guerra*, Roma 1975.

Cormon di Giuseppe Zagaina, uscita sulle pagine di *Rinascita*, per comprendere, con parole di altri, i sentimenti più intimi che hanno guidato l'artista in determinate scelte iconografiche: «Voi mi avete insegnato molte cose. Non meravigliatevi se vi dico che siete stati voi a convincermi della giustezza di certe idee: che siete stati voi a darmi il coraggio e l'entusiasmo per affrontare le difficoltà del mio mestiere e le ostilità di quelli che non vogliono che noi pittori realisti ci si occupi tanto di voi, braccianti e contadini»[177].

Il segno come resistenza. L'ultima parte circa le tematiche presenti nelle incisioni di Pettinicchi è dedicata ad un concetto che è rimasto sempre caro all'artista e a tanti suoi colleghi molisani: la resistenza. Cominciamo con un distinguo. L'artista, per quanto incomprensibile possa apparire, non è mai indifferente al mondo, anzi, col suo agire cerca di dare senso al reale e alla Storia: la sua, in effetti, è una forma di resistenza all'inquietudine dell'esprimere se stessi attraverso un linguaggio artistico e all'insensatezza del reale percepito. Il suo coinvolgimento nelle tematiche civili, pertanto, può passare anche attraverso una riflessione sui meccanismi stessi delle Resistenza intesa come momento storico ben preciso. Accadimenti come Auschwitz e la Shoah, ma in Italia soprattutto gli eccidi nazifascisti, hanno fortemente ispirato generazioni di artisti più o meno coinvolti in quegli avvenimenti ma sempre legati al ricordo e alla denuncia. Tutta l'arte del dopoguerra di fronte a questa palese "banalità del male" e mancanza di giudizio negli uomini non ha potuto che esprimersi ribaltando il concetto di rappresentazione e la stessa sussistenza del senso, manifestando negativamente la prospettiva di una riconciliazione tra individuo e mondo. Artisti come Pettinicchi, invece, hanno resistito all'informale e all'astratto di fronte alla sempre più palese incapacità di giudizio o, come la direbbe Dorfles "dittatura dello sgradevole", per visualizzare efficacemente gli orrori della pazzia umana. Un'arte che non fosse più testimonianza diventerebbe una vuota tecnica di consumo per questo l'arte dopo Auschwitz (e inseriamo anche gli avvenimenti della nostra Resistenza) è si un paradosso, ma un paradosso necessario per l'uomo e per l'artista

[177] Riportato in antologia in M. De Micheli, *Arte e mondo contadino*, Milano 1980

che deve farsi carico della memoria. Gli spunti sono molteplici e soprattutto, come visto nella biografia, hanno dato frutti diversi che si sono trasformati in una intensa attività espositiva che da una parte cercava il confronto e dall'altra la rottura: la Resistenza, tanto esaltata nell'arte e nei soggetti, diventava, soprattutto a Campobasso e nel ristretto campo d'azione del Molise degli anni Sessanta e Settanta, una resistenza artistica a tutti gli effetti. Inseriamo allora qualche paletto di riferimento. Nel 1944 Guttuso, rientrato a Roma, partecipa alla Resistenza. La sua attività pittorica è piuttosto limitata e riguarda soprattutto disegni dedicati alla lotta contro i tedeschi. Questi schizzi confluiranno nell'album di incisioni intitolato *Gott mit uns*, edito a Roma all'inizio del 1945 con un testo di Antonello Trombadori[178]. Subito dopo la Liberazione organizzerà poi nella Capitale la Mostra d'arte contro la barbarie per testimoniare con la pittura gli orrori della guerra. Le serigrafie che mostravano le paure e i terrori delle violenze naziste fecero scuola ispirando un'intera generazione di artisti, ma si richiamavano a tutta la grafica rivoluzionaria tedesca degli anni Trenta, dei vari Grosz, Grunding, Kollowitz[179]. Se a questo aggiungiamo la razionalità segnica di Cezanne, l'espressionismo di Kokoscka, Kubin, Munch, il supremo esempio civile di *Guernica* di Picasso, riusciamo a capire anche il terreno nel quale si muove Pettinicchi. A Campobasso tale temperie culturale arriva intorno agli anni Settanta quando si organizzarono gruppi (*Gruppo 70*) manifestazioni (*Verifica '74*) e azioni degli artisti nel sociale, ma l'incisore lavorava a tali temi già da tempo. A livello nazionale, invece, dovremmo guardare al 1965 quando il Comitato Bolognese per le celebrazioni del ventesimo Anniversario della Liberazione organizzò la mostra *Arte e Resistenza in Europa* con opere dal 1925 al 1945[180]. Uno dei temi era "Cosa hanno fatto gli artisti per la Resistenza e cosa può fare l'arte per liberarci dal fascismo?". La risposta italiana, dal

[178] Cfr. G. Noventa, A. Trombadori, *Gott mit uns. Renato Guttuso*, Milano 1960.

[179] Cfr. *Grafica rivoluzionaria e proletaria dalla collezione d'arte dell'Accademia di Belle Arti della Repubblica democratica tedesca*, Venezia 1982.

[180] C. Gnudi, J. Cassou, C. L. Ragghianti, M. De Micheli, a cura di, *Arte e resistenza in Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1965), Bologna 1965. Si veda anche il catalogo della mostra S. Roffi, a cura di, *Guttuso. Passione e realtà*, Milano 2010. A Bologna il 24 marzo 1963 si era svolta la famosa tavola rotonda sul tema "Arte e Rivoluzione" alla quale avevano partecipato Arcangeli, Argan, De Micheli, Guttuso, Matta e Zanglieri.

dopoguerra, era stata quella dell'arte realistica, ovvero di quell'arte, per dirla con Guttuso, «che conduce a una sempre più completa e profonda scoperta della realtà, realismo vuol dire espressione della realtà la quale non è ideale eterno e immutabile ma continuamente si muove, si sviluppa e si trasforma». Il peso del Partito Comunista e la forte influenza del pensiero di Gramsci erano stati determinanti nel dare all'arte della Resistenza una fisionomia peculiare e un esito che rende il neorealismo italiano un fenomeno particolare nel panorama artistico. Pittore storico-civile, Pettinicchi fa sue tutte le istanze di rivendicazione e liberazione, di denuncia e affrancamento, e per tale motivo alle tematiche desunte dal mondo contadino meridionale affianca ben presto raffigurazioni di stampo maggiormente "politico" con visioni di torture, prigionie, lotte, soprusi, personaggi particolari, nemici o amici dell'ideale comunista, inseriti come santi e modelli o esempi negativi. La guerra aveva fatto maturare gli artisti e per questo la Resistenza divenne una lezione fondamentale poiché nel far cadere quel margine di evasione che aveva accompagnato la pittura aveva favorito l'esigenza di testimoniare e partecipare, di essere nella lotta. L'artista di Lucito tali spunti li aveva appresi successivamente in Accademia, sotto la sapiente guida di Notte, e tornato in regione si era scontrato con la banalità di una pittura di evasione, "della domenica", provando da subito l'esigenza di comunicare e di ridare all'arte la sua funzione sociale affinché l'uomo parlasse all'uomo e in nome dell'uomo. Come nella Resistenza era in gioco tutto l'essere umano così nell'arte il pittore era chiamato a trasformare se stesso. In uno scritto del 1942 Carlo Levi riassumeva efficacemente le idee e i sentimenti che agitavano allora gli artisti: «Il terrore della libertà ci fa estranei al mondo, e lo popola di mostri […] La paura dell'uomo, cioè la paura della pittura, è il senso della pittura contemporanea. Per sfuggire alla propria natura di uomini, quale sfoggio di ingegni e di eroismo: per sfuggire alla pittura, quali meravigliosi sforzi! […] Qui era paura della pittura in senso più triviale: mancanza cioè di coraggio, fedeltà e una eterna accademia […] Ma la crisi non si cela con l'eclettismo né volgendosi indietro. Picasso, e gli altri, hanno creato le immagini della desolazione contemporanea, le immagini della Paura; e, senza timore del loro

aspetto, ci hanno dato le forme mutevoli […] Il domani non si prepara con i pennelli, ma nel cuore degli uomini»[181]. Questa paura della pittura Pettinicchi l'ha sperimentata sulla propria pelle di contadino, evitando da subito la ricerca formalistica chiusa in sé stessa di un Trivisonno per guardare casomai agli eccessi di Scarano. E in tale solitudine, e nella "tortura" degli anni in Accademia, come riferisce lo stesso pittore, è andata maturando l'idea di riuscire a saldare la frattura tra arte e popolo attraverso una nuova iconografia, attraverso una nuova immagine legata all'esperienza del disegno e che l'incisione riusciva a trasmettere con immediatezza. La Resistenza per l'artista, quindi, è soprattutto il tentativo di credere nell'arte per sentirsi libero, compromesso in maniera totale con la propria visione del mondo, come scrive Guerreschi: «Di fronte ai miei lavori mi chiedo tante cose, ma soprattutto se, e in che misura, essi contribuiscono a chiarire la realtà, a modificarla. Confesso subito che questo contributo, quando c'è, è in rapporto a quello che dovrei dare, al bisogno di verità esistente nella realtà d'oggi. Quasi sempre il nucleo autentico della realtà ne rimane precluso e la drammaticità del reale è spesso ridotta a formulazione letteraria […] il prevalere nei miei personaggi di una certa carica che turba, particolarmente nociva proprio perché non di ordine esterno, ma radicata, mio malgrado, nel profondo dell'immagine stessa […] tuttavia ho bisogno di una pittura che mi comprometta come uomo in maniera totale, che sia cioè un tutto organico»[182]. Pittura e incisione come un tutto organico che chiama l'artista a riflettere su sé stesso e il mondo, in quella lotta tra forma e informe, tra il monito di Bacon «Noi siamo carne. Siamo potenziali carcasse» e la ricerca di pace, di una nuova civiltà, di un nuovo slancio che fino ad allora solo *Guernica* aveva saputo offrire. Oltre ai soggetti palesemente legati agli orrori delle guerre, quindi, la resistenza nell'arte di Pettinicchi è soprattutto questo tentativo estremo ed estenuante di lottare e vincere contro il nichilismo e la barbarie del mondo, e di combattere sostanzialmente per gli ultimi in una visione quasi cristologica, come ci ricorda uno splendido

[181] M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Milano 2000, pp. 86-87.
[182] Citato in antologia in M. De Micheli, *Grafica 1940-1960. Resistenze e lotte per la libertà*, in *Terza Biennale internazionale della grafica d'arte. Palazzo Strozzi.* Vol. 2., catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1972), Firenze 1972.

pensiero di S. Agostino: «Cristo per questo venne, perché ci ha amati; non v'era in noi qualcosa da amare, ma amando ci ha resi amabili».

Con questa frase si dovrebbe aprire un altro paragrafo dedicato ai temi religiosi nell'opera dell'artista ma l'argomento ci sembra tanto intimo e personale da lasciarlo appena accennato. Diversi sono i soggetti desunti dai Vangeli nelle incisioni di Pettinicchi; molti episodi sono tratti dalla Passione di Cristo in quanto Cristo viene a rappresentare, nel suo estremo sacrificio di dolore, tutti i poveri e i sofferenti della terra. Il riscatto, come si vede negli acquerelli dedicati al *Paradiso* di Dante, avverrà nell'altra vita dove realmente trionferà l'arte e la bellezza e anche all'ultimo verrà dato modo di gioire. Ma l'incisore, come aveva colto Picariello, è anche sostanzialmente un mistico: «C'è un immenso repertorio di immagini invisibili nelle opere di Pettinicchi. Una moltitudine di visioni interiori […] fantasmagorie in amicizia al linguaggio realistico del dopoguerra, forma del colore nella disposizione visuale che oscilla tra figurativismo e "altro" come a dire "gli angeli" si manifestano per farsi riconoscere ma non sono riconoscibili nella loro propria identità»[183]. I temi religiosi quindi, al di là di alcune citazioni guttusiane (vedi la *Crocifissione*), non sono banali intromissioni nell'iconografia sacra del resto perfettamente appresa ai tempi dell'apprendistato da Trivisonno ma sofferte e profonde riflessioni sui misteri della vita e della morte, sulla sofferenza e il riscatto, dove l'Inferno corrisponde alla realtà storica e l'uomo è sottoposto ad una lunga tentazione, dove solo la luminosa figura della Vergine, in effetti mai rappresentata dall'artista ma percepibile in alcuni squarci di luce, sembra conferire pace al mondo: «Durante la vita da studente ho sofferto, sia a Campobasso che a Napoli. Qualche volta mia madre riusciva a spedirci un po' di carne da Lucito, altrimenti fagioli e peperoni fritti e uova. Cataste di gusci coprivano la casa, non li buttavamo neppure. Dio significa grandiosità, immensità. Noi significhiamo piccolezza. La nostra vita significa piccolezza. L'immensità ci copre, ci assorbe. Io

[183] A. Picariello, *Angeli del Futuro Anteriore*, in V. Corbi, A. Picariello, a cura di, *Pitture di Antonio Pettinicchi*, catalogo della mostra (Lucito 1998), Ripalimosani 1998.

credo. Da sempre. E credo proprio perché parto da questa piccolezza. Una figura religiosa a cui sono molto legato è la Madonna. Quando penso a lei intensamente avverto ancora oggi come dei rumori. Ti racconto un episodio. Una volta, nei pressi delle Quercigliole, dove c'è una cappellina, mi ero fermato a pregare la Madre di Dio. Feci proprio questo pensiero: se mi sente, deve comparire un serpente. Nello stesso istante ne passarono due. Mi si drizzarono i capelli in testa ed ebbi paura. Non dovevo avere paura, oggi che ci penso capisco che ho fatto un grave errore. Avrei dovuto restare lì, invece fugii»[184]. C'è quindi una tensione religiosa ben più profonda nell'intera opera dell'artista poiché è la ricerca, soprattutto spirituale, che attiva nell'uomo gli espedienti per attenuare il dolore o favorire istanti di gioia; è la scoperta delle piccole cose buone delle persone comuni, dei piccoli atti di bontà e di amore, a tenere a bada l'oscurità.

Non si può parlare di incisione senza far riferimento alla tecnica esecutiva poiché mai come in quest'arte gli effetti espressivi dipendono dalla pratica e dalle soluzioni adottate. Pettinicchi è stato un grande maestro dell'acquaforte italiana del secondo Novecento con una produzione vastissima (circa 600 lastre) e tutta di assoluta qualità: se nei dipinti, in alcuni cicli, è possibile individuare una caduta di stile o meglio un adagiarsi sulla "maniera", nella grafica assistiamo sempre a grande spontaneità, freschezza espressiva e maestria realizzativa. Meryon diceva che l'incisione è disegno ed è quindi prima al disegno che bisogna guardare per intuire la valenza del foglio, il prevalere del segno sulla norma. Il disegno di Pettinicchi è attento ai dettagli e compendiario allo stesso tempo, ricco di spessori, a volte quasi grasso, indaga febbrilmente ogni particolare della fisionomia per restituire un'immagine fedele e trasfigurata. Con rara sintesi il pittore nei suoi tantissimi taccuini ha appuntato la varia umanità che incontrava a Campobasso, lasciandoci uno splendido spaccato di vita vissuta che poi confluiva sulle lastre. Un campionario di volti reali e immaginati poiché oltre alla resa fedele spesse volte Pettinicchi indaga il "dentro" delle facce o dei corpi, mostrandoci

[184] P. P. Giannubilo, *L'umile come artista: dentro il suo sangue, Dio*, in *Antonio Pettinicchi. I dipinti sulla Divina Commedia*, Campobasso 2002, p. 117.

il celato quando non apertamente lo scheletro. Allora il segno diventa maggiormente nervoso e invasivo, non si occupa più dei corpi e dei contorni ma punta a colmare il vuoto che si apre all'interno e pertanto pochi tratti ravvicinati creano muscolature e ossa irreali. Quando il disegno non si allenta, però, e rimane semplice fissazione di momenti emerge un pittore intimo e delicato, quasi lirico, attento alle piccole cose come ai gesti minuti, e allora la traccia è più fluida e meno tesa e il chiaroscuro conferisce profondità all'impressione. Il disegno, come si vede dal semplice confronto di una "testa scheletrica" con la stampa, è la base di partenza per la creazione della lastra la quale si forma sempre da un'idea (e da una "storia") ben precisa e mai casuale, un'idea che cresce lentamente prendendo a volte la struttura di un palinsesto. Nelle acqueforti, inoltre, è possibile rinvenire un'evoluzione stilistica interna che ben ci racconta anche del percorso artistico e creativo. I primi lavori del periodo napoletano, in Accademia, e in generale le opere degli anni Cinquanta, rivelano l'utilizzo di un disegno complesso e stratificato nelle parti di luce e ombra che vengono a creare una fitta trama irregolare e geometrica, con zone differenti per spessori delle linee e incrocio dei tratti. Emerge un soggetto fortemente accentuato nella fisionomia e catturato da una sorta di rete geometrica che amplifica i dettagli conferendo drammaticità alle espressioni. É la trama, e l'incrocio delle linee, a catturare la luce e a produrre un'ampia varietà tonale di grigi che raramente si compenetrano rimanendo invece sempre zone a se stanti. Attraverso tali porzioni l'incisore crea prima la struttura e successivamente la delineazione dei particolari, che emergono come segni fortemente accentuati e caratterizzanti. Anche i paesaggi, soprattutto scorci di case, rispettano questa sorta di scomposizione di stampo post-cubista, raggelati in severi moduli geometrici; freddi e distanti nell'ossessione costruttiva del tratto corrono il rischio, a volte, di diventare ossessioni astratte come le nature morte che, memori della lezione morandiana, si trasformano in occasioni di pura espressione dell'oggetto e sull'oggetto. Si tratta in generale di una ricerca costante e meticolosa sul mezzo espressivo, sulla bicromia del bianco e del nero, sull'escamotage del chiaroscuro e della frequenza del segno come uniche vie per uscire dalla pura

bidimensionalità della lastra. Già verso la fine degli anni Cinquanta, comunque, la trama sembra cedere collassando in neri maggiormente profondi e bruciati che vanno a interrompere la tessitura per scavare, letteralmente, dentro volti sempre più segnati dal dolore e dalla sofferenza della condizione contadina: la lastra con *Contadino (Cuculito)* è emblematica in tal senso in quanto ci mostra da una parte come le sperimentazioni su morsure più violente portino ad un'accentuazione delle parti in ombra, aspre e intense, e dall'altra come la delineazione della fisionomia viri verso soluzioni espressionistiche nell'accentuazione, e distorsione, di dettagli anatomici come possono essere, in questo caso, i denti. Dagli anni Sessanta, passando per una fase di sperimentazione sulla linea libera e non tratteggiata, con soluzioni molto affini allo schizzo e al bozzetto e dove i neri nascono per somma e ripetuto passaggio di segmenti sciolti, emerge una visione violenta, cupa e ossessiva, che trasforma la lastra in allucinazione e impressione. I neri non vengono creati dalle tramature delle linee ma sono macchie intense e compatte, in quanto zone scavate completamente dalla morsura o trattate all'acquatinta, e permettono un'accentuazione brutale delle parti più chiare quando non esclusivamente bianche e non trattate: luci e ombre allora non affogano e annullano il soggetto ma ce lo rivelano in una messa a fuoco continuamente scattante. Il contrasto tra il segno pulito e chiaro dell'acquaforte e il nero intenso e omogeneo delle parti di acquatinta, ottenuto con diverse morsure "per coperture", accorda al foglio un effetto straniante, quasi di non finito, e conferisce alla scena una perenne vibrazione luminosa e spaziale. Trasfigurazione e morsura, ovvero spinta interiore o processo meccanico, vanno di pari passo nella direzione di un precario equilibrio fatto di segni e di contrasti. Emergono figure allungate e distorte che, a differenza delle prime forme angolose, provviste di una geometrica eleganza, non accettano gradazioni e toni per negarsi come rappresentazione e porsi esclusivamente come sogno (o incubo) in bianco e nero. E' proprio attraverso la sperimentazione calcografica che Pettinicchi riesce ad evolversi anche nel campo pittorico dato che trasferisce sulla tela l'energia del suo segno marcato e inciso, sfruttando poi l'effetto plastico con un sapiente e violento contrasto timbrico dato dalle frequenti sfumature

di colori complementari. Siamo nel 1965 e l'artista Remo Wolf così scriverà circa le sue incisioni: «Le acqueforti di Pettinicchi, in cui il temperamento umano dell'incisore si rivela più scavante nella sua insistenza del segno e nella drammaticità della tematica. Il segno violento e bruciato si muove parallelamente all'emozione, potenziandola»[185]. È effettivamente il segno che potenzia il turbamento dell'artista e conferisce intensità e realismo a figure tormentate dalla tragicità della condizione umana. Tali testimonianze incise, con gli anni vanno man mano acquistando una violenza e una tensione data da una grafia profondamente scavata, dove i neri sono incavati nella lastra e i dettagli emergono attraverso duri contrasti chiaroscurali. La complementarità dell'acquaforte mista all'acquatinta e alla puntasecca conferisce ai fogli un'eccezionale forza trasfigurativa data ad una varietà di risultati pittorici, ora viranti verso lo schizzo ora in direzione di una maggior complessità cromatica. Non a caso in tale periodo Pettinicchi per ricercare effetti particolari, quasi sul limite dell'astratto, comincia a sperimentare anche con inchiostri colorati sottoponendo i fogli a diverse inchiostrazioni, lavora con il collage unendo più dettagli, stampa con più matrici o adotta elementi inconsueti da esiti immateriali. Siamo ormai negli anni Settanta e il mondo visionario dell'artista, ormai stabilizzatosi, sta evolvendo verso la fissazione di un'iconografia del dolore degli ultimi e della ricerca del riscatto, con un'attenzione alla realtà campobassana, indagata dagli anni Ottanta, con figure e volti colti nel "meriggio" quando l'eccesso di luce trasforma e modifica non solo i visi e le fisionomie ma anche l'interiorità dei personaggi, smascherandoli e mettendoli a nudo. Il discorso sul "meriggio" viene pertanto a legarsi all'impressione calcografica poiché l'artista, nel tentativo di giungere a determinate prove chiaroscurali, comincia a lavorare molto sulla luce e sceglie come luminosità "maestra" proprio quella del Mezzogiorno così intensa da far virare tutto in oscurità. Del resto, come ci insegnano i Greci, il Mezzogiorno è l'ora magica per antonomasia, l'ora di passaggio e di criticità, e poiché l'ombra ha da sempre rappresentato, analogicamente, l'anima, il momento in cui l'ombra è al suo

[185] *8 incisori*, Trento 1965, p. 6.

minimo di lunghezza costituisce un pericolo grave di perdita e di perdizione. È l'ora dedicata ai defunti, è morte e silenzio, è quando i demoni hanno libero accesso al mondo degli umani e incubi e visioni possono colpire coloro che stanchi e accalorati cedono al sonno. Proprio in questo meriggio, mai illustrativo ma pregno di una grande energia organica fatta di pulsioni nascoste, Pettinicchi ambienta le sue incisioni e cerca, attraverso l'acquaforte, di fissare e rendere lo spazio magmatico della visione trapassato di luce. Se si pensa alla tecnica calcografica come ad uno scavo nella materia, ad un processo di fissazione dell'immagine per "levare", si può vedere un intimo parallelismo con le prove dell'artista che è capace di sondare l'interno dell'uomo per ricavarne radiografie dell'anima. Pettinicchi pertanto scava due volte, prima nella materia attraverso morsure sempre più violente e inchiostrazioni che conferiscono neri profondi e accenni di spazialità, e successivamente nel corpo dei soggetti resi quali schermografie psichiche. Ma è proprio la tecnica ad essergli congeniale poiché l'incisione è un vero e proprio sentire e per realizzarla nel migliore dei modi occorre una particolare struttura mentale che deve prepararsi all'Idea prima di affrontare la lastra, e deve catturarla gradualmente, o meglio rincorrerla, in una perenne tensione. Il segno calcografico, che nasce dallo scontro di elementi primordiali (il fuoco, l'acqua, il segno, l'acido), nella penetrante tensione dello scavo della matrice e nella continuativa indagine di verifica è intensificazione dialettica del ritmo e delle apprensioni dei tratti, non è l'Idea che si trasforma immediatamente in forma bensì forma capace di chiarificare l'Idea. La lastra diviene realmente interprete ed espressione di forze e di tensioni con l'artista che vigila sulle morsure per controllare i segni che si assottigliano e scompaiono o per rafforzare linee e tratti in una scoperta continuativa di effetti. Siamo giunti così agli ultimi decenni dove lo stile sembra stabilizzarsi in una "maniera" intensamente meditata; tra le novità registriamo un recupero della tramatura e del tratteggio incrociato in chiave quasi astratta, con notevoli variazioni di luce e differenti intensità di grigi quasi atmosferici (*Balcone*), ricordo e rielaborazione delle prime prove geometriche degli anni Cinquanta, e ad una riflessione sui maestri del passato quando nel *Fuoco di Sant'Antonio* si

richiama direttamente alla *Crocifissione* di Rembrandt dimostrando di aver perfettamente fatta propria la lezione chiaroscurale del maestro fiammingo e la sua tecnica "pittorica" giocata sulla luce e il disegno. Questa capacità di sondare la materia e il soggetto si rivela anche in alcune interessanti prove litografiche nelle quali emerge il tentativo di dare più consistenza alla figura evitando certi effetti trasfigurativi: l'intensità delle parti in ombra, neri senza sfumature direttamente inchiostrati sulla pietra, conferiscono pertanto una visione improvvisa e documentativa del reale che si mostra come un piano senza profondità dal quale percepire l'istantaneità del soggetto. Proprio l'immediatezza della raffigurazione ha fatto propendere l'artista per la litografia quando si è trattato di illustrare romanzi o pubblicazioni e in tal caso assistiamo a vere e proprie impressioni sul racconto. Dopo questo lungo excursus che ha trattato la storia, le tematiche e lo stile dell'arte calcografica di Pettinicchi non si può non giungere alla constatazione dell'assoluta validità del suo linguaggio capace di sondare, come pochi nel Novecento, il tessuto vitale e intimo dell'uomo attraverso un processo di scavo di tipo espressionistico, carico di esasperazioni segniche e manipolazioni trasfigurative, con ampio utilizzo di tratti solcati e slabbrati e morsure profonde e coprenti. Ma l'artista, oltre ad essere assoluto padrone della tecnica, è in fondo un disilluso visionario e quindi nulla più delle parole di Focillon, grande studioso della tecnica, ci possono illuminare, in conclusione, sulla singolarità dei "visionari":

> I visionari formano un ordine a parte, singolare, confuso, in cui prendono posto artisti di talento molto diverso e forse anche d'ingegno ineguale. Talvolta fanno apparire quanto di più ardito e libero caratterizza la genialità creatrice, una forza profetica tutta concentrata sui domini più misteriosi dell'umana fantasia, gli effetti infine di un'ottica speciale che altera profondamente la luce, le proporzioni e persino la densità del mondo sensibile. Li si direbbe a disagio nei limiti dello spazio e del tempo. Interpretano più che imitare, e trasfigurano più che interpretare. Non si contentano del nostro universo, e mentre lo studio delle forme che vi si trovano soddisfa la maggior parte degli artisti, per costoro invece lo studio formale non è che una cornice provvisoria o, se vogliamo, un punto di partenza.

> L'uomo per loro è continuamente superato […] Dare loro il nome di visionari, utilizzando un termine da tempo in uso nella lingua, significa precisare il loro atteggiamento verso la ragione classica e i suoi modi, e forse anche un aspetto essenziale del loro pensiero estetico e dei loro procedimenti creativi […] Visionari – il termine li qualifica appropriatamente -, essi non vedono l'oggetto, lo *visionano*[186].

Walter Genua (Bojano, 1931 - Campobasso, 2016), altro esponente del celebre Gruppo 70, un creativo e un cittadino coscienzioso, sinceramente radicato alla sua ideologia e irremovibile nella sua battaglia sociale e culturale, divenuta ragione di vita. Conosciuto ai più come pittore nasce scultore sotto l'egida di un altro grande nome del Molise, Antonio Venditti, suo insegnante d'Accademia; la sua ricerca plastica ha toccato punte di altissima qualità, mostrando profonda conoscenza della storia senza incappare nell'errore di rimanervi ancorato; fine sperimentatore, si è sempre dimostrato al passo con i tempi, allineando la sua arte alle migliori verifiche compiute a livello internazionale. Contestualmente, matura una sempre crescente padronanza della pratica incisoria, tecnica della quale diviene maestro (entra a far parte dell'Associazione Nazionale "Incisori d'Italia" nel 1966) e che, per motivi di salute, si vide costretto ad abbandonare. Insegnante amatissimo e stimato collega, Walter Genua ha svolto la sua professione in diverse scuole a Campobasso con grande senso di responsabilità, avendo cura e rispetto di quelle giovani menti alle quali guardava con speranza per il futuro.

Il percorso di Walter Genua è estremamente complesso e affascinante poiché è tipico dei grandi maestri, degli sperimentatori sulla forma e sul linguaggio, una perenne ricerca che li conduce per le vie nascoste della poetica che ognuno si porta dentro e che matura, con fasi e intervalli diversi, ad ogni cambiamento del sistema e dei fattori. L'artista ad ogni modificazione del contesto sociale e politico ha risposto con un'indagine differente cercando di cogliere, nello spirito del tempo, frammenti di un discorso ispirato iniziato dai tempi della formazione a Napoli, prima presso l'Istituto d'Arte e successivamente presso la gloriosa Accademia di Belle Arti, quando lo studio

[186] H. Focillon, *Estetica dei visionari*, Milano 2006, pp. 13-15.

sulla forma significante, portatrice di istanze collettive di riscatto e liberazione, andava a scavare nel cuore pulsante di una resistenza da compiere e mettere in pratica anche e soprattutto con i mezzi dell'arte. Per essere cittadini e artisti consapevoli bisognava sporcarsi le mani con la terra e il vissuto, e il ritorno alle origini era il momento più importante di ogni nuovo inizio. Il periodo della contestazione, pertanto, è stato illuminante, quando si è voluti uscire dal "sottobosco" della Provincia esclusivamente con la forza della parola e dell'azione. Insieme ad Antonio Pettinicchi, altro grande padre dell'arte molisana e in lotta perenne contro la disgregazione del corpo infermo degli ultimi, aveva contrastato già nel 1959 le mostre ENAL che si organizzavano a Campobasso come vuoti contenitori di maniera: «Purtroppo, quello che qui è esposto in pompa magna, non è altro che una marea di quadri e quadretti che non dicono niente perché in essi non è racchiuso nessun messaggio, dato che gli autori o sono dei pedissequi imitatori della natura o sono cattivi imitatori di quei capi scuola»[187]. Il risveglio dell'ambiente avviene attraverso la parola, senza retorica o programmatica rottura ma seguendo una critica lucida e un contrasto stimolante: la "pseudo-cultura" di matrice borghese viene a cedere sotto i colpi e i corpi dell'arte, e le sculture di Genua, materiche, monumentali, arcaiche, dolci e inquietanti allo stesso tempo, come le incisioni scavate dal nero di Pettinicchi, sono delle icone perfette di quegli anni. Il Gruppo '70 (Genua, Massa, Mastropaolo, Pettinicchi) è il primo gruppo con un manifesto e un intento programmatico nato in terra molisana. Nel testo, ricollegandosi a istanze socio-politiche e alle tante battaglie progressiste che sempre più spesso influenzavano l'arte del periodo, intesa ora come autentico campo di lotta e liberazione contro sperimentalismi di stampo ludico-scientifico ritenuti espressioni della cultura neo-capitalista, gli artisti tracciano poche ma incisive idee legate alla funzione della pittura nella società: «Crediamo insomma all'artista come produttore di cultura o messaggi che metta a disposizione della società il suo lavoro in un continuo rapporto dialettico e con-creativo». In quell'occasione si era scoperto Pop nella serialità artigianale delle forme

[187] In A. Cirino, *Il Sottobosco*, Campobasso 1965, p. 82.

sovrapposte. Escluso dalla XIV Mostra Contemporanea di Termoli, nel 1969, per la scultura iperrealista di un incidente stradale, con un morto coperto dal lenzuolo, anticipando le post-moderne installazioni ironico-surreali di Cattelan, con Mastropaolo aveva trasfigurato a Campobasso il Presepe in un'ambientazione di confine, al grido di "Lasciate cadere le armi", per protestare contro gli orrori delle guerre. La lotta di trincea, fatta con le armi della pittura e della scultura, accende lo sguardo degli ignari fruitori, pur essendo, nei fatti, postdatata: «Forse siamo stati e siamo un po' cattivi, perché senza peli sulla lingua, abbiamo sviscerato tutto quello che pensavamo e pensiamo dell'ambiente artistico ufficiale. Sappiamo che la nostra, nonostante tutto è una battaglia di retroguardia, ma noi dobbiamo assolutamente vincere la nostra, per aprire più ampi orizzonti alla nostra regione»[188]. Ciò che manca in generale all'arte di oggi è quella forza di fare sistema, di creare gruppi e dibattiti, anche feroci e ingiusti, ma di essere nello spazio immateriale di confine tra realtà e immaginazione; ciò che mancano sono i gruppi di artisti che si ritrovano dietro istanze "politiche" di scontro poiché ogni azione, come ogni segno sulla tela o sulla pietra, è prima di tutto gesto ed evento indissolubilmente legato al territorio e al contesto in cui avviene. L'arte molisana deve molto, nei principi generali, alle opere e alle battaglie di Genua per questo il titolo, volutamente polemico, è contro la Metafisica che ha sottratto l'artista dal campo di battaglia. Dagli anni Novanta Walter, sia per problemi di salute sia per nuove ricerche, scopre prima i principi dell'alchimia, come teorizzati da Calvesi in un celebre testo, per poi innamorarsi della Metafisica di De Chirico. È una scelta radicale, tutta incentrata sulla pittura, che lo allontana dalla lotta per una riflessione intima, quasi una ricapitolazione, di un'intera esistenza sacrificata sull'altare delle Muse. I contesti e le condizioni erano cambiati, gli artisti anche, ma la ricerca nello spazio ossessivo dato da prospettive inesatte stimola un distacco dall'ambiente contingente, con relative lotte e dichiarazioni, per un'accettazione totale della memoria come canale unico di riflessione sull'Idea. La memoria delle forme ma soprattutto della Storia, che si

[188] W. Genua, *Scritti corsari di un artista di provincia*, Campobasso 2003, p. 69.

traduce in palinsesti densi come manuali d'arte, dove l'antico, nella sua condizione di nume originario e archetipico, domina con la ieraticità degli sguardi e delle strutture le distanze tra le opere, creando l'asettico sistema di oggetti che ci conducono allo spaesamento. L'ignoto celato nell'accumulo e il mito che si veste delle fogge del contemporaneo per continuare a raccontare storie, come quelle di un'arte molisana che Genua ha sempre studiato per viverla appieno nel momento creativo. Come nel ciclo delle *Allegorie* di Guttuso le citazioni di opere diventano grammatica vivente, che pulsa nella raccolta e nella narrazione, nella geometria e nel perturbante, per mascherare i silenzi del passato. «Tutto ciò che può essere immaginato è reale» diceva Picasso. In questo caso tutto ciò che è riprodotto, accumulato, celato o nascosto, è l'autentico reale per Genua in questo periodo della sua esistenza. Lontano dall'azione, e dalla resistenza che metteva a fuoco le contraddizioni della società consumistica, scopertosi isolato e solo si è rivolto alla Metafisica sublimando la terra molisana in una scena di maniera che si giova del tempo per diventare reminiscenza. Dal campo e dalle gallerie alla scatola prospettica dechirichiana, antirinascimentale e assoluta nell'annichilimento dello spazio. È forse l'estrema riflessione di un grande artista molisano. In fin dei conti ogni lotta conduce prima o poi alla vertigine della lista.

Achille Pace (Termoli 1923) è sicuramente il massimo artista molisano contemporaneo vivente ed uno degli artisti italiani più significativi del secondo Novecento. Con il suo "filo" ha attraversato momenti cruciali della storia dell'arte italiana dall'ultimo dopoguerra, divenendo uno dei protagonisti di quella ridefinizione radicale della pittura che cercava, attraverso l'atto poetico e razionale, di superare la crisi inaugurata dall'arte informale. A Roma dal 1935, inizia a dipingere dal 1943 avvicinandosi a Turcato e seguendo le istanze strutturali di Klee legate al segno. Dopo le prime esperienze collegate all'espressionismo tedesco e un periodo segnato da violente e materiche composizioni informali, sceglie la poetica del filo come indirizzo di ricerca. Amico di Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan insieme a loro concretizza nella sua città natale, Termoli, un Premio che diverrà tra i più significativi e longevi del panorama italiano. Tra i fondatori del Gruppo Uno

insieme a Frascà, Santoro, Carrino, Uncini e Biggi ha successivamente seguito una ricerca di stampo poverista, legata alla riduzione visiva del dato segnico e ad un'intima interpretazione dello spazio vitale dell'opera ricostruendo, attraverso tracce mentali (fili, grumi di colore, avvolgimenti filiformi, impronte), uno spazio percettivo silente e poetico, vagamente arcano ma sempre attento al rapporto tra artista e società.

Pace, oltre che autorevole artista, è stato anche un lucidissimo teorico dell'arte, fino ad esser definito "filosofo dell'arte" sin dal 1960 con la sua *Dichiarazione di Poetica* dove egli riassume tutto il suo mondo fatto di lucida razionalità ma anche e principalmente di creativa , esistenziale astrazione Nel corso degli anni sovente, in testi critici e interviste, ha esternato una personale visione dell'arte e della società coniugando idealismo e strutturalismo, Adorno e Klee, Marx e Arnheim. La sua analisi filosofica sul "segno", nelle diverse valenze selettive e riduttive, è sicuramente tra le riflessioni più interessanti circa la personale poetica e azione. L'ultima riduzione dell'arte, infatti, è sempre la parola, la poetica che si costituisce in poesia nel suo divenire.

La caratteristica principale dei lavori di Pace è l'uso del filo come traccia soggettiva e minimale che cerca di sovvertire le investigazioni analitiche più rigorose per affermare un ordine del simbolico inteso quale spazio ipotetico di confronto tra segno e materia. Il filo, come elemento cardine di una sintassi personale, non è solo traccia che si sostituisce allo scorrere del pennello ma anche metafora del gesto e del suo svelamento e, per traslato, dell'Idea. In quanto impronta concreta di un'elaborazione astratta la fibra, nel suo dispiegarsi sulla tela in conformazioni più o meno irregolari e geometrizzanti, è anche immagine del tempo nel suo procedere/divenire e nel suo cristallizzarsi nella durata. La ricerca sui "minimi di quantità", come ebbe a scrivere su di lui Argan, è la struttura concettuale nella quale vengono determinati i "minimi" di materia e di evento, una struttura che per Duchamp, si veda l'uso del filo in Tre Rammendi Tipo, è dissimulazione del caso per recuperare una misura mentre in Pace è scaturigine dell'immagine poetica. Le conformazioni segniche ottenute su un piano pittorico vagamente tendente al monocromo, ma

acceso da improvvisi cangiantismi o da calibrate gradazioni cromatiche, si giovano di una serie di figure retoriche di ritmo, regolarità, scansione e costruzione, esaltate dalle pause e dalle fratture della tela che acquista sempre più valenze "poveriste" e comunica al tempo stesso la memoria del "fare" dell'autore e una personale e frammentata ontologia del mondo. L'artista quindi con la sua (cre)azione non fa che esaltare i residui di una caduta dell'arte nella traccia che da "accidente" diventa orma veritativa elementare: la traccia (personale) immobile unita al concetto temporale di scia porta alla formazione di linee/itinerari intese come estreme riduzioni dell'oggetto-mondo immaginato e come privati discorsi sull'organicità del pensiero.

Nel 1923 Pace è nato a Termoli, nel 1935 si trasferisce a Roma dove si forma e intraprende un percorso artistico, dapprima influenzato dalle esperienze della prima Scuola Romana di Via Cavour e dall'utilizzo espressionistico e preponderante della materia tonale. Nel 1942, l'incontro con Giulio Turcato, sprone e guida per una necessità della pittura come "fatto mentale", mosso non da un pensiero didascalico ma da un pensiero creativo, esistenziale. Nello stesso anno, la frequentazione degli artisti di Via Margutta dal cui raggruppamento nascerà nel 1946 il Gruppo Forma, gruppo storico in seno al quale operano artisti come Turcato, Dorazio, Sanfilippo, Accardi, Perilli. Tramite Turcato Pace si accosta allo studio di Cézanne e Van Gogh, alla comprensione del "modus operandi" del maestro olandese ed al suo approccio al paesaggio. Nel 1955 un lungo soggiorno in Svizzera stimola l'osservazione del colore degli espressionisti tedeschi e la cognizione del vasto mondo creativo di Klee. Appartengono a questo momento le due mostre personali di Pace, a Lugano (Galleria Giardino), ad Arau (Gemalde Galerie) e a Locarno (Galleria La Palma). Nel 1958 la mostra personale alla Galleria "L'Incontro" di Roma, con presentazione critica di Corrado Maltese. Il confronto con i modi dell'informale europeo, allora imperante, accompagna l'artista fino all'approdo a un'estrema povertà, alla radicale opzione in favore di una materia genuina, semplice, che operi sull'immaginazione dello spettatore come impulso conoscitivo e al tempo stesso memoria del "fare" dell'autore. A partire dal 1959 la riflessione

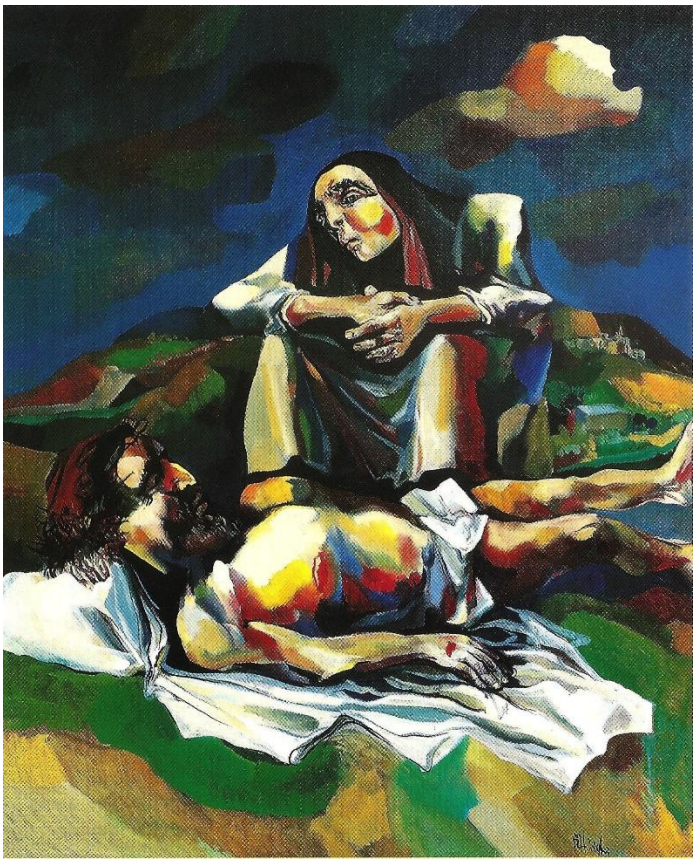
dell'artista avallata ed incoraggiata da Giulio Carlo Argan si attesta su posizioni di estremo rigore mentale e operativo: prende le mosse da una materia semplice e strettamente formativa, il "filo di cotone", per raccontare lo spazio, il rapporto chiaro con lo scaturire dell'immagine. Nel 1960 l'incontro di Pace con gli artisti operanti a Roma tra i quali Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Giulio Turcato ed altri. Sempre nel 1960 la sua seconda mostra alla Galleria "L'Incontro", presentata in catalogo da Cesare Vivaldi, critico d'arte di notevole sensibilità e talento che Pace ha conosciuto tramite il gentile interessamento dell'amico Gino Marotta. Dal 1960 l'autonomia cromatica delle opere degli espressionisti tedeschi della Bucke e i problemi segnici di Klee riemergono sovente nella sua produzione artistica. Fino ad oggi la sua tecnica è costituita dal solo filo di cotone che da un iniziale andamento uniforme e gestuale diventerà poi sempre più rigoroso e costruttivo. Risale allo stesso anno 1960 l'inizio della sua direzione delle mostre annuali del Premio Termoli che condurrà per quarantacinque anni, fino al 2005, durante i quali si adopererà per costituire la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Termoli, la quale è dotata di circa 500 opere, acquisite tra premi acquisto e donazioni che testimoniano la ricerca in Italia dal 1960 al 2005[189]. Pace ha sempre inteso portare nel Molise la cultura italiana ed europea nel desiderio di far uscire il territorio dall'isolamento tradizionale. Il titolo del catalogo di una delle mostre molisane che Pace ha ideato e curato che risale al 1988: *La Pittura Molisana Rivolta all'Europa*, tenutasi a S. Croce di Magliano, è indicativa del suo orientamento. Con lo stesso proposito le mostre che Pace affida nel 1992 e 1993 al critico d'arte Achille Bonito Oliva dal titolo TER e *Thàlatta, Thàlatta!* Vengono scelte con lo scopo di portare in Molise la cultura artistica

[189] Il Premio Termoli nasce nel 1955 come premio annuale d'Arte Contemporanea. Grazie al costante e appassionato interessamento del maestro Achille Pace, dal 1960 diviene una vera e propria ricognizione della ricerca artistica in Italia a cui hanno collaborato nomi illustri della critica d'arte italiana quali Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli. Attraverso lo strumento del premio acquisto, negli anni si è andata costituendo una collezione di opere rappresentative di un lungo percorso di ricerca e sperimentazione dell'arte contemporanea che va dal 1955 a oggi. La collezione termolese rappresenta un caso forse unico in Italia per la documentazione di tutto quell'ambito di ricerca che va dal post-informale all'astrattismo, alla nuova figurazione, all'arte cinetica e programmata. Attualmente la collezione comprende oltre 470 opere, in gran parte dipinti su tela, ma anche opere scultoree, realizzate con pluralità di tecniche e materiali. Tra gli artisti in collezione: Carla Accardi, Franco Angeli, Antonio Calderara, Dadamaino, Tano Festa, Gino Marotta, Luca Maria Patella, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Mario Schifano, Giulio Turcato, Giuseppe Uncini.

internazionale perché gli artisti molisani potessero entrare in contatto con le culture europee ed extraeuropee. Nel 1962, durante i lavori del quinto Premio Termoli Pace viene invitato dal prof. Carlo Argan e dalla dott.ssa Palma Bucarelli a formare un gruppo di artisti che sarà poi denominato Gruppo *Uno,* titolo che Pace gli ha attribuito ad indicare la sua volontà di rappresentare l'inizio della formazione dei vari gruppi. Nel *Gruppo Uno* Pace opererà fino al 1964, anno in cui ne uscirà a causa di divergenze con i suoi componenti sulle scelte culturali e di poetiche. Sue opere sono presenti in importanti musei e gallerie nazionali, pubbliche e private. Ha partecipato a mostre biennali e quadriennali. Partecipa alla mostra storica "Linee della Ricerca Artistica in Italia dal 1960 al 1980", curata da Nello Ponente, promossa dal Comune di Roma. Nel 1964 opere di Achille Pace sono presentate ed entrano a far parte della raccolta espositiva della Galleria Nazionale D'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, della Galleria Civica di Torino, Castello di Rivoli ed altre Gallerie Civiche e Nazionali.

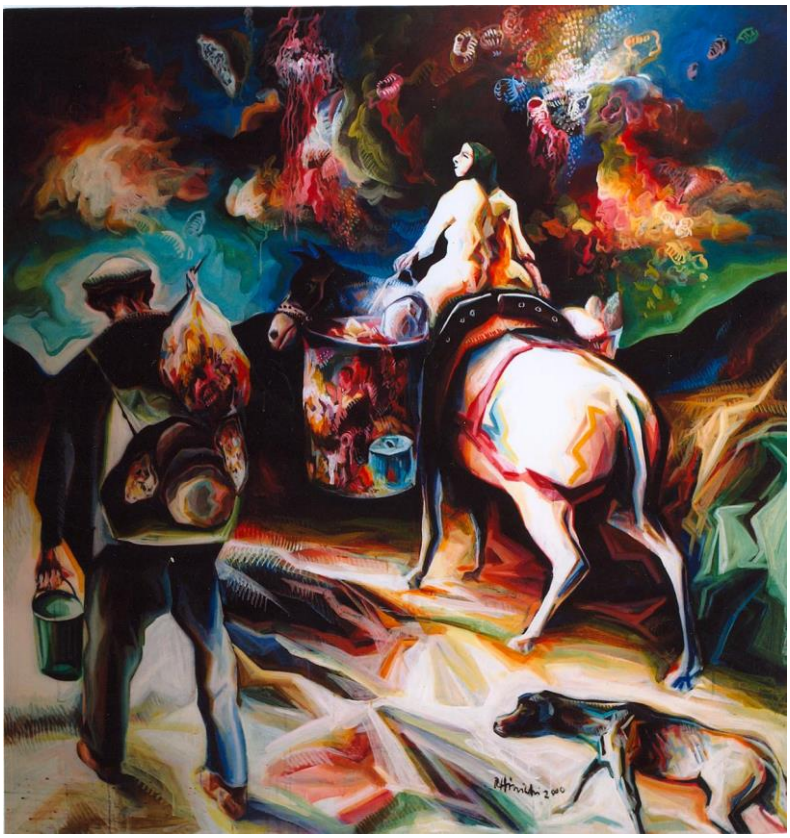
107. Antonio Pettinicchi, *Contadina del Codacchio*, 1957, acquaforte

108. Antonio Pettinicchi, *Paese molisano*, 1965, acquatinta e acquaforte

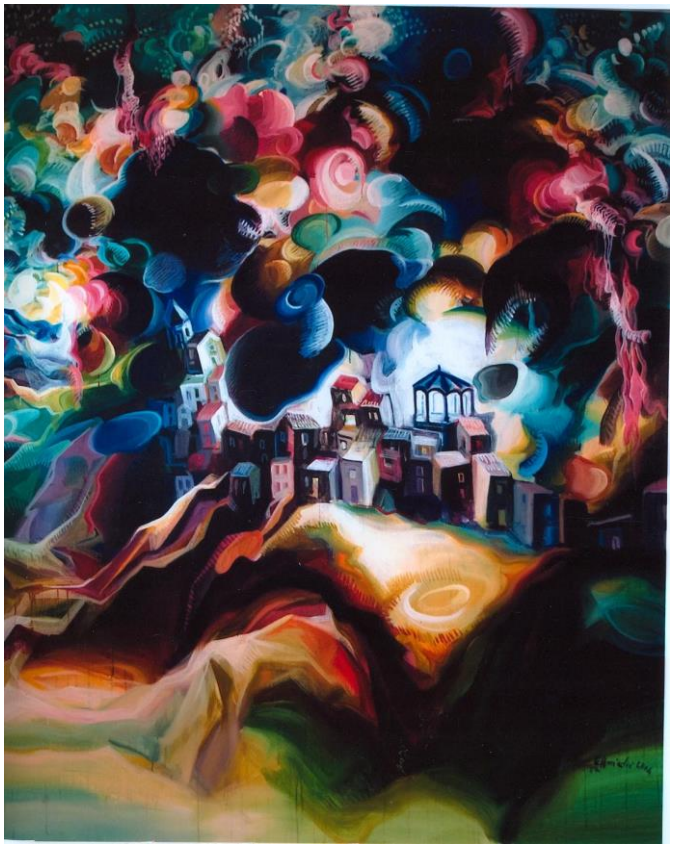


109. Antonio Pettinicchi, *Pietà*, 1969, olio su tela

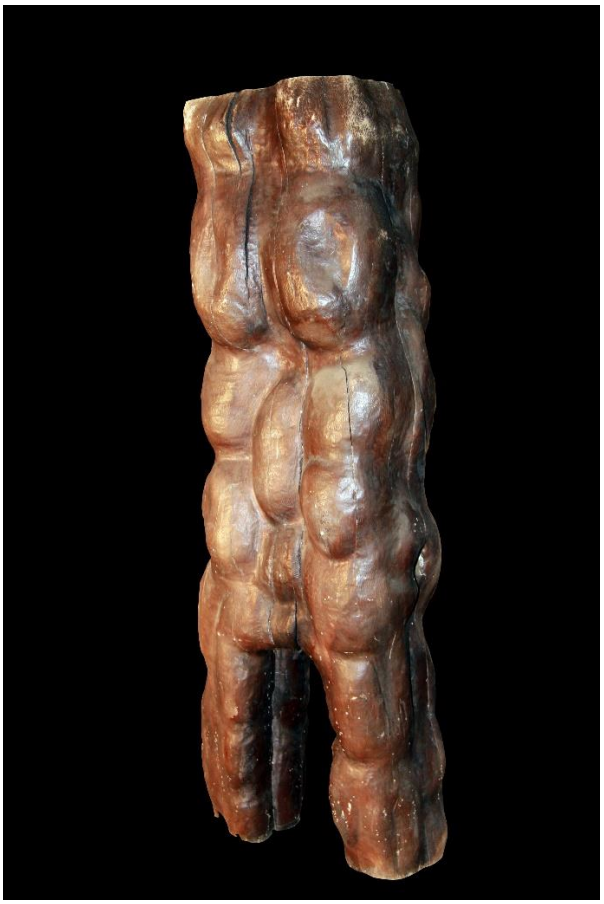
110. Antonio Pettinicchi, *Ritorno da Castellino*, 1988, acrilico su tela

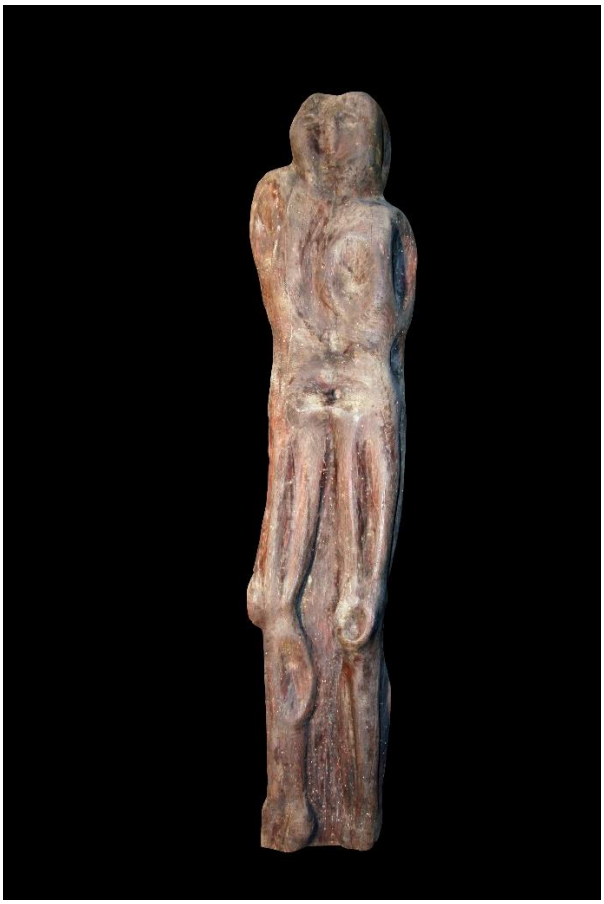


111. Antonio Pettinicchi, Ritorno dal Codacchio, 2000, acrilico su tela



112. Antonio Pettinicchi, *Mahler a Castellino*, 2004, acrilico su tela



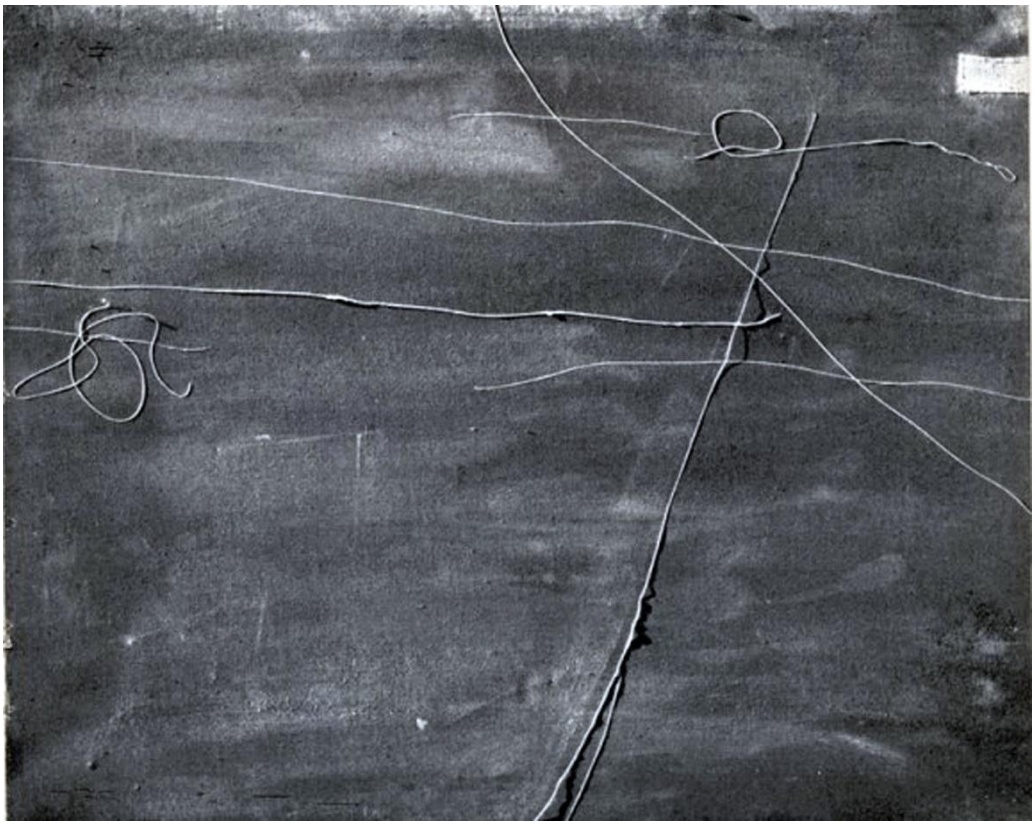


112-113. Walter Genua, *Totem*, anni Sessanta, legno

114. Walter Genua, *La classe operaia*, anni Sessanta, terracotta

115-116. Walter Genua, *Anno secondo* / *Espressione*, 1964, olio e collage su tela

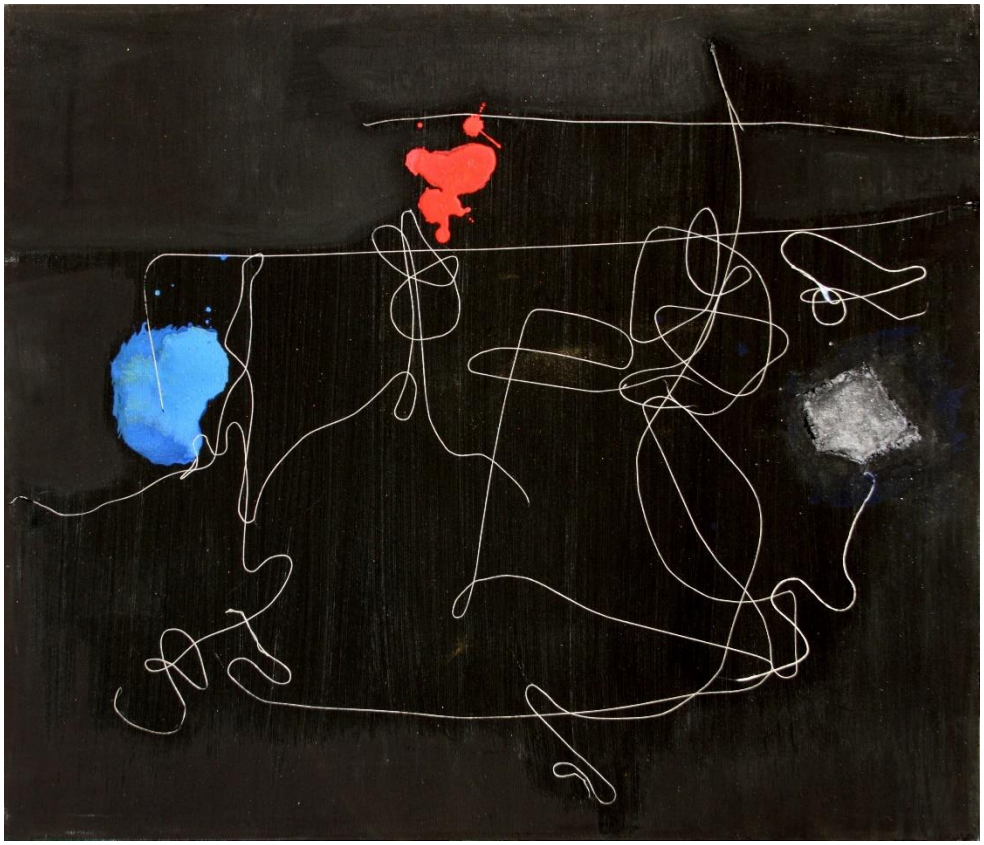
117. Walter Genua, *Canto plastico*, 1998, olio su tela



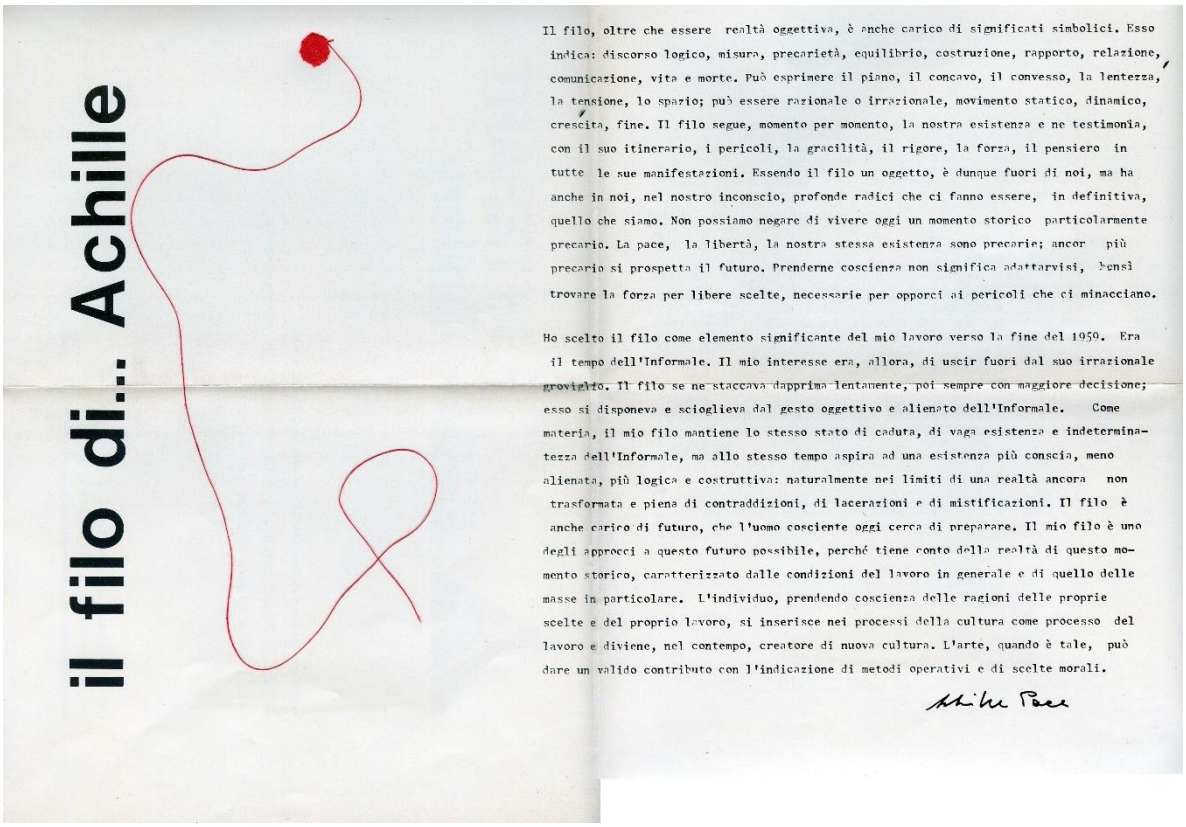
118. Achille Pace, *Itinerario*, 1959, filo e tempera su tela, Roma, Galleria Nazionale

119. Achille Pace, *Itinerario*, 1960, filo e tempera su tela, Roma, Galleria Nazionale

120. Achille Pace, *Labirinto uno*, 1968, filo e tempera su tela, Cassino, Museo Camusac



121. Achille Pace, *Itinerario molisano*, 1978, filo e tempera su tela



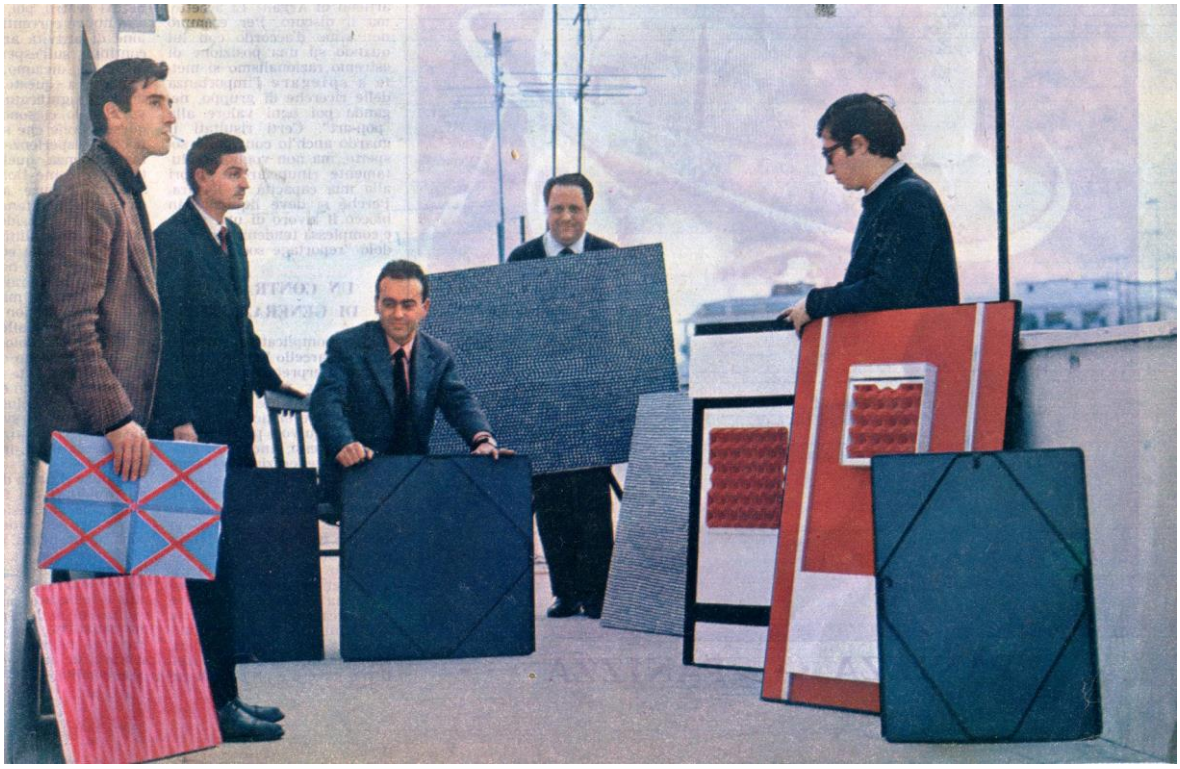
il filo di... Achille

Il filo, oltre che essere realtà oggettiva, è anche carico di significati simbolici. Esso indica: discorso logico, misura, precarietà, equilibrio, costruzione, rapporto, relazione, comunicazione, vita e morte. Può esprimere il piano, il concavo, il convesso, la lentezza, la tensione, lo spazio; può essere razionale o irrazionale, movimento statico, dinamico, crescita, fine. Il filo segue, momento per momento, la nostra esistenza e ne testimonia, con il suo itinerario, i pericoli, la gracilità, il rigore, la forza, il pensiero in tutte le sue manifestazioni. Essendo il filo un oggetto, è dunque fuori di noi, ma ha anche in noi, nel nostro inconscio, profonde radici che ci fanno essere, in definitiva, quello che siamo. Non possiamo negare di vivere oggi un momento storico particolarmente precario. La pace, la libertà, la nostra stessa esistenza sono precarie; ancor più precario si prospetta il futuro. Prenderne coscienza non significa adattarvisi, bensì trovare la forza per libere scelte, necessarie per opporci ai pericoli che ci minacciano.

Ho scelto il filo come elemento significante del mio lavoro verso la fine del 1959. Era il tempo dell'Informale. Il mio interesse era, allora, di uscir fuori dal suo irrazionale groviglio. Il filo se ne staccava dapprima lentamente, poi sempre con maggiore decisione; esso si disponeva e scioglieva dal gesto oggettivo e alienato dell'Informale. Come materia, il mio filo mantiene lo stesso stato di caduta, di vaga esistenza e indeterminatezza dell'Informale, ma allo stesso tempo aspira ad una esistenza più conscia, meno alienata, più logica e costruttiva: naturalmente nei limiti di una realtà ancora non trasformata e piena di contraddizioni, di lacerazioni e di mistificazioni. Il filo è anche carico di futuro, che l'uomo cosciente oggi cerca di preparare. Il mio filo è uno degli approcci a questo futuro possibile, perché tiene conto della realtà di questo momento storico, caratterizzato dalle condizioni del lavoro in generale e di quello delle masse in particolare. L'individuo, prendendo coscienza delle ragioni delle proprie scelte e del proprio lavoro, si inserisce nei processi della cultura come processo del lavoro e diviene, nel contempo, creatore di nuova cultura. L'arte, quando è tale, può dare un valido contributo con l'indicazione di metodi operativi e di scelte morali.

Achille Pace

122. Achille Pace, *Dichiarazione di poetica*, 1960



123. Gruppo Uno, 1962, foto di gruppo (da sinistra Frascà, Pace, Uncini, Bigi, Carrino)

123. Antonio Pettinicchi nel suo studio, 1990

124. Walter Genua nel suo studio, 1962

125. Gruppo 70, Opere di Genua, Massa, Mastropaolo, Pettinicchi

Cap. IX 1980 - 1990
Gruppi e Figure

Il decennio si apre in Molise con le attività della Galleria d'Arte Civica di Palazzo san Giorgio, istituita con delibera comunale del 1981, significativa per le numerose collettive e personali ospitate. L'edizione del 1980 del Premio Termoli è presentata da Carmine Benincasa e si occupa di realtà nazionali offrendo anche un censimento delle forze operanti in regione senza però mostrare spirito critico, ma sottolineando la distanza tra le realtà locali e il Premio. Nel 1985 sarà lo stesso Achille Pace a organizzare una retrospettiva tutta molisana mentre Filiberto Menna cura l'annuale edizione della rassegna termolese. Nel 1988 gli artisti che fanno capo al Sindacato Nazionale Arti CGIL Molise propongono *Nuovaria 88* con opere di Barone, Borrelli, Cavone, Di Toro, Faralli, Gammieri, Lorusso, Liccardo, Peri, Perrella, Perrotta, a fianco ai nomi di presenze già note quali Napoli, Genua, Mastropaolo e Petrocelli. Si rileva così, in questo decennio e su molti fronti, il tentativo di uscire dal blocco locale, evitato solamente negli anni Settanta col Gruppo 70, e di creare sodalizi, collettivi, circoli, perimetri. Cercando di ridurre le distanze tra centri e periferie nascono idee espositive nuove che ruotano intorno ai concetti di "Orientamento", "Perimetro", "Margine". La mostra *Omaggio a Guttuso,* organizzata in occasione dell'esposizione delle opere del maestro a Campobasso, nel 1981, è l'occasione per un nuovo confronto con la predisposizione di mini-personali affidate a Fratianni, Genua, Mastropaolo, Pettinicchi, Spina, Fuso e Napoli. Mastropaolo si dirige verso un'espressività accesa e acida, multi-materica, Genua sempre più guarda alla metafisica, Pettinicchi sta scoprendo ancor più il colore e la trasfigurazione delle tempere. Fanno seguito le antologiche dedicate ad Antonio Venditti, curata da Luigi Paolo Finizio, Gino Marotta, Antonio Pettinicchi e Domenico Fratianni. Un programma proiettato a ricostruire, attraverso l'attività espositiva, dei tracciati critici e dei punti fermi nel panorama locale. Guardiamo per esempio a Marotta, l'artista più rappresentativo e affermato su scala nazionale, che

mantiene rapporti con la propria terra in un frequente scambio di impressioni e collaborazioni. È opportuno, quindi, tracciare un breve profilo dell'artista.

Gino Marotta (Campobasso 1935 - Roma 2012) nasce a Campobasso il 20 giugno 1935. A soli quindici anni si trasferisce a Roma dove frequenta il liceo artistico e entra in contatto con gli artisti che animavano la scena romana, fra cui de Chirico, che lo aveva ricevuto qualche anno prima e aveva accettato di guardare i suoi primi lavori, Capogrossi, Guttuso, Turcato, Cagli. Le sue prime opere pittoriche risalgono alla fine degli anni Quaranta, ma è dalla decade successiva che sviluppa una serie di differenti soggetti, stili e tecniche: opere polimateriche come arazzi, encausti, velatini e amalgame di sabbia. A quegli anni risale il suo sodalizio con Emilio Villa che nel 1957 presenta la sua prima mostra personale alla Galleria Montenapoleone di Milano. In seguito, realizza i *Piombi,* quadri di piombo e stagno, saldati con la fiamma ossidrica, che espone per la prima volta a Roma alla Galleria La Salita, con la presentazione di Franco Russoli. Con questi lavori è presente già nel 1957 insieme a Burri, Fontana, Capogrossi, Balthus, Licini e Léger in mostre internazionali come *Pittori d'oggi Francia-Italia* a Torino, *Modern Italiensk Maleri* a Copenaghen e molte altre rassegne internazionali. Nel 1958 è tra gli artisti invitati da Marco Valsecchi alla mostra *Giovani artisti italiani*. *Il Giorno,* alla *Permanente* di Milano e da Lionello Venturi alla mostra *Nuove tendenze dell'arte italiana*, alla Rome-New York Art Foundation di Roma. La sua ricerca lo porta a realizzare prima gli *Allumini,* sottili lamine di alluminio saldate, poi i *Bandoni,* lamiere di ferro trovate, asportate dalle baracche abbandonate, che conservano le immagini popolari stratificate nel tempo come provocanti figure femminili, pubblicità di macchine da cucire, scritte varie e molte altre immagini. Marotta si limita ad assemblarle, compiendo un'operazione neo-dadaista; i *Bandoni* verranno esposti nel 1959 a Milano alla Galleria dell'Ariete, presentati da Gillo Dorfles e a Roma alla Galleria Appunto, con un testo di Cesare Vivaldi. Sempre nel 1959 viene chiamato da Corrado Cagli a realizzare gli apparati scenici del *Misantropo* di Menandro rappresentato all'Olimpico di Vicenza con la regia di Luigi Squarzina. Dopo la stagione dell'informale alcuni

giovani artisti provenienti da esperienze differenti (Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato) fondano il Gruppo CRACK, con l'intento di proporre una nuova versione del neodadaismo e la riscoperta della tradizione futurista. Nei laboratori delle industrie chimiche e delle fonderie Marotta sperimenta nuovi materiali quali poliuretani e poliesteri e realizza sculture servendosi dei procedimenti industriali per la produzione in serie. Le opere dei primi anni Sessanta sono esposte nel 1964 alla *Tredicesima Triennale di Milano* e nella personale alla Galleria Anthea di Roma, con il testo di Emilio Villa *Anatomia Ginomarotta*. L'anno successivo sono presenti alla *IX Quadriennale Nazionale d'Arte* al Palazzo delle Esposizioni di Roma e nella personale *10 Sculture* alla Galleria dell'Ariete di Milano, con la presentazione di Giorgio Soavi. Nella prima metà del decennio esegue vari interventi architettonici, tra cui le decorazioni per la facciata della Sinagoga di Livorno e, nel Palazzo della RAI di Viale Mazzini a Roma, le decorazioni del controsoffitto metallico e i bassorilievi in bronzo fuso.

La vocazione all'uso di materiali inediti prosegue nelle sculture ritagliate nel metacrilato che ben presto si trasformano in *Environment*. Basti pensare al *Bosco Naturale-Artificiale* (1967), al *Nuovo Paradiso* (1968) e all'*Eden Artificiale* (1969) con cui è presente, oltre che nella straordinaria mostra *Lo Spazio dell'Immagine* di Foligno (1967), alla *IX Bienal de São Paulo do Brasil* (1967), alla *Exhibition of contemporary Italian art*, National Museum of Modern Art di Tokyo, all'*Esposizione Universale di Montreal* (1967), alla mostra *4 Artistes Italiens plus que Nature*, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, a Parigi con Ceroli, Kounellis e Pascali (1969) e alla Galleria de Nieubourg di Milano (1969). Nella rassegna *Teatro delle Mostre* (1968) alla Galleria La Tartaruga di Roma, espone l'opera-ambiente multisensoriale *Foresta di menta*, una lunga serie di fili verdi ricavati da materiali plastici che danno la suggestione di liane appese, inseriti in un ambiente profumato di menta. Nello stesso anno, nei tre giorni di *Arte Povera+Azioni Povere*, manifestazione organizzata da Celant ad Amalfi, partecipa con *Giardino all'italiana*, un intervento

a carattere urbano in cui schiera delle balle di paglia. Nel maggio del 1968 è invitato a esporre alla *XIV Triennale di Milano*. In questi anni esegue numerosi alberi, una complessa zoologia artificiale in metacrilato e le opere-ambiente *Mare artificiale* e *Pioggia artificiale* del 1969. Amico di poeti come Ungaretti e Cardarelli, realizza preziosi libri con Emilio Villa, Giorgio Soavi e Antonio Delfini.

Nella prima metà del decennio continua la realizzazione di opere in metacrilato e materiali plastici che in seguito abbandonerà per più di venti anni. A gennaio la personale *Il Giardino all*'Italiana, alla Modern Art Agency di Napoli, presentata da Achille Bonito Oliva con il testo *L'animazione del falso reale*. Marotta ha partecipato e contribuito attivamente alla realizzazione di alcune delle più interessanti mostre italiane contemporanee: oltre alla già citata *Lo Spazio dell'Immagine* del 1967, anche *Amore Mio* a Montepulciano (1970) e *Vitalità del Negativo* al Palazzo delle Esposizioni di Roma (1970-71) dove espone, accanto alle installazioni del precedente decennio, l'opera-ambiente *Misura naturale cava* in fiberglass, un grande cubo al cui interno lo spettatore scopre l'impronta al negativo di un albero. Con la mostra *Amore mio* Marotta rende pubblica una ricerca iniziata alla fine degli anni Sessanta in cui smalti industriali dai colori acidi e violenti su lamiere zincate o ossidate e su lastre di metacrilato riproducono i suoi amori della Storia dell'Arte, da Ingres a Tiziano, da Cranach a Hayez, o immagini da rotocalco di procaci pin-up. Nelle scatole di metacrilato le figure lasciano trasparire materiali di diversa natura, dal cartone alle piume, dalla carta argentata alle stoffe di gusto popolare. Il tutto svela da un lato l'amore di Marotta per la grande pittura, dall'altro una vena d'ironia che accompagna costantemente la sua ricerca. Nel 1971 partecipa alle mostre *Elf Italiener Heute* al Museum am Ostwall di Dortmund e *Multiples The First Decade* al Museum of Modern Art di Philadelphia. Nel 1972 è invitato alla *X Quadriennale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni di Roma, dove espone l'installazione *Introduzione generale alla natura* e a *Italy The New Domestic Landscape*, MoMA, New York. Il cinema e il teatro d'avanguardia lo vedono impegnato in varie imprese, come l'ideazione di immagini, scene e costumi per il film

Salomè (1972) e la scenografia teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene (1972). Al 1973 risale la grande antologica alla Rotonda della Besana di Milano, la partecipazione alla *XII Biennale Middelheim* di Anversa e l'*Eden Artificiale* nei Giardini della *XV Triennale di Milano*, nella sezione *Contatto Arte-Città* accanto agli interventi di Arman, Burri, De Chirico, Hundertwasser, Matta e altri. Nel 1977 la personale *I Rilievi* all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, di cui è Accademico Ordinario, con la presentazione di Rodolfo Siviero, rende manifesta una ricerca iniziata nel 1974, un'operazione riconducibile a un'esercitazione sul linguaggio: i *Rilievi,* immagini anamorfiche e virtuali che appaiono sulla struttura lignea.

Negli anni Ottanta l'abbandono dei materiali plastici e industriali per rivolgersi a materiali più "tradizionali" (il marmo, il bronzo, la pittura a olio) non lo distoglie dalla sua ricerca rigorosa sul linguaggio e sullo studio della incidenza della luce anche nelle opere pittoriche. Nel 1981 realizza *L'Albero della Vita,* una scultura alta più di tre metri in travertino e onice romano destinata a Lignano Sabbiadoro. «Nulla più dell'albero, dalle origini del pensiero umano, si è imposto come metafora e come simbolo, simbolo della vita nel suo differenziarsi rispetto al tempo e lo spazio, simbolo della vita come differenziazione della terra, asse verticale che si oppone alla orizzontalità dell'orizzonte», scrive Paolo Portoghesi nella presentazione dell'opera. Un altro *Albero della vita* svetta al centro della villa comunemente di Campobasso. Per Marotta l'idea gioiosa del mondo, brillante e vitale, era alla base del processo creativo che, salvandone le forme, consente alla natura di sopravvivere nel contesto urbano senza prescindere, però, dalla modernità dell'uomo contemporaneo. La quercia, ricorrente nella sua produzione, è un simbolo a lui tanto caro. Si innamorò di quell'albero "incrociandolo" nei suoi spostamenti da Roma a L'Aquila. La collocazione nel cuore della Campobasso Murattiana, in un giardino molto frequentato, ha consentito all'opera di entrare nella vita delle persone diventandone parte integrante e simbolo di rinascita. È del 1982 la personale *Gino Marotta Dipinti e sculture recenti* alla Galleria Rondanini di Roma con il testo introduttivo di Emilio Villa *L'orizzonte artificiale*. Nel 1984, alla *41.*

Esposizione Internazionale d'Arte, la *Biennale di Venezia*, espone *Le Rovine dell'Isola di Altilia*, una rilettura tra memoria, rielaborazione onirica e sguardo visionario dell'antica Saepinum. L'installazione è inserita nei Giardini della Biennale, in posizione dialogante con lo spazio ideato da Carlo Scarpa per il Padiglione Italia. La personale *I Giardini di Apollo e altre Storie Barocche* alla Galleria Apollodoro di Roma, presentata da Vittorio Sgarbi è dell'aprile 1986. Per l'occasione sono pubblicati i testi di Maurizio Calvesi e Paolo Portoghesi. Nello stesso anno, nella Galleria Novecento di Palermo, ha luogo la personale *Luoghi d'artificio* in cui vengono esposti disegni dal 1978 al 1984 dedicati a Jorge Luis Borges: un inventario di simboli, spazi mentali e della memoria che ogni uomo può vedere in se stesso chiudendo gli occhi. Nel 1986 è invitato alla *XI Quadriennale d'Arte* al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Il teatro lo vede impegnato nella realizzazione delle immagini, delle scene e dei costumi di *Hommelette for Hamlet* di Carmelo Bene (1987), che gli fanno meritare nel 1988 il *Premio Ubu* per la migliore scenografia.

A dicembre del 1990 espone nuovamente, dopo più di vent'anni, il *Bosco naturale-artificiale* (1967) nella mostra *Roma anni '60 Al di là della pittura* al Palazzo delle Esposizioni di Roma, curata da Maurizio Calvesi e Rosella Siligato. É dell'anno successivo la realizzazione di vetrate, tarsie, pavimento e pitture murali nel Centro Congressi Giovanni XXIII di Bergamo. Nel 1992, oltre alla personale *Il Teatro del Pellegrino* al Palazzo Rondanini di Roma, con la presentazione di Fabrizio D'Amico, partecipa all'*Expo Universale di Siviglia '92* con la *Grande Sinopia italiana*, una sanguigna su carta alta 140 cm e larga circa 20 metri. Nel 1994 la mostra *Paralleli* all'Accademia d'Egitto di Roma, a cura dell'Accademia d'Egitto e dell'Associazione Romana delle Gallerie d'Arte Moderna. Nel 1997 torna a esporre le sue sculture in metacrilato nella personale *Gino Marotta - Metacrilati. Opere 1964-1974* alla Associazione Culturale La Palma di Roma e nella mostra *Dadaismo Dadaismi* a Verona, curata da Giorgio Cortenova. Nel 1999 la personale *Gino Marotta. Metacrilati*, al Palazzo Ricci di Macerata, copre un arco temporale che

va dagli inizi degli anni Sessanta alla seconda metà dei Settanta e presenta nuove opere in metacrilato eseguite dal 1998 al 1999. «La fervida animazione che ha pervaso l'azione di quegli anni è riemersa, nel restaurare alcuni pezzi inevitabilmente danneggiati, attivando un contagioso piacere a giocare ancora una volta con quelle materie e con quei mezzi. Il riannodare le fila di un discorso ormai lontano mi ha consentito di realizzare delle 'nuove' opere che figurano in questa mostra e in qualche modo ne costituiscono un prolungamento», scrive Marotta in un testo presente nel catalogo. A fine anno, nella personale *I nuovi metacrilati* alla Galleria Ca' d'Oro di Roma, espone «quelle magiche scatole delle meraviglie, in cui il gioco delle trasparenze e delle sovrapposizioni cromatiche si mescolava con quello delle luci e delle ombre… in cui il pieno e il vuoto si scambiavano le parti e non si capiva se fossero una sola opera o tante opere», come dice Gian Piero Jacobelli nel testo di presentazione.

Partecipa inoltre alla mostra a cura di Plinio De Martiis *L'arte Pop in Italia Pittura design* e *grafica negli anni Sessanta* alla Galleria d'arte Niccoli di Parma. Nel 1999 è nominato accademico nazionale dell'Accademia di San Luca di Roma. Dopo la partecipazione all'*Expo 2000* di Hannover, espone nel 2001, nella personale *La luce colorata* alla Galleria Ca' d'Oro di Roma, delle opere realizzate dal 1999 in metacrilato e luce artificiale colorata. «Il supporto di metacrilato, come accade nelle fibre ottiche, consente il fulmineo scorrimento della luce nello spessore dei solchi incisi sulle varie superfici, facendo apparire le immagini luminose di cui si animano queste moderne 'icone' che mi piace immaginare laiche e prive di retorica, come suppongo dovrebbero essere i quadri nell'epoca della virtualità e della comunicazione globale, a cui questi manufatti appartengono, almeno per ragioni tecnologiche e temporali», scrive l'artista. Nello stesso anno al Complesso del Vittoriano di Roma, nella mostra antologica *Metacrilati*, espone sculture e quadri in metacrilato (1964-2001). *L'albero della vita*, una scultura del 1973 alta 240 cm e altre opere entrano a far parte della Collezione Farnesina, come è illustrato nel volume *Artisti italiani del XX secolo alla Farnesina*, con testi di Maurizio Calvesi e Paolo Portoghesi.

Nell'estate del 2002 nella personale *Rupestre*, al Museo delle Ceramiche di Castelli, curata da Antonello Rubini, espone grandi massi in semirefrattario engobbiato installati su torba e numerose sculture in ceramica. "A Castelli ho visto Marotta plasmare la creta e dipingerla con la stessa sicurezza e raffinatezza di quando lavora a mani sicure il suo notissimo mondo di plastica", scrive il curatore della mostra. Tra varie mostre e collettive nel 2007 riceve dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano il *Premio Vittorio De Sica* per la Scultura e realizza per la città di Civitanova Marche il *Trialone*, una scultura in acciaio inox scatolare alta circa 9 metri nel cui bordo interno una fila di vaporizzatori di acqua e led luminosi producono un arcobaleno artificiale. È dello stesso anno la pubblicazione della monografia di Maurizio Calvesi *Marotta*, con note critiche di Lorenzo Canova, volume a cura di Isa Francavilla. Dal 2007 al 2010 partecipa alle mostre: *Gino Marotta Naturale_Artificiale* inaugura l'Aratro, centro per l'arte contemporanea dell'Università degli Studi del Molise a Campobasso, con la cura di Lorenzo Canova. Nel 2009, alla riapertura del MACRO di Roma, nella personale *Gino Marotta*, a cura di Luca Massimo Barbero, espone l'*Eden artificiale*, una selezione di sculture in metacrilato (1967-1973) e in una seconda sala l'opera *Ricognizione virtuale della savana*, ideata e realizzata proprio per questa mostra, un'installazione lunga dieci metri che utilizza alcune tra le più moderne tecnologie come led e laser. «Addentrarsi nell'opera di Gino Marotta significa compiere un viaggio attraverso il tempo e la materia. Con lui abbiamo scelto di rendere la mostra al MACRO un'occasione per dare inizio a un viaggio, non lineare ma diacronico… Da una parte quindi gli animali, che muovendosi nello spazio e nella luce hanno trovato la loro collocazione in un'oasi che si trasforma in ambienti. Dall'altra parte qualcosa che si muove staticamente nell'ombra: la grande opera *Ricognizione virtuale della savana* è una lama di luci e colori in una sala buia. Una grande lastra in cui l'artista compie una perlustrazione del proprio lavoro, ordinando su un piano insieme immaginario e fisico le 'icone' virtuali di una ricerca artistica che si fa ipertesto» scrive Luca Massimo Barbero. Il 6 ottobre, alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, la mostra *Gino Marotta*

Relazioni Pericolose a cura di Laura Cherubini e Angelandreina Rorro. La mostra ha un carattere del tutto inusitato, «una vera e feconda relazione intellettuale che ha prodotto una 'mostra non mostra', un percorso che si fa naturalmente seguendo quello già fatto da Marotta. Una relazione pericolosamente viva tra persone con ruoli diversi e con un obiettivo comune: verificare la vitalità dello spazio museo e delle sue collezioni rileggendolo attraverso gli occhi e il lavoro di uno dei protagonisti della scena artistica del secondo novecento e della contemporaneità. Per circa un anno, dunque, si sono susseguiti appunti, incontri, confronti tra Gino Marotta, Isa Francavilla Marotta, Laura Cherubini, Angelandreina Rorro e la soprintendente Maria Vittoria Marini Clarelli che ha condiviso l'idea di un percorso e ne ha permesso la realizzazione», scrivono le curatrici. «Ho provato a adoperare il *materiale museo* come i colori a olio, il bronzo, il metacrilato e tutto quanto riappare nella risacca della memoria, personale e storica. In questa occasione ho recuperato e messo insieme tutte le energie, le sinergie e i ricordi che mi legano a ognuna delle opere della collezione, in una sorta di diario sentimentale e forse ironico che mi autorizza a giostrare con il museo, i suoi contenuti e il mio giardino immaginario. Senza dimenticare il rispetto e l'amore per ogni suo frammento, ho provato a provocare dei cortocircuiti, direi i miei cortocircuiti che in questo luogo da sempre alimentano la passione e il desiderio per il non manifesto, l*a fata* che insegue ogni artista», dice Marotta a proposito della mostra. Il 16 novembre 2012 muore a Roma.

Nella sperimentazione pittorica e scultorea di Marotta è sempre vivo il ricordo della propria terra che riconfigura, in chiave poste-metafisica, innumerevoli volte. Forte il ricordo dell'apprendistato con Trivisonno e il confronto con Trombetta e gli artisti della Scuola di Campobasso:

> Sono nato in questa città e la prima memoria, i primi ricordi che ho della mia infanzia e della mia vocazione alla pittura nascono qui, in questo luogo. Quando ero bambino, io ero veramente molto basso e questo terrapieno mi sembrava un mondo infinito, pensavo che sopra ci fosse chissà che cosa. Evidentemente da laggiù non si vedeva la chiesa, la scoprivo salendo, con gioia, dietro questo nastro, con una grande voracità di scoprire quelle figure che ci sono sulla facciata. Lì in fondo mi ricordo che una volta c'era l'acqua, di notte, e c'era a mezzaluna che si specchiava. Questa mezzaluna l'ho

conservata per tutta la vita, è uno dei ricordi più dolci, più importanti che ho ed è stato anche uno dei motivi che poi mi hanno spinto a istruirmi: perché volevo sapere che cosa significasse la luna[190].

Nei ricordi dell'artista Campobasso dell'infanzia diviene lo scrigno delle sue fantasie, percorse e praticate per tutta la vita, e il Molise diviene un luogo archetipico di memorie fossilizzate nel ricordo e nel divenire. *Le rovine dell'Isola di Altilia*, per la Biennale del 1984, sono lo scheletro plastico di motivi riconfigurati innumerevoli volte perché «attraverso queste pietre è possibile riconoscere le tappe storiche e il carattere stesso della gente che ha fondato e successivamente modificato la forma e l'uso di questi luoghi». E non è un caso che Altilia sia diventata, nei primi anni di lavoro, anche la musa ispiratrice di Mimmo Palladino che a Sepino aveva aperto un piccolo atelier e andava indagando le dinamiche silenziose dell'archetipo.

Nell'azione di costruzione di identità condivise e collettive registriamo l'azione di diversi gruppi artistici. Uno in particolare che ha termine proprio nel 1980 è tra le esperienze più significative del basso Molise. Abbiamo visto che vi era in regione, sin dagli anni Sessanta, questa guerra tra "pittori della domenica", definiti il Sottobosco, e la nuova generazione di artisti che si aprivano alle correnti di avanguardia, c'erano poi i pittori della vecchia scuola, di stampo figurativo ma mai accademico. Un'Associazione Molisana d'Arte che si istituisce nel 1964 mette insieme artisti e organizza mostre a Campobasso, poi si scioglie, ma molti giovani pittori cominciano a fare gruppo. Il *Gruppo '70* si formò proprio con Genua, Massa, Mastropaolo e Pettinicchi e gestì per un periodo la galleria Punto-situazioni nella quale fu organizzata la prima collettiva, presentata da un catalogo che raccoglieva il programma e la linea politico-culturale del sodalizio. Nel breve manifesto, ricollegandosi alle istanze sociopolitiche e alle tante battaglie progressiste che sempre più spesso entravano e influenzavano l'arte del periodo intesa come autentico campo di lotta e liberazione

[190] G. Marotta, *La mia poetica e il Molise*, in *Gino Marotta*, catalogo della mostra a cura di L. Canova, Maretti Editore, Roma 2013, p. 18.

contro sperimentalismi di stampo ludico-scientifico ritenuti espressioni della cultura neocapitalista, gli artisti tracciano poche ma incisive idee. Manifesto del *Gruppo '70*:

> «L'operare nel filone della "figurazione critica", ha come motivo di fondo il rifiuto dell'arte "ludica-borghese" da salotto, e il rifiuto dell'arte tecnologica: fredda, esasperatamente estetizzante che vuole "la supremazia della tecnica su quella della civiltà". Lo sperimentalismo oggi è fallito. È fallito perché non è andato oltre l'aspetto estetico delle cose e della ricerca di nuove possibilità operative. È fallito perché non ha saputo o voluto comunicare a livello emozionale altro che suggestioni provvisorie. L'arte sperimentale, ludica e tecnologica, rappresentano oggi la cultura del neocapitalismo, il quale è riuscito ad integrarle. Basta pensare al disegno industriale freddo ed anonimo e a certa pubblicistica inventata dagli artisti ad uso del "consumismo". Il tentativo del neocapitalismo, in merito alla società futura, è il livellamento delle coscienze, e non l'abolizione delle classi, per assopire del tutto il potenziale rivoluzionario in cambio di un riformismo spicciolo, di una vita fittizia e di un vuoto interiore. Tutto ciò è utopia! Le condizioni storico-politiche dell'Italia sono totalmente differenti da quelle del mondo occidentale. Basta pensare alle continue lotte operaie e popolari che vogliono cambiare il sistema politico ed economico e le precarie condizioni del sud che lotta per superare il grave squilibrio rispetto al nord. Il lavoro del pittore può avere una funzione? Certamente si, specialmente se è rivolto alla sensibilità e alla coscienza critica del popolo. La pittura è uno dei tanti mezzi che serve per far maturare le coscienze sui fatti e la realtà attuale; per cui oggi vi è una volontà consapevole da parte degli artisti che l'arte debba essere portatrice di nuove istanze che possano interessare sempre più larghi strati popolari. Crediamo insomma all'artista come produttore di cultura o messaggi che metta a disposizione della società il suo lavoro in un continuo rapporto dialettico e con-creativo. Questo il senso del Gruppo '70

Un'arte calata nella società quindi e lontana da ricerche estreme di stampo formale e tecnico. Il riferimento probabilmente è al Premio Termoli reo di essersi chiuso al territorio. A Termoli invece si sperimenta. Negli anni Sessanta il Premio Castello Svevo sotto la direzione e la guida dell'artista Achille Pace compie un notevole salto di qualità diventando ben presto tra i premi più significativi e importanti del Meridione con firme prestigiose. La direzione è dentro e oltre l'Informale, quindi all'inizio registriamo Gruppo Uno e scuola romana, arte concettuale e arte programmata. Gli anni

Settanta però non sono caratterizzati solo da ricerche sulla forma ma anche da ricerche sul contenuto, verso un'arte capace di farsi veicolo delle lotte e delle istanze sociali. A livello nazionale, invece, dovremmo guardare al 1965 quando il Comitato Bolognese per le celebrazioni del ventesimo Anniversario della Liberazione organizzò la mostra *Arte e Resistenza in Europa* con opere dal 1925 al 1945[191]. Uno dei temi era "Cosa hanno fatto gli artisti per la Resistenza e cosa può fare l'arte per liberarci dal fascismo?". La risposta italiana, dal dopoguerra, era stata quella dell'arte realistica, ovvero di quell'arte, per dirla con Guttuso, «che conduce a una sempre più completa e profonda scoperta della realtà, realismo vuol dire espressione della realtà, la quale non è ideale eterno e immutabile ma continuamente si muove, si sviluppa e si trasforma».

Si era da poco chiusa la grande retrospettiva su Marcello Scarano presso il Circolo Sannitico di Campobasso quando proprio il gruppo, insieme alla sezione locale del PCI, organizzò sotto i portici del comune di Campobasso una esposizione dal titolo *Resistenza oggi* con Pettinicchi, Mastropaolo, D'Attellis, Genua, Massa, Fratianni, Paglione, Fasciano. Per l'occasione il critico e onorevole Antonello Trombadori relazionò sul tema "La Resistenza. Arte e Meridione oggi". Che la temperie culturale di quegli anni puntasse proprio sulla riscoperta dell'impegno civile e sulla rivalutazione dell'arte e della letteratura come elementi di rottura dell'ordine sociale in difesa dei più deboli è testimoniata anche dalla casa editrice di Enzo Nocera che inaugurava la collana *Quaderni di studi e ricerche sul Molise e sul Mezzogiorno* proponendo proprio: «L'analisi della realtà sociale del Sud e del Molise, il recupero degli orientamenti politico-culturali e morali delle forze popolari meridionalistiche che con le lotte sociali e politiche recenti e passate hanno raggiunto la consapevolezza della loro responsabilità storica». L'impegno per un rilancio del dibattito politico e culturale, sentito molto dagli artisti, spinge Mastropaolo, Battista e Pettinicchi

[191] C. Gnudi, J. Cassou, C. L. Ragghianti, M. De Micheli, a cura di, *Arte e resistenza in Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1965), Bologna 1965. Si veda anche il catalogo della mostra S. Roffi, a cura di, *Guttuso. Passione e realtà*, Milano 2010. A Bologna il 24 marzo 1963 si era svolta la famosa tavola rotonda sul tema "Arte e Rivoluzione" alla quale avevano partecipato Arcangeli, Argan, De Micheli, Guttuso, Matta e Zanglieri.

a farsi promotori della mostra *Verifica '74* sponsorizzata dal comune di Campobasso ed allestita nei locali della scuola D'Ovidio. L'evento fu una vera e propria rassegna, una sorta di censimento degli artisti molisani che lavoravano in regione o fuori e che per l'occasione avevano a disposizione un'aula della scuola per allestire in piena libertà una personale. Si ebbero pertanto, tutte insieme, circa una quarantina di piccole personali che rappresentarono un'importante tappa di chiarificazione dello stato delle arti in Molise che si scoprirono sostanzialmente di matrice figurativa e neofigurativa. Ma le iniziative continuarono anche oltre e furono delle più interessanti: nel 1976 la regione realizza il premio di pittura "Agricoltura e lavoro nel Molise" sponsorizzato e voluto dall'industria "Agricola Molisana". Per la prima volta tanti artisti, e Pettinicchi è tra loro, che avevano operato esclusivamente in gallerie ed estemporanee hanno l'opportunità di esporre in una fabbrica e di rapportarsi direttamente col mondo del lavoro: «Il senso nuovo è che per la prima volta la cultura nel Molise non deve essere "cercata", è essa che "cerca" i luoghi e il pubblico interessandolo al proprio ruolo, proponendo il contatto diretto con le forze del lavoro e dell'economia per un dialogo costruttivo» si legge nel catalogo a cura di Vinicio Saviantoni. Nello studio del "Gruppo C", ubicato nell'ala del Palazzo Ducale di Oratino, che fu concessa in maniera gratuita dalla Famiglia Pallante, nascono le scenografie per le Feste dell'Unità. Il "Gruppo C" era composto da Nicola Brunetti, Renato Chiocchio, Elide Fatica, Dante Gentile Lorusso, Giuseppe Pittà e Pasquale Tirabasso. Frequentatore assiduo dello studio fu anche Luigi Grandillo. L'idea è quella della fabbrica, un po' come ciò che aveva fatto Sebastian Matta a Bologna nella Galleria Comunale con *Autoapocalisse*. Siamo nel 1972 l'idea dell'auto che diventa casa, la produzione industriale, formule di produzione e rapporto con la fabbrica. Nello stesso anno il comune di Campobasso celebrò ufficialmente per la prima volta l'Anniversario della Liberazione e organizzò una mostra sulla Resistenza nella da poco inaugurata Galleria Comunale in piazza Prefettura, la prima struttura stabile per le arti visive esistente in città, diretta e regolata da un comitato eletto dal Consiglio comunale. Arriviamo finalmente al Gruppo Solare e cominciamo dal logo che subito

mostra un forte richiamo alla tradizione. Il sole è desunto da un affresco della crocifissione del Monastero di Visoki Decani in Kosovo del 1300, quindi proprio di fronte alle nostre coste, mentre l'altra immagine è presa da un disegno di Picasso.

La prima manifestazione che vede attivo il gruppo risale al 1976 a Termoli; l'intenzione è quella di denunciare la poca attenzione del comune per la valorizzazione e il turismo. Parteciparono Nicola di Pardo, Mimmo di Domenico, Nino Barone, Salvatore Martinucci, Nicola di Pietrantonio e Rocco Ragni. Le motivazioni che spinsero a questa azione sono da ricercare nel confronto dialettico di due culture diverse e quasi antitetiche che si sono trovate ad agire sul territorio: da una parte quella settentrionale giunta in relazione all'insediamento industriale della FIAT nel Molise, dall'altra la cultura locale. Già da questo primo evento si nota lo stretto legame del gruppo col territorio e il tentativo, tramite forme d'arte estemporanea, di scuotere l'opinione pubblica. Nel mese di agosto del 1977, sempre a Termoli, il Gruppo dà vita ad un evento che prevede la realizzazione, in piazza, di grandi pannelli raffiguranti l'uomo nella società in relazione all'ambiente, alla religione, allo stato. Lo stile adottato è un realismo di stampo espressionista, con l'uso di colori contrastanti e segni induriti, forti linee di contorno e una struttura della scena intesa quale palinsesto di memorie e impressioni; i riferimenti possono andare da espressionisti ante-litteram quali Goya (con le pitture dalla Quinta del Sordo) e Daumier a Ensor e Rouault fino a giungere ai muralisti messicani, Orozco su tutti. C'è però ben altro in queste pitture e lo sottolinea bene Jolanda Covre nella nota introduttiva al testo: «Ecco allora che la vostra gioia di dipingere, la dimensione narrativa che non abbandonate mai, l'improvvisazione del lavorare in pubblico con un'aria tra la festa e la protesta, sono, a modo loro, gesto e comportamento. Ma non per programma, che significherebbe essere nuovi, bensì per istinto»[192].

[192] N. Barone, cit., p. 8

Da queste prime manifestazioni si nota come il Gruppo mira a ridefinire il ruolo dell'artista nella società in cui opera, ponendosi quale elemento di rottura e di presa di coscienza. La sua è un'azione "politica" nel senso che è indirizzata alla *polis.* Gli artisti cercano il contatto e il dialogo con le masse, coinvolgendo il popolo nell'azione e nella struttura delle tele; fanno dell'arte una vera e propria esperienza comunicabile e trasmettibile, non abbandonando mai la "tradizione" e non cadendo mai nell'originalità a tutti i costi. "Noi non crediamo nell'artista inteso nella maniera tradizionale, cioè un uomo al di fuori della realtà umana, estroso, esaltato, traviato, ma in un uomo con i limiti, i difetti e i pregi di tutti, che trasmette attraverso le proprie opere la sua esperienza e cerca il confronto con gli altri per ritrovare la sua vera dimensione"[193]. Il discorso portato avanti dal Gruppo Solare è antico: come moderni saltimbanchi gli artisti scelgono la piazza come luogo deputato alle loro azioni e rifiutano il fruitore "tipo" poiché il pubblico è dato dalle persone comuni coinvolte nella scena, persone alienate da simili esperienze culturali. La formula è a metà strada tra la performance e l'estemporanea, i murales realizzati sono invece anti-prodotti artistici in quanto frutto di azione spontanea e non di logiche di mercato. La loro arte, allora, è veramente arte pubblica intrisa di una forte componente etica.Dopo la realizzazione dei pannelli sul tema "L'Uomo" nel 1978 il Gruppo torna a riunirsi per la manifestazione antinucleare in Piazza Principe di Piemonte a Termoli. Realizzano allora la loro "azione" più incisiva dipingendo carcasse metalliche di oggetti di consumo (automobili, frigoriferi, lavatrici, televisori). Chiamano le loro decorazioni "Tributi in natura" e le considerano un'affermazione della creatività e della vita sul progresso più becero volto al consumo. Sempre nel 1978 il Gruppo, volendo dimostrarsi ancor più legato al territorio, comincia ad interessarsi alle tradizioni delle diverse civiltà presenti nel Molise e alla "storia vissuta" delle civiltà contadine. Cominciano allora una serie di eventi che hanno come idea di fondo la riscoperta, attraverso i segni e la pittura (e quindi ancora una volta il linguaggio del passato), delle più importanti sagre regionali, contro la civiltà contemporanea sorda

[193] N. Barone, *op. cit*., p. 25

verso il locale. L'idea è quella di un intervento diretto nel territorio molisano durante le più importanti manifestazioni religiose. La formula adottata è quella della realizzazione in estemporanea di grandi pannelli che sintetizzino i temi (antropologici, religiosi, sociali, storici) dell'evento. Il linguaggio, ancora una volta, non abbandona la forma e, pur cercando la sintesi e la bidimensionalità, evita la dispersione delle idee nell'informale. Si ha quindi una sovrapposizione di prospettive, di scorci autonomi, di volti ma mai la perdita della figurazione. Nel 1978 il Gruppo agisce e opera nella festa di San Pardo a Larino, nella festa di Sant'Antonio a Montecilfone, a Santa Cristina a Campomarino e durante la Carrese a Portocannone. Sempre nel 1978 gli artisti, legati all'idea di arte per tutti, fondano una scuola di pittura aperta a bambini e ragazzi: la Scuola Solare. Questi i vari punti. Il Gruppo nasce dall'esigenza di stabilire un contatto tra il pittore e il pubblico; deve dialogare per mezzo del quadro; l'artista deve cercare il confronto con gli altri, solo così può liberare le sue sensazioni interiori; l'uso di uno stile forte e riconoscibile deve mettere in risalto la sensibilità dell'artista; vi è la volontà di chiedere una pinacoteca comunale e un centro dove realizzare mostre. Vi è poi il discorso della Tradizione: il Gruppo viene chiamato in diverse feste e sagre, e si pone in diretto legame con la storia locale, le tradizioni, il folklore e vuol mantenere l'identità degli uomini nella civiltà delle macchine. Cerca lo studio delle forme della tradizione; l'arte popolare viene vista come storia vissuta dalle civiltà contadine, proprio nella tradizione una via d'uscita; vi è il tentativo di riprendere le possibilità espressive dell'artista contemporaneo in relazione al passato e al proprio patrimonio spirituale; contro la crisi dei valori e la perdita delle fonti, che fa sì che l'artista d'avanguardia non abbia più nemici ideologici da combattere dal momento che la sua rottura, oppone la forma; il segno e il linguaggio devono porsi nel recupero della dimensione vitale e storica. Nel 1980, infine, il Gruppo si scioglie per divergenze culturali e stilistiche tra i componenti in quanto gli artisti più giovani spingevano verso un'interpretazione astratto-concreta della realtà, mentre i membri più anziani insistevano sul linguaggio della tradizione e sulle tematiche a sfondo sociale. Rimane però il segno di

un'esperienza artistica unica, in Molise e forse in Italia, che ha lasciato i suoi frutti anche solo per aver smosso le acque di un ambiente culturale ancora poco aggiornato[194].

Nino Barone continua così le sue sperimentazioni personali e collettive. Diplomatosi all'Istituto d'Arte ha poi indirizzato il suo percorso formativo verso l'architettura laureandosi all'Università di Pescara. Nel 1976 fonda con alcuni artisti di Termoli il Gruppo Solare, con l'intento di approfondire lo studio del segno nella tradizione artistica popolare molisana. Dalla fine degli anni Settanta la sua ricerca artistica si indirizza verso un'analisi estetica legata all'indagine sull'ambiente e sullo spazio, soprattutto urbano, attraverso istallazioni e performance che hanno spesso intenti sociali o di denuncia, come la performance del 1978 a Termoli contro il nucleare. Nel 1980, allo scioglimento del Gruppo Solare, crea il Laboratorio sperimentale di pittura immaginista per ragazzi. Alla metà degli anni Ottanta redige con Saquella il foglio *Verifica '85* ed entra a far parte, con vari artisti del Molise, del *Gruppo di orientamento*. È proprio dagli anni Ottanta, e poi ancor più nei Novanta, che Barone utilizza come mezzo privilegiato d'espressione artistica la pittura, creando sulla superficie dei suoi quadri ripetute stesure di segni che vanno a riempire completamente la superficie delle tele, che si differenziano solamente per alcune variazioni cromatiche e tonali anche attraverso la marcatura di colore trasparente steso sporadicamente a livello superficiale a creare contrasto e ad esaltare le reiterazioni segniche sottostanti. I segni sulle tele di Barone degli anni Novanta hanno l'aspetto di singole lettere impresse come timbri e ripetute all'infinito, si stendono lungo la superficie bidimensionale della tela invadendola di un senso di assolutezza arcaica. In tempi più recenti le tracce ed i segni di Barone sono divenuti più netti ed il contrasto cromatico si è fatto più squillante e saturo. Sul fondo della tela i segni astratti si stendono tono su tono, come in questa opera, mentre sulla superficie compaiono nuove tracce che emergono segnando un percorso simbolico, un codice visivo chiave di messaggi archetipi. Dal 1998 Nino Barone è socio fondatore del movimento *Archetyp'Art* che

[194] Le immagini fotografiche sono state realizzate da Antonio Landolfi, Gino Giancristoforo e Salvatore Marinucci.

si occupa della diffusione di diverse attività artistiche nel territorio molisano ed ospita, nella galleria omonima con sede a Termoli, molti eventi e rassegne d'arte[195].

Mistico creativo e distruttivo, **Ernesto Saquella**, invece, è stato tra i primissimi artisti italiani ad aver approfondito le potenzialità offerte dalla realtà virtuale, dal cyberspazio e dalla multimedialità, presentando una parabola di ricerca estremamente complessa ed in parte ancora da decifrare. Da analizzare è il passaggio dall'ipermediale all'alchimia, dalla ricerca di una forma reticolare e flessibile di rappresentazione allo studio della Tradizione, verso immagini simboliche profondamente strutturate e meditate. Il passaggio dal *technikòs* all'*artifex* è pertanto un punto fondamentale sul quale ragionare.

Le prime opere legate all'astrattismo lirico presentano tracce geometriche in campi cromatici più o meno definiti. Triangoli acuti, reiterati e strutturati in insiemi, come anche falci e mezzelune, permettono già di leggere una relazione magica tra colori e forme secondo i principi elaborati da Vasilij Kandinskij per i quali colori squillanti si intensificano se posti entro forme apicali. L'arte, per comunicare contenuti spirituali, e per riuscirvi, come teorizzato da tendenze di stampo spiritualista, deve essere libera dalla rappresentazione realistica e comunicare prettamente, attraverso l'occultamento, l'interiorità spogliata dell'artista. La forma, infatti, anche se è completamente astratta e orientata verso figurazioni geometriche, conserva un suono interiore che la lega all'autore, il solo che può comprendere la struttura nella sua totalità di complesso d'elementi. In tali opere si avverte una profondità per contatto e lo sforzo di creare un flusso continuo di materia, quasi violento, per cui la trascendenza dell'organismo/forma tende a persistere oltre il limite fisico del supporto. In tale tentativo di orientamento, come sintetizzato brillantemente

[195] Barone ha partecipato a numerose mostre collettive ed ha tenuto varie personali sia in Italia che all'estero. Ha partecipato al 36° Salon Jeune Expressione a Parigi, a diverse edizioni del Premio Castello Svevo a Termoli ed a numerose edizioni della Mostra d'Arte Contemporanea Premio Termoli risultando anche vincitore della 53°edizione del 2008, ha partecipato alla Selezione degli artisti molisani a Montreal in Canada. A partire dal 2004, in collaborazione con il Liceo Artistico Jacovitti di Termoli, è promotore di *Tracker Art*, convegno sulla nuova critica d'arte italiana, che vede a confronto artisti e critici d'arte provenienti da tutta Italia.

da Achille Pace, “le forme e i segni tendono alla instabilità e mutabilità con accentuato vigore fisico, per il timbro coloristico estroverso ed aggressivo”[196].

Con la serie *Storyboard* emerge il concetto di "testo aperto" per cui il palinsesto, formato da molteplici blocchi di parole e di immagini connesse secondo plurimi percorsi digitali, riporta all’idea di Tempo delle avanguardie storiche. L’opera diventa linguaggio mentre la sua lontananza è dettata dall’aura la quale decade immediatamente in un sistema di rappresentazione numerico dove è assente il rapporto creazione-materializzazione, sostituito dal ricorso a sequenze di calcoli. La questione della forma dell’informazione in relazione alla tecnologia diventa per l’artista un argomento di riflessione in quanto l'immagine generata dal computer è il risultato di una sintesi automatica che parte da un progetto astratto tradotto in una serie di operazioni computazionali. La riproduzione diventa un’operazione eseguita dal computer, indipendentemente dalla presenza dell'artista, e può essere reiterata indefinitamente, ed in qualsiasi luogo[197]. In tal senso la computer art eredita anche alcune istanze dell’arte concettuale in cui l'atto estetico è inteso quale operazione di progettazione intellettuale e non attività di manipolazione della materia. Il database, ovvero la potenza di calcolo che risolve problemi grafico-matematici complessi per l’uomo, diventa il centro del processo creativo: “Nell’infografica non esiste nessuna corrispondenza tra struttura e materia, né tra struttura e funzione. C’è solo funzione”[198] e la funzione è la complessità che stima il numero di step necessari ad eseguire uno specifico algoritmo. Se, storicamente, l’artista realizzava un’opera unica all’interno di un determinato spazio e con un preciso mezzo, e interfaccia ed opera coincidevano, con l’ausilio dei nuovi media, invece, il contenuto dell’opera e l’interfaccia diventano entità separate ed è perciò possibile creare diverse interfacce che portano allo stesso contenuto d’archivio. Attraverso un processo di virtualizzazione l’apparire della forma, per la

[196] A. Pace, *Necessità di un orientamento*, in *Gruppo di orientamento*, catalogo della mostra, Termoli, 1987.
[197] Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, 2002.
[198] E. Saquella, *Dallo spazio euclideo al ciberspazio. Quale cultura per il terzo millennio*, in N. Barone, R. Cardone, E. Saquella, *Angeli e Macchine*, Termoli, 1994, p. 30.

prima volta, implica un operare che non "produce", un artificio numerico, un'azione virtuale. Sono i dati, e la loro connessione, ad essere intesi come forma, come strumento di ri-attivazione della comunicabilità dell'opera la quale acquisisce nuove caratteristiche e "comportamenti": rimediazione, ibridazione, remix, pur tendendo sempre alla narrazione minima che non è più una narrazione lineare bensì una memoria della superficie non priva di una dimensione archetipale. La sequenza di 0 e 1 del linguaggio macchina, infatti, appare effettivamente come un archetipo, un passaggio simbolico alla base di una determinata forma di creazione, che richiama l'Unità: «La Diade è archetipica perché i calcoli a paia riflettono la simmetria interna dell'unità, la specularità del Conoscitore o intelletto universale e del Verbo suo specchio. Come ogni archetipo la diade, coppia o paio, è una polarità: congiunge due opposti […] La manifestazione del molteplice ha inizio soltanto dopo il Tre, come manifestazione successiva alla triplicità»[199].

La rete senza centro del cyberspazio, simboleggiata dal concetto di storyboard ovvero di sequenza, rizoma o labirinto di dati, e dalla diade del calcolo binario, per quanto immateriale e asettica si avvicina molto, nel suo tentativo di rappresentazione della conoscenza attraverso nodi e database, all'idea vitale della Tradizione che è atemporale, magmatica e stratificata ma tendente all'Uno. Il passaggio dal virtuale al figurale, nel senso di simbolico ma anche di figurativo, riprendendo concetti più complessi di periodizzazione e generazione quali postulati da Wölfflin e da Riegl, può richiamare, nell'ambito del percorso conoscitivo di Saquella, il passaggio dal segnale lineare al segno pittorico ovvero da una pittura (digitale) tattile/connettiva ad una rappresentazione/descrizione ottica. Ma vi è anche il passaggio della funzione agente, ovvero dal "tecnico" informatico, capace di generare una realtà artificiale attraverso l'elaborazione della macchina, all'*artifex*, ovvero all'alchimista, che in solitudine redime la materia attraverso il simbolo e controlla il Tempo. Alchimista non nel senso di stregone bensì di maestro della

[199] E. Zolla, *Archetipi*, Padova 1988, p. 49. Sulla questione se il cyberspazio possa essere invece, oltre che un archetipo, uno spazio democratico d'azione si veda T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, Milano, 1997.

trasformazione della prospettiva materiale in anima, mediante l'*ars*. L'*artifex*, come precorso da diversi pittori che negli ultimi decenni si erano accostati ai processi alchemici, è adesso l'artista e il laboratorio-crogiolo risiede nell'operazione con i colori e le forme.

Nell'acceso simbolismo dell'ultimo periodo vi è una perenne osmosi tra il dentro e il fuori, tra l'io ed il noi, tra la luce e l'oscurità ovvero tra il colore e la sostanza. L'interno dell'oggetto descritto ed evocato, e in ciò si avvicina all'elaborazione digitale, non viene però posseduto dalla materia bensì dalla memoria e l'artista, giocando su questo incantamento, cerca di superare il limite dell'opera comunicando l'universalità dell'immagine. Così nella sua arte viene gradualmente sempre più in primo piano l'elemento dell'astratto che è interiorità legata al simbolo, infografico nel caso degli storyboard, alchemico nel caso dell'ultima produzione. Il lavoro su determinate dualità, l'alto e il basso, l'aperto e il chiuso, l'inizio e la fine, il visibile e l'invisibile, ovvero il tentativo di ricondurre l'arte ad azione di contrasto e microriproduzione di processi trasfigurativi, è lo sforzo di un divenire artistico che ha il suo centro, sostanzialmente, nel dualismo maschile-femminile. Nella misura in cui questa oggettivizzazione ha riflettuto l'intimità del suo essere la forma ha assunto un carattere puramente simbolico e veritativo, seppur soggettivo per la tendenza astratto-sintetica che raggela le strutture e le isola come puri segni. La memoria naturale si amplifica, l'artista recupera l'immediatezza dell'attimo e cerca, attraverso l'esecuzione, di trovare una via ma l'obiettivo principale della ricerca viene a divenire la ricerca stessa che risulta incompleta e frammentaria proprio perché apparenza ed espressione, troppo attratta dall'irrazionalità dei miti. Se "nei periodi in cui i simboli sono misconosciuti, l'umanità non riesce a raggiungere la sua essenza, la verità o una qualsivoglia forma di sintesi spirituale"[200] solo la creazione artistica dimostra la natura simbolica del mondo e libera lo spirito dalla logica del senso, è pur vero che l'esperienza della forma può degenerare in una liberazione di forze; ciò comporta che l'esercizio di tali manifestazioni diventi una vera e propria condizione enigmatica.

[200] E. Saquella, *A regola d'arte*, Campobasso, 2008, p. 81

L'immagine allora come enigma, che solo il gioco/scontro delle apparecchiature e delle intelligenze celesti riesce a riportare sul piano della visione poetica, entro un perimetro del vento immateriale e creativo capace di unire sistema immateriale di immagazzinamento dati ed esperienza trascendentale della forma. Un tentativo di sintesi tra cyberspazio ed alchimia che, alla luce delle evoluzioni relazionali-ermetiche dell'arte odierna, ci appare anticipatore: "La spiritualità, i miti ancestrali, persistenti allo stesso sapere scientifico, si sposano a meraviglia con l'impalpabile ed etereo nuovo strumentario. In tal senso l'operato dell'artista potrebbe ricondurre ad unità la frattura tra mondo delle idee e mondo dello spirito, tra i tempi biologici dell'evoluzione e quelli accelerati della storia. Tra gli angeli del cielo e le macchine infernali"[201].

Nel 1987 si costituisce il *Gruppo di Orientamento*, i cui intenti, come si legge nel manifesto-programma, sono di denuncia della "chiusura storica, la perdita della percezione delle trasformazioni in atto". Analizzando le manifestazioni promosse nel corso del decennio in Molise si rileva così una vivacità caratterizzata da una sorta di "autogestione della promozione" da parte degli artisti, segnale di un'apertura che rifiuta lo schema della provincia, confermando un processo, in atto nel territorio nazionale, di riduzione delle distanze tra "centri" e "periferie". Il decennio si chiude, quindi, all'insegna di una nuova linea di comportamento che prende le distanze dalla consueta immagine obsoleta. Sul piano specifico del linguaggio gli artisti rivolgono la loro attenzione sia al ricco bacino degli archetipi, dell'aperto dialogo con il substrato antropologico, sia all'emotivo confronto con l'inquietudine che anima il quotidiano, sia con la seriale ripetitività del sistema comunicativo. Sono gli indizi che connotano le scelte espressioniste di Lino Mastropaolo, nei suoi assemblaggi. Mastropaolo è nato Campobasso nel 1944 e si è formato nell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Già a partire dai primi anni Sessanta ha preso parte attivamente alla vita artistica molisana partecipando a molte rassegne e premi nazionali. Nel 1974 è stato tra i promotori della mostra "Verifica '74" e nel 1988 ha esposto alla

[201] E. Saquella, *Dallo spazio euclideo al cyberspazio*, cit., p. 25.

mostra “Linee”; nel 1991 è stato invitato alla rassegna “Il tempo, la pausa” svoltasi a Ischia e alla mostra “I margini del segno”. Ha partecipato nel '92 alla mostra “Out of the door” a Campobasso, Matera, Potenza, Benevento e Roma e successivamente ad altre mostre a Milano, Roma, Palermo, Napoli, Campobasso. Nella sua produzione artistica trova spazio una intensa attività di grafico, ha infatti illustrato diversi libri e racconti di scrittori come Jovine, Petravalle, Pistilli ed altri e per alcune sue cartelle illustrate hanno scritto poesie inedite Morra, Rosato, Jacobacci, Spensieri, Jovine. Nel 1993 ha partecipato alla mostra “Le stanze del reale le porte dell'irreale”, a cura di Alessandro Masi, patrocinata da diversi enti. Si tratta di una esposizione che ha cercato di coniugare l'imprenditoria privata e l'arte, il turismo all'avanguardia sperimentale in un'operazione in cui gli artisti, tra cui Mastropaolo, hanno tentato di reinterpretare lo spazio ponendovi oggetti diversi da quelli situati solitamente nei musei, fruiti direttamente dal pubblico. Nel 1994 ha tenuto mostre personali a Milano, a Roma, a Palermo e collettive a Napoli e Roma. Nello stesso anno ha pubblicato “Di cronaca e critica. Viaggio nel mondo delle arti visive in Molise dal fascismo ad oggi”, opera fondamentale per la storiografia molisana in cui ha messo a frutto la conoscenza diretta del variegato e complesso mondo dell'arte molisana, descritto con molta passione e partecipazione diretta. Nel 2000 ha dato alle stampe il volume “Arti visive nel Molise 1920-1950”. Così si esprime Massimo Bignardi a proposito del maestro: «opera assemblando elementi di recupero: l'azione ha chiari riferimenti nella tradizione dadaista, alla quale l'artista affianca un'ironia dissacratoria, quasi un'invettiva di marca surrealista contro la società delle apparenze. Vecchie sedie irregolarmente ricomposte, elementi di porte, di mobili amalgamate dall'azione corrosiva e trasgressiva della fiamma». Il pensiero del maestro Mastropaolo è certamente da collocarsi tra i più dinamici della nostra contemporaneità. Indagatore fino allo scandalo provocatorio, non ha lasciato mai un dubbio in sospeso ed è sempre aperto alla ricerca espressiva. L’ultima mostra che lo vedrà protagonista sarà la “XIII Rassegna nazionale d’arte contemporanea” di Campomarino, del 1998, curata da Alessandro Masi.

Posizione opposta è quella di Ermelindo Faralli, caratterizzata da rigore compositivo e dosaggio del colore, mentre nel campo della forza evocativa dell'immagine si spingono Pasquale Napoli e Michele Peri, con quest'ultimo attento a richiamare esperienze poveriste nel tentativo di vivificare la materia, senza rinunziare alla suggestione poetica del racconto autobiografico. Nino Barone opera sui segni, Liccardo su oggetti-sculture, Saquella su segni simbolici astratti e messi in tenzione, Elio Franceschelli riconfigura immaginari meccanici, Fernando Battista opera sulla materia. Tutti questi artisti, nell'ambito delle mostre a cura di Bignardi de *Il Perimetro del Vento* cercano di fondare collettivi e sodalizi per comunicare esigenze espressive della regione.

Dopo la poca efficacia della Biennale del Sud a Gambatesa, nel 1988, e le diverse manifestazioni del Sindacato regionale, le reazioni non sono di chiusura ma di vitalità. Nel 1989 è allestita la mostra *Linee*, con artisti molisani e nazionali. Genua, Mastropaolo, Peri, Borrelli, Faralli, Di Toro, Napoli, Petrocelli vivacizzano un contesto che partorirà, appunto, il *Perimetro del vento*, ovvero Nuove realtà molisane, mostra ideata da Bignardi col compito di formalizzare un gruppo e proporre il Molise all'esterno. Con la mostra *I Margini del Segno*, allestita a Termoli nel 1991, si chiudono gli anni Ottanta, attraverso confronti generazionali, nuove idee e scambi, nell'ottica di sinergie nuove e progettazioni trasversali.

In questo clima di necessità per un approccio con la sfera lirico-esistenziale non ci possiamo dimenticare del filone figurativo che mantiene viva, in regione, una tradizione fortemente sentita. L'impresa più significativa, a riguardo, è il ciclo pittorico di Amedeo Trivisonno per il Santuario dell'Addolorata di Castelpetroso e che vale la pena analizzare nello specifico.

Trivisonno, come analizzato, è un caso particolare nella storia dell'arte italiana del Novecento in quanto parliamo di un pittore che ha attraversato tutto il secolo delle avanguardie non abbandonando mai la figurazione e soprattutto la pittura sacra. Vorrei riportare a riguardo un pensiero scritto su di lui da Antonio Paolucci, attuale direttore dei Musei Vaticani, e che mi sembra

inquadrare bene il pittore: «Un freschista di robusta e classicamente autorevole formazione accademica che ha lavorato per committenze quasi esclusivamente ecclesiastiche dipingendo in grande scala Evangelisti ed Apostoli, Crocifissioni e Marie Dolenti. Niente di strano se l'artista fosse vissuto nel XVIII o nel XIX secolo. Invece l'artista di cui si parla è vissuto in pieno Novecento, era contemporaneo di Picasso e di De Chirico, ha attraversato la contemporaneità con colta consapevolezza. Quello che incuriosisce e sorprende è il fatto che Amedeo Trivisonno non ha praticato l'affresco di argomento sacro, dentro le chiese, come sporadica evasione, come esperienza aggiuntiva e meno che mai per nostalgie retro o misticheggianti; alla maniera di Pietro Annigoni, per intenderci. No, Amedeo Trivisonno faceva di mestiere il freschista di chiese. Non amava fare altro e lo faceva con assoluta naturalezza, come chi pratica un lavoro che tutti sanno necessario ed anzi indispensabile». Trivisonno, del resto, va inquadrato soprattutto nell'ambiente artistico molisano che ha delle proprie peculiarità in quanto toccato solo marginalmente dalla dominazione francese e quindi lontano da quei fenomeni di iconoclastia e ripudio delle immagini sacre. Ciò ha permesso in regione, per tutto l'Ottocento, il perdurare di una sorta di fermento artistico-religioso che si può definire col termine di post-barocco e che è alla base poi della formazione del pittore. Questo fermento ha evitato quell'analfabetizzazione iconografica rinvenibile in altre zone magari più attente alle avanguardie e ai linguaggi moderni ma meno rispettose verso l'arte sacra che, per sua natura, è e deve rimanere figurativa in quanto deve comunicare in maniera tangibile, attraverso la raffigurazione soprattutto della corporeità, il mistero dell'Incarnazione.

Amedeo Trivisonno come visto nasce a Campobasso nel 1904, studia pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma e Firenze fra il 1919 e il 1924 acquisendo una grande maestria nell'affresco, maestria che verrà apprezzata da Emilio Notte quando lo chiamerà come suo assistente presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel 1927 a soli 23 anni è chiamato ad affrescare l'intera cattedrale di Isernia. Rimane oggi solo la decorazione della cupola dove risolve il tema

dell'Assunzione della Vergine in una visione post-barocca organica e unitaria nel quale si fondono ascendenze cortonesche, arditezze prospettiche desunte da Andrea Pozzo e un trattamento dei volumi monumentale e allo stesso tempo pervaso da una leggerezza grafica trado-ottocentesca. Dopo un breve soggiorno nella capitale è di nuovo in Molise questa volta impegnato nella decorazione della cattedrale di Campobasso fino al 1938. Pur partecipando a diverse mostre e collettive è sempre impegnato nella decorazione di chiese tra Molise, Abruzzo e Puglia con cicli pittorici completi e di grande respiro. Nel 1952 fa domanda per l'insegnamento nelle scuole italiane all'estero e, ottenuta la cattedra, si trasferisca al Cairo dove insegnerà pittura e materie artistiche. Si apre il cosiddetto periodo egiziano che lo vedrà presente nella capitale fino al 1967. È incaricato di affrescare diverse chiese locali (la chiesa dei Comboniani, Cordi Jesu, la cattedrale copto-cattolica di S. Antonio del Cairo e la chiesa del Collegio della Sainte Famille) e si avvicina ai moduli iconografici e stilistici della tradizione bizantina. Tornato in Italia si trasferisce a Firenze dove continuerà a dipingere per lavori commissionatigli in Molise e Puglia e dove morirà nel 1995. È un artista di solida formazione accademica, legato come pochi alla pratica del disegno (base essenziale per ogni lavoro in quanto frutto dell'Idea nella mente) e al perfezionamento dell'affresco, e con un grande amore per le storie sacre. È quindi sostanzialmente un artista fuori dal tempo, in contatto con i santi (celebre il suo incontro col giovane padre Pio), capace di scrivere le proprie memorie in terzine e di comporre anche musica sacra. Tornando alle opere del santuario la commissione è del 1972 e l'artista vi lavora fino al 1986 realizzando le grandi tele nel suo studio di Firenze e infatti non è difficile leggere, quale engramma, la lezione del rinascimento fiorentino nella nobiltà del linguaggio e nella ricerca di un bello idealizzato. Naturalmente si coglie anche tutto il Novecento nelle accese cromie, in alcune espedienti compositivi e in uno stile che richiama, per le purezze delle linee e l'essenzialità delle scene, alcuni stilemi novecentisti (si veda il movimento) che a sua volta cercava la riscoperta della pittura del Quattrocento, dei cosiddetti primitivi. Trivisonno si dimostra capace di innovare nel segno della tradizione nello sperimentare

accordi cromatici, nel proporre tagli anche "cinematografici", nel far ricorso a tutta una serie di effetti plastici, luministici e narrativi. La serie è dedicata ai Sette Dolori della Madonna, più le scene della Resurrezione e dell'Assunzione realizzate successivamente, ed è dipinta a tecnica mista; le tele monumentali di circa 2 metri per 3 e mezzo hanno una caratteristica forma cuspidata.

Si comincia dal lato sinistro dell'entrata, con la cappella che conserva il dipinto raffigurante il secondo dolore della Vergine, *La fuga in Egitto*, che porta la data del 1973. L'episodio è narrato nel vangelo di Matteo (2, 13-23) e nei vangeli apocrifi, in particolare nello pseudo-Matteo. In basso, in un paesaggio spoglio, san Giuseppe, con i classici colori viola e giallo, conduce un asino sul quale siede la Vergine che protegge il bambino nel suo splendido manto azzurro, il punto più luminoso del dipinto, e guarda in alto verso un angelo che mostra loro il cammino. Più in alto ancora, quasi come fosse una visione inserita in cerchi concentrici, assistiamo alla scena della strage degli innocenti che di fatto è la causa della fuga. Alla nascita di Gesù i Magi venuti dall'Oriente sostano a Gerusalemme da Erode il Grande chiedendo dove trovare il neonato "Re dei Giudei". Erode, temendo una minaccia al suo trono, non conoscendo la data di nascita cerca di uccidere il bambino sterminando tutti i nati della zona sotto i due anni. In sogno un angelo appare a Giuseppe e lo avverte del pericolo, ordinando di portare la Famiglia in Egitto. In Matteo non si trovano notizie del viaggio ma molti episodi sono raccontati nei vangeli apocrifi con dovizia di particolari. L'evento è frequentemente raffigurato nell'arte come episodio finale della Natività di Gesù, oltre ad essere incluso nei cicli della Vita della Vergine e Vita di Cristo. Nell'opera di Trivisonno c'è l'intenzione di mettere a confronto in un'unica scena il bene della fuga salvifica e il male della strage che sembra, con le sue onde circolari, voler investire la Sacra Famiglia. La Vergine, con le sembianze di una delle figlie del maestro, sembra quasi accorgersi dell'orrore esprimendo un'espressione di muta sofferenza mentre il bambino, innocente, guarda verso lo spettatore. L'intera composizione, quindi, è giocata su due parti contrapposte, una circolare e un'altra piramidale che ha il suo vertice nell'angelo, mentre a livello cromatico emergono gli

accordi delle vesti dei personaggi che sono veri e propri punti di luce nel paesaggio brullo della fuga. Silenzio, calma e apprensione catturano pertanto lo spettatore trasportandolo nell'atmosfera del "Mistero" e invitandolo alla meditazione.

Il problema dell'arte sacra autentica in una società che sempre più velocemente sta smarrendo il senso del Sacro e del Bello diventa fondamentale poiché solo salvaguardando la forma, intesa come viatico della sostanza, si può riuscire a tutelare anche e soprattutto la Fede. La peculiarità del maestro Trivisonno è proprio la sua autenticità e la sostanziale autonomia da avanguardie e movimenti, e l'atteggiamento di intelligente meditazione sull'arte del passato tipico dell'artista al servizio della Chiesa e della liturgia dove sono i segni esteriori, tracce del genio dell'uomo, a introdurci agli aspetti meno apparenti e sensibili, e propri di Dio. Il ciclo sui dolori della Vergine presente nel Santuario diventa allora un luminoso esempio di partecipazione dell'arte ai misteri divini attraverso la forma sensibile e il tentativo di rinnovare nel solco della tradizione artistica. Ma in che senso Trivisonno si può definire un innovatore? Lo stile dell'artista campobassano non è un semplice fenomeno naif, un revival fine a sé stesso, non è romantica e decadente nostalgia di forme del passato né tantomeno una falsificazione stilistica neorinascimentale; è bensì una colta e meditata rielaborazione della storia sacra nel solco della storia dell'arte affinché l'esempio continui a parlare all'uomo contemporaneo. Le pale d'altare di Trivisonno seguono fedelmente il magistero della Chiesa, rispondendo alla fede e alla pietà popolare, pur presentando variazioni stilistiche e iconografiche interessanti e che rendono attuale la scena presentata. La *Presentazione al Tempio* che si trova nella seconda cappella sulla sinistra è la tela più antica del ciclo, essendo datata 1973, ed è l'opera che, probabilmente, ha finito per influire stilisticamente e strutturalmente sui restanti lavori. L'episodio riguarda l'infanzia di Gesù ed è raccontato nel Vangelo di Luca (Lc. 2, 22-39). Maria e Giuseppe portarono il Bambino al Tempio di Gerusalemme quaranta giorni dopo la sua nascita, per "offrirlo" a Dio. Questa cerimonia era prescritta per tutti i figli maschi primogeniti e prevedeva anche un'offerta. Durante la visita la Sacra Famiglia incontra Simeone, cui era stato

predetto che non sarebbe morto prima di vedere il Messia. Simeone lodò il Signore con le parole che ora sono note come *Nunc dimittis*, o Cantico di Simeone, nelle quali annuncia che il Bambino sarebbe stato luce per le nazioni e gloria di Israele. Subito dopo Simeone profetizzò la sofferenza di Maria e per questo motivo l'episodio è inserito tra i dolori della Vergine. Il Vangelo riferisce anche le profezie messianiche della profetessa Anna, un'ottantaquattrenne vedova che si trovava nel Tempio e identificò anch'essa pubblicamente il Bambino come messia. La scena è ambientata in uno scorcio cittadino che ricorda molto le atmosfere del Cairo, che il pittore ebbe modo di scoprire personalmente durante la permanenza in Egitto, e nel quale si staglia un edificio a pianta centrale e base ottagonale, sormontato da una cupola verde rame che sembra ricordare quasi le cupole del santuario, e che dovrebbe essere una ricostruzione compendiaria del Tempio. L'architettura, di chiara derivazione rinascimentale, presenta nei dettagli elementi simbolici quali le tre finestre circolari in chiaro riferimento alla Trinità. In primo piano Maria, con i classici colori rosso e blu, a simboleggiare la natura umana (rosso) vestita della natura divina (blu), presenta il Bambino al profeta Simeone per offrirlo a Dio. Mentre il piccolo Gesù guarda la Madre segnando con le dita delle mani l'uno e il tre, sempre con riferimento trinitario e in relazione alla sua divinità, il vecchio Simeone sta appena pronunciando il suo Cantico; a queste parole, che preannunciano anche sofferenza e dolore, Maria risponde con un'espressione di accennata tristezza. Alla loro destra San Giuseppe, col classico attributo della verga fiorita, reca una gabbia con due colombe che, secondo la tradizione, costituivano l'offerta dei poveri. A sinistra, invece, è raffigurata l'anziana profetessa Anna con le mani aperte nell'atto di riconoscere nel bambino il Messia ed elevare anch'essa una preghiera di ringraziamento a Dio. In alto, infine, la colomba dello Spirito Santo raffigurata in scorcio e in discesa, circondata da raggi dorati, ci ricorda la divinità del Bambino. Come ci spiega egregiamente il papa emerito Benedetto XVI in un'omelia del 2012 «Il gesto rituale dei genitori di Gesù, che avviene nello stile di umile nascondimento che caratterizza l'Incarnazione del Figlio di Dio, trova una singolare accoglienza da parte dell'anziano Simeone e

della profetessa Anna. Per divina ispirazione, essi riconoscono in quel bambino il Messia annunziato dai profeti. Nell'incontro tra il vegliardo Simeone e Maria, giovane madre, Antico e Nuovo Testamento si congiungono in modo mirabile nel rendimento di grazie per il dono della Luce, che ha brillato nelle tenebre ed ha impedito loro di prevalere: Cristo Signore, luce per illuminare le genti e gloria del suo popolo Israele (cfr Lc 2,32)». A livello compositivo l'opera è sapientemente calibrata su una fascia mediana, che accoglie e mette in relazione i volti dei personaggi, alla quale si contrappone lo sviluppo verticale determinato dall'architettura del Tempio, il tutto impostato su una severa e rigorosa prospettiva centrale. Studiata e retoricamente efficace è l'espressività dei gesti e dei volti, umili, severi ma mai banalizzati, mentre anche i tenui accordi cromatici, impostati sui toni medi del rosso, del verde e dell'azzurro, concorrono a fissare la scena in un'atemporale visione di grazia e di speranza.

Il *Ritrovamento di Gesù al Tempio* è datato 1974, è stato il terzo ad essere realizzato ed è collocato nella prima cappella a destra dell'ingresso principale. È lo stesso Trivisonno che ce lo descrive con pochi versi nelle sue Memorie: «Nel terzo quadro è il Gesù cercato. / Maria e Giuseppe salgono le scale / del Tempio e voce ascoltan dell'Amato. / Giuseppe si gira a Maria che sale, / e con la mano indica il Figliuolo / che fra i sapienti sta, come in corale / lassù, a interrogarli, e non solo, / ma a corrispondere e a rivelare / che Dio del mondo ha già toccato il suolo». Si tratta del momento del ritrovamento. L'episodio è descritto solo nel Vangelo di Luca (Lc 2, 41-50): Gesù all'età di dodici anni accompagna Maria e Giuseppe a Gerusalemme in pellegrinaggio, seguendo l'usanza della festa del Pesach. Al momento del ritorno Gesù si ferma nel Tempio, mentre i genitori, pensandolo andato avanti, iniziano il viaggio. Maria e Giuseppe, accortosi dello smarrimento, dopo tre giorni, tornati nella capitale, trovano il figlio nel Tempio intento a conversare con gli anziani meravigliati della conoscenza delle scritture, data la sua giovane età. Ammonito da Maria, Gesù avrà poi a dire «perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?». Forse nella risposta-domanda di Gesù c'è un riferimento a quando i genitori l'avevano

offerto al Padre, con un'oblazione a cui Maria si era pienamente associata. Comunque, è una risposta che resta oscura a Maria e a Giuseppe, tanto che il Vangelo lo nota esplicitamente: «Ma essi non compresero le sue parole». A conclusione dell'episodio dello smarrimento e ritrovamento notiamo poi che i santi sposi non chiedono altro; si fidano di Dio e tornano a casa, dove Gesù si comporterà da figlio obbedientissimo: «[Gesù] partì con loro e tornò a Nazareth e stava loro sottomesso». L'episodio dello smarrimento di Gesù viene a ribadire pertanto il primato assoluto di Dio, anche nei confronti delle persone e degli affetti più cari, con il Signore che non ha risparmiato a Maria né il dolore né il tormento di non capire, poiché è sempre penoso per una madre non comprendere il proprio figlio. Maria, però, è colei che si è sempre fidata di Dio, sorretta dalle ragioni della fede, e proprio questo dolore è stato per lei un dono, una necessaria preparazione alle sofferenze più grandi che avrebbero contrassegnato la sua esistenza di "Madre dei dolori". Trivisonno imposta la tela su più piani a scalare e in prospettiva. C'è il piano della realtà contingente, dove Maria e Giuseppe sono alla ricerca degli Figlio, c'è la soglia della Sapienza rivelata dal Figlio e mostrata per mezzo di Lui, e poi c'è il mondo trascendente del Padre; l'artista pertanto mette in comunicazione, attraverso un'articolata scenografia, questi tre mondi per mostrarci l'intimo legame della Grazia con gli uomini. Maria, con le fattezze di Maria figlia del pittore, sta salendo le scale e, coperta dalla balaustra, è ancora ansiosa e agitata nel cercare il Figlio. Le risponde Giuseppe il quale, più in alto, è riuscito a scorgere Gesù e lo indica guardando verso la moglie il cui sguardo sta passando da tormentato a rilassato. Più in alto, seguendo le scale, incontriamo sulla destra un primo saggio, appoggiato alla parete e distaccato dagli altri, maggiormente in ombra, forse ad indicare quelle persone rimaste scettiche verso la rivelazione. In cima, infine, Cristo adolescente siede su un trono di marmo e, col gesto dell'orante, pone una mano sul petto mentre con la destra indica in alto parlando del Padre. Intorno a lui altri sei sapienti si agitano e chiedono spiegazioni: c'è chi è attento nell'ascolto, chi si anima nel ribattere e chi appare stupito e incuriosito da tanta sapienza. Più in alto ancora, ma siamo ormai nel mondo atemporale

dell'empireo, fuori dalla Storia, l'Eterno Padre appare in un nimbo di luce con le mani aperte in segno di benedizione e l'aureola triangolare in testa in riferimento alla Trinità. Trinità ribadita inoltre dall'asse perfetta che viene a crearsi con la figura del Figlio e che l'artista sembra desumere dalla Disputa del Sacramento di Raffaello, opera nella quale viene mostrato con grande efficacia visiva il dogma della transustanziazione. L'opera, impostata su una rigorosa struttura ed una studiata prospettiva determinata da piani diversi di scale, presenta un lineare svolgimento della storia che è possibile seguire, cronologicamente, dall'avanzare preoccupato di Maria fino alla risoluzione nella figura del Padre in Gloria. Colpiscono le figure monumentali di Giuseppe e della Vergine, dalle splendide dominanti cromatiche calde (la Madonna in azzurro e bianco e lo sposo in viola e ocra secondo i colori canonici), e quella centrale del Figlio, luminoso nelle vesti bianche, fulcro della composizione piramidale impostata dal basso e in asse col Padre celeste, anch'egli ammantato di viola. Da sottolineare anche lo studiato dialogo muto delle espressioni e dei gesti tra l'indicazione di Giuseppe, il segno di sapienza di Cristo, le azioni concitate dei dottori del tempio e la posa ieratica del Padre in contemplazione. Trivisonno, pertanto, si dimostra un eccellente artista che ha saputo interpretare, come pochi nel Novecento italiano, la tradizione figurativa di soggetto sacro, attualizzando le storie ma rimanendo fedele sempre al racconto e alla funzione catechetica. Come ci spiega lo studioso Rodolfo Papa, infatti, «Lo strumento artistico è capace di sottolineare la bellezza e lo splendore della dimensione morale e spirituale dell'esempio, tanto da evidenziarne il suo valore veritativo. La pittura, eseguita entro le norme proprie dell'arte sacra, non solo è in grado di svolgere la funzione morale (parenetica) del fedele, ma anche la funzione di annuncio (kerigma) e di formazione alle verità di fede (catechesi)». La bellezza che ne deriva, allora, non è che il riflesso della Verità.

Trivisonno dovette tenere molto al ciclo realizzato per il Santuario, tra il 1972 e il 1975, dato che ne parlerà quasi sempre nelle future interviste ritenendolo tra le sue più significative realizzazioni. L'artista, in effetti, nei dipinti di Castelpetroso arriva ad una rara sintesi tra perfezione del disegno,

studio della composizione, modulazione cromatica in bilico tra accenti timbrici e velature tonali, ed eloquenza della storia, richiamandosi di certo alla grande stagione rinascimentale di Firenze, città nella quale ormai risiedeva da diversi anni, ma osando delle interpretazioni sul racconto che evitano una noiosa riproposizione di scene. La scrittrice e giornalista molisana Nicoletta Pietravalle così ricordava, in un articolo, il suo incontro col maestro: «Conobbi Amedeo Trivisonno proprio all'interno del Santuario di Castelpetroso, davanti ad uno dei suoi quadri purissimi e imponenti, "La Crocifissione". Non l'avevo mai visto prima, neppure in fotografia. Notai nell'immensa navata, sorta a suo tempo con il denaro inviato dagli emigrati molisani, un uomo col viso contornato da chioma e barba bianca. Mentre mi accostavo al quadro per meglio osservarlo, l'uomo volse lo sguardo su di me ed io mi accorsi che il celeste intensissimo dei suoi occhi era perfettamente identico alla tinta del manto della Madonna, rappresentata ai piedi della Croce. Sia pure in fondo inspiegabilmente, ebbi così per certo di trovarmi di fronte all'autore dell'opera». La veste azzurra della Vergine, dall'intensità evocativa d'una dimensione altamente spirituale, vero e proprio squarcio luminoso e calmo all'interno della scena, ritorna nella tela de L'incontro con Gesù collocata nella seconda cappella sul lato dentro, entrando nella Basilica. Intorno a quel colore tanto puro, una porzione di cielo consacrato a Maria che è poi all'origine del nostro colore nazionale e del colore della bandiera europea, l'artista crea una scena animata, ricca di figure e di punti di vista, che rendono l'opera la più complessa e articolata del ciclo. È lo stesso Trivisonno a ricordare, nel suo libro di *Memorie*, la commissione delle pale e le singole scene, in versi che vale la pena citare sia per sottolineare l'intima devozione dell'artista, autorevole difensore dell'arte sacra autentica, sia per visualizzare il suo modo di operare e di creare la scena: «Dal Presule Carinci lusinghiera / Fiducia mi fu data a far pittura / Di sei grandi tele, a maniera / D'originale arte e fede pura, / pel Santuario dell'Addolorata, / il cuor dei molisani, addirittura! / Tre anni la tensione m'è durata, / felice di servire l'Amorosa, / che per sei volte l'ho raffigurata / nel suo Cammin di Madre Dolorosa, / in altrettanti quadri, in sei cappelle».

La scena è incentrata quindi sul gesto della Vergine che incontra il Figlio sulla via del Calvario. Gesù si è appena rialzato dalla prima caduta quando incontra sua madre ai bordi della salita che sta percorrendo. Maria lo guarda con immenso amore e la sua espressione è addolorata e mesta poiché si è compiuta la profezia di Simeone, «Una spada ti trafiggerà l'anima» (Lc, 2,35), che abbiamo incontrato nella seconda tela del ciclo. Cristo, chiamato dalla madre, si gira scrutandola negli occhi e mostrando un'espressione sofferente ma risoluta al tempo stesso. Due soldati romani, con modi burberi, lo stanno spingendo via riportandolo sul cammino mentre in secondo piano i due ladroni, preceduti da un centurione con le insegne imperiali, continuano la faticosa salita. L'immagine è ricca di figure, intorno alla Vergine ma anche disposte lungo la strada: sono volti di gente del popolo, vestita con semplici costumi di foggia orientaleggiante, che si contrappongono, nella loro genuinità, alle espressioni risolute dei soldati. Le persone, disposte intorno all'evento e tutte focalizzate verso l'incontro, concorrono a creare quella tensione nata dal profondo senso di tristezza che viene a condensarsi nello spazio fisico tra gli sguardi dei due protagonisti: è proprio in questo momento, infatti, che le sofferenze di Maria e quelle di Gesù sono così identiche che non si riesce quasi a distinguere le une dalle altre. Tutta la vita di Maria è stata una croce come quella del Figlio, ma i suoi dolori toccano l'apice della sofferenza durante la Passione. Il Vangelo narra tre grandi incontri di Maria con Gesù: il primo avviene a Nazareth, nel mistero dell'Incarnazione, quando il Verbo divino s'incarna nella madre; il secondo è avvenuto nel Tempio, dopo lo smarrimento e i tre giorni di ricerche; il terzo si è verificato naturalmente nel tempo della condanna e della morte ed è stato lungo e doloroso. Il Vangelo non dice esplicitamente che Maria si incrociò con Gesù lungo la via del Calvario ma certamente l'incontro vi fu: se avvenne il colloquio con le "figlie di Gerusalemme", molto più avvenne l'incontro con la Vergine. La tradizione cristiana, antichissima, affermava pertanto che la Madonna si era incontrata col Signore lungo la via del Calvario e a Gerusalemme, lungo la via crucis, vi è tutt'ora una chiesa dedicata a «Nostra Signora dello Spasimo», risalente al V secolo e che forma la quarta stazione, a testimonianza dell'evento.

Trivisonno innesta la sua tela nella tradizione figurativa italiana portando a compimento una riflessione sul tema della passione iniziata in giovane età. Era il 1936 quando il maestro dipinse la cappella del convitto Mario Pagano di Campobasso. In quell'occasione, seguendo una certa semplificazione dei volumi e richiamandosi alla purezza delle forme dei cosiddetti "primitivi", ovvero dei pittori quattrocenteschi che prepararono la fioritura del Rinascimento, aveva realizzato una Crocifissione di rara sintesi plastica, statuaria e maestosa allo stesso tempo. Si percepisce come l'artista ebbe modo di riflettere molto sul tema in quanto la composizione impostata sul triangolo e sul semicerchio risulta perfettamente calibrata sia nei volumi e nelle masse delle figure, sia negli aspetti cromatici tanto che la struttura verrà più volte rielaborata dal suo allievo Leo Paglione come, per esempio, nella Crocifissione della chiesa madre di Carpinone. Se la Crocifissione ("Et inclinato capite") della chiesa di Santa Maria del Monte a Campobasso, del 1945, con la limitatezza dello spazio pittorico mostra una drammaticità del tutto nuova e un trattamento cromatico quasi tizianesco nel cangiantismo violento di corpi e panneggi, il Trivisonno delle pale del Santuario, come analizzato anche nei precedenti articoli, è un artista ormai giunto alla piena maturità stilistica, capace di dominare e innovare storie sacre e iconografie sempre restando nel solco della tradizione. La permanenza fiorentina di quel periodo, invece, influisce nella predominanza della linea sul colore e nel richiamo ai maestri del passato, Masaccio e Beato Angelico su tutti, dei quali coglie armonia e proporzione, e quel senso di perenne meditazione sui misteri della fede. Il realismo ottenuto, naturalmente, è tutto novecentesco e proprio nella sintesi pittorica tra raffigurazione storica e verità di fede risiede in sostanza la grandezza dell'artista.

La tela conservata nella prima cappella alla destra dell'altare rappresenta *Gesù crocifisso tra i ladroni*, il quinto momento della Via Matris, ed è datata 1974. L'episodio, riportato in tutti e quattro i Vangeli canonici, è descritto dall'artista con raro trasporto. L'atmosfera della scena è plumbea, derivata dalla lunga eclissi di sole che preannuncia l'imminente morte. Il ladrone

impenitente, alla sinistra, deride Cristo invitandolo beffardamente a salvarsi mostrando la potenza del Figlio di Dio; l'altro ladrone, colui che avrà l'onore di seguire per primo Gesù in Paradiso, mostra invece uno sguardo rasserenato essendo stato ormai perdonato dei suoi peccati. Ai piedi di quest'ultimo un centurione romano, identificato dalla tradizione con Stefano, offre al condannato una spugna inzuppata di aceto tramite una lunga asta. Possiamo identificare precisamente il momento raffigurato da Trivisonno. Gesù, che sta guardando verso sua madre, ha appena affidato la Madonna alle cure dell'apostolo Giovanni, e viceversa. A livello compositivo la crocifissione del Santuario richiama le altre dell'artista anche se vi si nota una maggior accentuazione degli elementi "storici" con conseguente aumento di dettagli descrittivi. Sostanzialmente la scena è giocata sul triangolo che parte dalla testa di Cristo, scende attraverso il bastone del centurione e le pieghe del manto della Vergine, per congiungersi con il gruppo dei soldati in primo piano, che a loro volta formano un triangolo più piccolo. In asse col corpo di Gesù compare invece la tunica di porpora le cui maniche si aprono quasi a voler ripetere il gesto delle braccia inchiodate. Una linea orizzontale unisce invece le teste dei due ladroni. Su un semicerchio armonico, invece, sono inseriti tutti i volti in secondo piano quasi a voler circondare, dando spazio e vuoto, la croce al centro. Stilisticamente la tela, tra le migliori dell'intero ciclo, pur richiamando attraverso dettagli il Quattrocento fiorentino e il Novecento italiano di stampo purista, si dimostra un lavoro estremamente originale e personale, tra le più interessanti interpretazioni della Crocifissione nel Novecento, sicuramente in ambito molisano ma anche in ambito nazionale. A san Giovanni in Galdo Trivisonno aveva raffigurato con rari effetti pittorici e compositivi uno splendido Cristo crocifisso all'Albero della Vita, proprio al principio della Creazione del mondo. Una frase di Sant'Ippolito di Roma ci aiuta a concludere con l'immagine della croce come albero cosmico: «Quest'albero, grande fino al cielo, si è elevato dalla terra verso il cielo. Crescita immortale, tra il cielo e la terra si estende. È solido punto di appoggio del Tutto, punto di riposo di tutte le cose, base dell'insieme del mondo, punto polare cosmico. Riunisce in sé, in una unità, tutta la diversità

dell'umana natura. Chiodi invisibili lo tengono unito allo Spirito, perché non si liberi dai suoi legami con il Divino. Tocca la cima più alta del cielo e i suoi piedi sono fissati alla terra, e l'immensa atmosfera di mezzo che in questo intervallo si estende, egli l'abbraccia nelle sue braccia infinite». «La poetica di Amedeo Trivisonno rimane sempre uguale a se stessa, senza essere condizionata da mode o da correnti imperanti […] sotto questo aspetto la sua arte non è antica o moderna, come, in realtà, è stata l'arte: ogni arte è quella che è nella sua espressività e nel sapere usare un suo linguaggio, nel caso di Trivisonno l'insopprimibile "spirito religioso", tradotto nella fede cattolica». Interessante la lettura proposta alcuni anni fa da Francesco Adorno, allora presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, circa l'opera dell'artista molisano della quale sottolinea l'intimo legame tra fede, linguaggio, forma ed espressività. Adorno vuol quasi suggerirci come l'autorevolezza della sua produzione risieda nell'alto intendimento della Pittura intesa come "scienza" principale del sistema dell'arte. Trivisonno, in tal senso, è stato un eccellente maestro in quanto ha saputo far emergere la sua individualità nella riscoperta di una solida pittura figurativa di grande sapienza tecnica e con gloriose ascendenze rinascimentali, Giotto e Masaccio su tutte. Sul ceppo vitale della tradizione l'artista ha impiantato la dimensione etica dell'esperienza religiosa e della fede che la modernità ha ormai smarrito o non è più in grado di comunicare.

La *Deposizione* è datata 1975 e dipinta a Firenze, è collocata nella terza cappella a sinistra dell'ingresso e raffigura il momento della sepoltura di Cristo. L'episodio è riferito da tutti e quattro i Vangeli, Marco (15, 42-47) Luca (23, 50-56) Giovanni (19, 38-42) Matteo (27, 57-61), nei quali viene messo in evidenza come il corpo fu avvolto in un lenzuolo bianco e fu calato in un sepolcro fatto scavare nella roccia. Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo sono i personaggi citati. Nicodemo porta una mistura di mirra e aloe per l'imbalsamazione del corpo mentre Giuseppe si era occupato di andare a richiedere il corpo a Pilato per deporlo in un sepolcro vuoto, mai utilizzato in precedenza, di sua proprietà scavato nella roccia nei pressi di un orto vicino al Calvario. Questi

sorregge il corpo per le spalle, Nicodemo per i piedi. Il sepolcro viene infine chiuso facendo rotolare davanti all'ingresso una pesante pietra. Nella tradizione iconografica le fasi dell'imbalsamazione e della bendatura di Cristo vengono per lo più ignorate mentre ci si sofferma sulla deposizione, la discesa del corpo morto dalla Croce, e sul trasporto e collocazione nel sepolcro. Trivisonno raffigura proprio tale momento. Contro un cielo che sembra quasi albeggiare, memore dell'eclissi di sole appena terminata, si stagliano le tre croci sul Golgota. Le due dei ladroni recano ancora appese le funi con le quali sono stati legati mentre la Croce di Cristo reca i segni dei chiodi e le tracce del sangue. Appena sotto cominciano ad affollarsi figure dai tratti fisionomici ben delineati, probabilmente dei ritratti, mentre colpisce la figura ammantata di marrone, al centro, dalla solida posa scultorea data dall'ottima resa delle pieghe e del chiaroscuro. Più in basso sorretta dalle pie donne la Vergine Maria osserva il corpo del Figlio e con un'espressione afflitta e contrita pone le mani quasi a voler accogliere tutto il dolore dell'attimo. L'aureola dorata, esattamente al centro del dipinto, e lo splendido manto azzurro e rosato sono gli elementi di maggior luminosità della scena tanto che calamitano gli occhi prima sul volto di Maria e successivamente su quello di Gesù dove ormai le sofferenze della passione sono ormai svanite. Giuseppe d'Arimatea ne sorregge, non senza sforzo, il corpo pallido e questo si mostra a noi splendido nella posa plastica e segnato, visivamente, dalle piaghe sulle mani e sul costato. Cristo è trasportato in un lenzuolo bianco, il sudario, identificato poi con la Sindone, anch'esso procurato da Giuseppe d'Arimatea ed è retto ai piedi da Nicodemo che volge le spalle all'osservatore e guarda dentro il sepolcro. Da questa grotta, con un riuscito effetto visivo, emergono solo due mani a voler accogliere il corpo. Sulla destra la Maddalena, vestita di rosa, è colta in un'intensa e umana espressione di dolore mentre, contrita, si copre con le mani il volto; sopra di lei due alberi intrecciati sono simbolo di prossima rinascita. Stilisticamente la tela, rispetto alle altre, si caratterizza per un maggior dinamismo interno dato dalle molte figure le quali, seppur in gran parte statiche, sono disposte su una spirale armonica, rintracciabile nelle teste, che conferisce alla

scena forza e tensione. Questa linea curva ci conduce visivamente al corpo di Cristo per scendere fino al sepolcro con le due mani in evidenza. Una linea trasversale taglia pertanto tutta la composizione da destra a sinistra mentre il volto luminoso della Vergine, esattamente al centro, spezza questa lenta discesa per fornire alla scena un attimo di riposo e dolorosa contemplazione. Anche a livello cromatico il manto di Maria emerge sugli altri, modulati su colori bruni e ocra, come il pallore di Gesù nel sudario fende come una lama di luce l'intera opera. Interessante è il confronto con la deposizione dipinta dall'altro artista molisano Marcello Scarano e inserita tra le stazioni della Via Crucis. Nell'edicola, infatti, l'artista si focalizza maggiormente sull'avvenimento "storico", quasi come fosse un cronista, analizzando pose e gesti dove Trivisonno evidenzia le espressioni, gli stati d'animo, la partecipazione delle figure al dolore.

Questa costante della figurazione rimane, nel decennio, non solo nell'ambito dell'arte sacra ma in generale delle sperimentazioni artistiche che prendono il via soprattutto dalla Transavanguardia. Nel buio della grande crisi epocale dei primi anni Ottanta, Luigi Mastrangelo, di Santa Croce di Magliano, si inserisce sulla scena artistica da pioniere, recuperando come nuovo il tradizionale mezzo espressivo della pittura. Una pittura figurativa, caricata di emotività, che nasce dall'esigenza di sottrarsi da una società dispotica lacerata dal rifiuto della realtà oggettiva, interpretando in modo del tutto indipendente le problematiche della temperie postmoderna. La rappresentazione, solo apparentemente di immediata decifrabilità, si fa supporto di un complicato palinsesto semiotico. L'adozione di una raffinata ed elegante maniera pittorica si sviluppa in una figurazione sintetica, svolta in superficie, attraverso la semplificazione armonica dei volumi dai ritmi naif. Sempre di Santa Croce è Antonio Giordano, il quale dopo aver compiuto gli studi artistici nella Scuola del Marmo e nel Liceo Artistico di Carrara, si specializza nelle discipline plastiche. Culturalmente meditato, contrappone progettualmente e senza conflitto forme dissociate a confronto simbolico tra immagini classiche e umanistiche e tecnologia fredda. Una coniugazione formale quasi

impossibile ma che l'artista, valendosi di una cultura trasgressiva, riesce a concettualizzare e a rendere trasmissibile come un'idea intenzionale critica, come significato della realtà di oggi.

Guardando alla realtà isernina c'è da sottolineare la mai interrotta vitalità del contesto che ruota intorno all'Istituto d'Arte. Nell'intento di promuovere lo sviluppo della produzione artigianale locale il Comune di Isernia, grazie al lavoro del prof. Giuseppe Manuppella, nel 1906 istituì una Scuola di Arti e Mestieri con sede nel centro storico, che divenne poi Regia Scuola Industriale nel 1926, in Corso Garibaldi, antistante la Villa Comunale, ed infine Istituto d'arte dal 1960, sito in via Berta. La scuola ha costituito da sempre, per il territorio, un sicuro polo di riferimento per lo sviluppo artistico-culturale, con momenti di assoluta eccellenza e sperimentazione basti ricordare i workshop di Bruno Munari negli anni Settanta o le lezioni di Eliseo Mattiacci. Numerosi i docenti che negli anni hanno lasciato un segno della loro opera sia come educatori che come artisti: il ceramista Nicola Belloni, gli scultori Marcello Mascherini, Sante Petrocelli, Mario Teresi e Raimondo Volpe. Molti gli allievi che, formatisi presso la scuola, hanno intrapreso una brillante carriera artistica e didattica: Mauro Angelone, Bona Cardinali, Vincenzo Centracchio, Gabriele Di Florio, Elio Franceschelli, Tonino Formichelli, Nicola Padula, Michele Peri, Edilio Petrocelli, Nazzareno Serricchio, Benvenuto Succi, Natalino Zullo. Tra i pittori, invece, ricordiamo Fernando Battista, Angelo Cianchetta, dalla squisita e sensuale materia cromatica, Stefano Cirillo, virtuoso dell'acquerello, Giovanni Di Ianni, velatamente pop, Roberto Di Jullo, dal vigoroso segno grafico, Paride Di Stefano, complesso nella costruzione di corpi-concetti, Antonio Laurelli, magmatico nella resa plastica delle forme, Luciano Perrotta, inquieto e ironico, Bianca Santilli, realista e magica, Luciano Sozio, Antonio Tamburro, sensibile al colore e agli stati d'animo, Antonio Tramontano, prima neo-rinascimentale ora evocatore di profonde cromie, Vincenzo Ucciferri. Da segnalare anche la sezione tessuto dalla squisita produzione artistica di arazzi e stoffe dipinte. Tra gli artisti isernini del secondo Novecento è certamente da sottolineare il lavoro pittorico di Battista e Ucciferri. Battista, classe 1941, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Napoli; allievo ed

amico di Renato Guttuso si è distaccato, negli anni, dal realismo sociale per intraprendere la strada materica ed informale anche se la produzione degli anni Settanta, per la forza dell'analisi compositiva e del segno, resta di insuperata qualità pittorica. Ucciferri, nato nel 1953 e morto nel 2007, diplomato all'Accademia di Napoli sotto la guida del maestro Armando De Stefano, è stato forse il pittore maggiormente legato alla città alla quale ha dedicato diversi lavori: *Facce*, *Paleosulo* (1986), la grande tela della sala convegni della Camera di Commercio (1984), *Statue* (2004). Artista figurativo dalla pennellata decisa e dai colori densi, ha dipinto paesaggi e stanze, vicoli e montagne, volti e maschere simboliche, nudi di donna e bambole in bilico tra realismo, astrazione e surrealtà, comunicando racconti minimi intrisi di mistero e poesia, pervenendo anch'egli, negli ultimi anni, a forme iconiche e astratte. Al di fuori dell'Istituto d'Arte che certamente ha lasciato un segno profondo nella produzione artistica isernina, segnaliamo nel secondo Novecento diverse esperienze espositive e curatoriali. Successiva alla Mostra Didattica per il Cinquantenario della scuola statale artistico-industriale, del 1957, importante, nel 1960, è stata la *I Mostra di Arti Figurative Città di Isernia* con artisti provenienti da tutta la regione. I pittori isernini, secondo le cronache dell'epoca, si fanno notare per quel "pizzico di scuola" essendo molto legati alla teoria e allo studio, e con una spiccata impronta artigianale. Si sottolineano i lavori di Edilio, Tonino e Sante Petrocelli. Rilevante negli anni Novanta è stato il lavoro espositivo della galleria Arte 90 con la presenza di pittori quali Bertocci, Boero, Cusani, Donzelli, Marchegiani, e gli eventi dell'Associazione Arco.

L'arte di Vincenzo Ucciferri è cresciuta e si è formalizzata, nel corso degli anni, nell'indagine ossessiva della realtà (isernina), arrivando a trasfigurare lo spazio e la complessità del reale attraverso una poetica ricca di punti di vista volutamente ambigui. Il suo realismo, esente da ogni dimensione retorica, ha voluto essere una pura espressione pittorica e una testimonianza critica sul proprio presente individuale e collettivo. Ha cercato di afferrare col segno la coscienza della storia che è passata e che ha creato, nel suo repentino evolversi, macerie e frammenti di senso (o di

sogno). Il recupero critico dell'identità antica della pittura, derivata dagli insegnamenti in Accademia del suo maestro Armando De Stefano, massimo cantore della solitudine e della forza del Sud attraverso un realismo inteso quale indagine dello spazio e architettura dell'umanità, e la tensione strutturale ed etica, nata dall'amore per Guttuso e per il suo realismo descrittivo recepito come impegno sociale e politico, hanno determinato un oggettivismo esente da ogni valenza retorica o celebrativa bensì sporco di vita e di lavoro, tormentato e trasognato, condensato nei dettagli e nell'accumulo apparentemente anarchico di oggetti. Ucciferri ha rielaborato nella sua pittura alcuni stimoli di matrice espressionista e pop, molte suggestioni dell'arte popolare e certe influenze lontanamente cubiste nel personale tentativo di arrivare ad un realismo "puro" ovvero depurato dalle finzioni, dalle ipocrisie e dalle simulazioni. La dimensione naturale catturata dal pittore non è però una dimensione oggettiva, limpida, chiara, bensì è un gioco ambiguo delle prospettive, dei dettagli, degli scorci che svelano impressioni vaghe, disorientanti, cariche di simboli e di eros perché come scriveva Dostoevskij nei suoi diari "Nel realismo puro non c'è verità". Non può esserci verità nelle tele di *Cenzino* perché sono così sature di vita che questa appare disciolta, divisa, sospesa. Affiora pertanto un nuovo modo, più diretto, di porsi di fronte al quotidiano, dove il realismo pittorico -di matrice quasi fotografica- si fa crudo e innaturale, e diversi elementi classici, maturati dall'arte antica, sembrano condensare il significato di un'unica maestosa e precaria messa in scena degli esclusi, affermando al contempo che il senso della storia può essere continuità (nelle forme e nelle idee) e non rottura, e che bisogna riportare l'umano al centro del discorso non già per esaltarlo ma denudarlo nei suoi vizi e nelle sue miserie, affinché sia accettato, cristianamente, con le proprie mancanze. Di nuovo la verità: "Vorrei arrivare alla totale libertà in arte, libertà che, come nella vita, consiste nella verità" diceva Guttuso, il quale ha sempre ricercato il rapporto con le cose e la possibilità di comunicare, per via sommativa, la dimensione complessa del proprio tentativo di salvezza.

Il disegno, in questo gioco degli opposti, è fondamentale mentre la tensione compositiva la si percepisce non solo nelle opere maggiormente figurative ma anche in composizioni apparentemente più astratte. Vi è una sorta di interferenza tra le sensazioni che generano alterazioni (ottiche) e le deformazioni interne (psichiche), e che conduce ad una fissità magmatica, ad un effetto di "sublime metafisico" che viene però acceso da agitazioni interiori, eccitazioni e nervosismi. L'effetto dei colori che si turbano reciprocamente, le pennellate liquide e serrate, le griglie compositive creano enormi vuoti e pause e dove il paesaggio si destruttura, diventando specchio della figura (e dell'artista), emergono corpi simili a sculture, possenti e oscuri, oppure frammenti d'identità. Nel tentativo di schematizzione e scheletro del reale è come se il pittore cercasse di possedere un sistema spaziale stabile, da dominare, destinato però a sfuggire perennemente conducendo la pittura sull'orlo di perimetri sbagliati, contratti, eccedenti. Ecco il (di)segno: "Quando insegnavo all'Accademia, - racconta De Stefano in un'intervista- ai miei ragazzi facevo disegnare i capelli, ma non in senso naturalistico; facevo tutto uno schema architettonico e geometrico, e infine arrivava l'immagine. Di un carro che passa sulla neve, lascia la traccia e se ne va, per me è più importante la traccia del carro". Ma c'è anche un sentimento più concreto, legato al reale, alla ricerca non solamente formale ma anche sociale: "Mi sono rimesso al lavoro. Naturalmente ora solo a livello di concetto. Mi interessa molto il *bel mondo*. Sto guardando delle foto, mi sembrano tutti pupazzi, manichini tutti ben colorati e sorridenti. Li voglio dipingere come se fossero una massa di pagliacci stanchi del bel vivere" scriveva Ucciferri nei suoi diari.

Col passare degli anni la sua ricerca pittorica evolve molto, configurandosi in diverse "serie" incentrate su tematiche o stili narrativi di volta in volta differenti. Verso l'ultimo periodo, così, le figure ieratiche e dolenti, sporche e imprecise, perdono i loro tratti e, ormai incomunicabili e racchiuse in sé stesse, diventano codici. Anche il paesaggio costruito per bande orizzontali di pittura diviene un codice cromatico attento ai valori luminosi del territorio pentro, delle Mainarde

in particolare, ma destrutturato. L'idea dei codici è in fondo una conseguenza e la sintesi del suo percorso, il considerare l'arte come un'impressione clandestina e immaginarla saturata dal mercato, un'arte di consumo che, perdendo ogni aspetto creativo, si comunica per un prodotto frutto di manipolazione. È chiaro che ridurre l'arte a duplicato non può che condannarla alla falsificazione, e i codici amplificano tale percezione di disvelamento, ma Ucciferri, che ha cercato comunque di esorcizzare tale tendenza alla compressione, amplifica la mancanza di verità estetiche e lo fa con una grafia sottile, nervosa, liquida: così facendo, svelando i meccanismi del segno attraverso la frammentazione ritmica, cerca di ribadire il contenuto. L'idea che tutto debba essere formalizzato e debba avere un codice (a barre) determina la mancanza del significante, del limite, perché tutto è già disponibile per il sistema. Ma la coscienza di questo confine conduce ad un perenne confronto-scontro, che poi è ricapitolazione di tutta la sua personale produzione, verso lo svelamento di una dialettica del gusto.

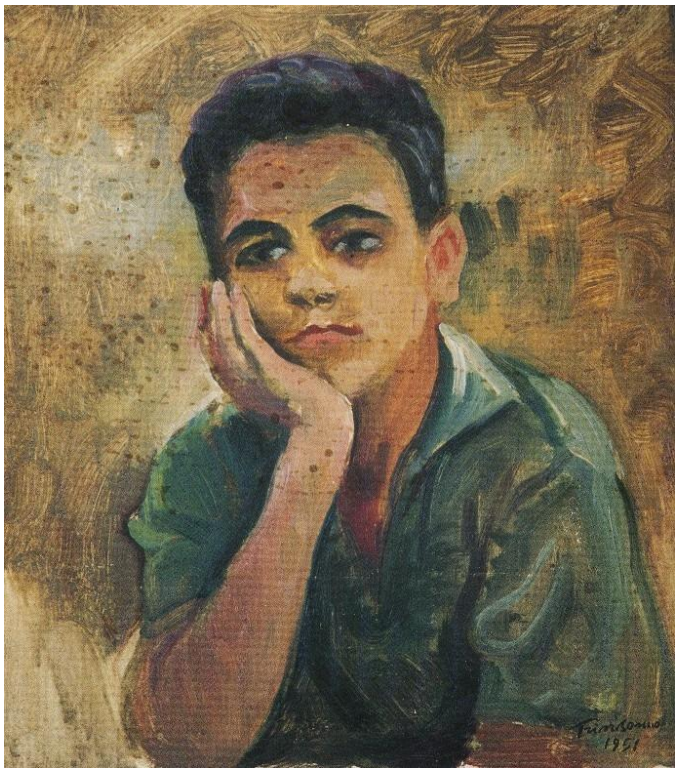
La massificazione dell'arte attuata dal *bel mondo*, della quale l'artista sempre più prende coscienza negli ultimi anni di vita, è un'operazione di spersonalizzazione spirituale e morale dell'idea, diretta conseguenza della società dei consumi. Le ultime opere, infatti, sono asciutte, univoche, ad una dimensione perché è lo spazio superficiale che si contrae nella banalità del presente, determinando silenzi. E il campo visivo -quello che rimane- diventa simbolo di un sistema non più rappresentativo bensì metaforico, non ritraendo più l'individuo in quanto soggetto ma agendo solo sulla forma e sul confine, con tracce mnemoniche alle quali vengono negate anche gli spazi. Ucciferri cerca di svuotare di senso tutti gli altri segni ma il problema rimane sempre la concezione della rappresentazione e della resistenza, del flusso di percezioni che abbandona la struttura dei sogni, delle paralisi, delle costruzioni oniriche, per divenire ritmo, emissione di conoscenze e di scambi comunicando da un lato la concezione meccanicista dell'arte odierna e dall'altra una condizione necessaria, evolutiva, informativa. L'artista sembra intuire che all'aumento della percezione visiva i dati sensibili del mondo (gli oggetti della sua poetica) cessano di essere

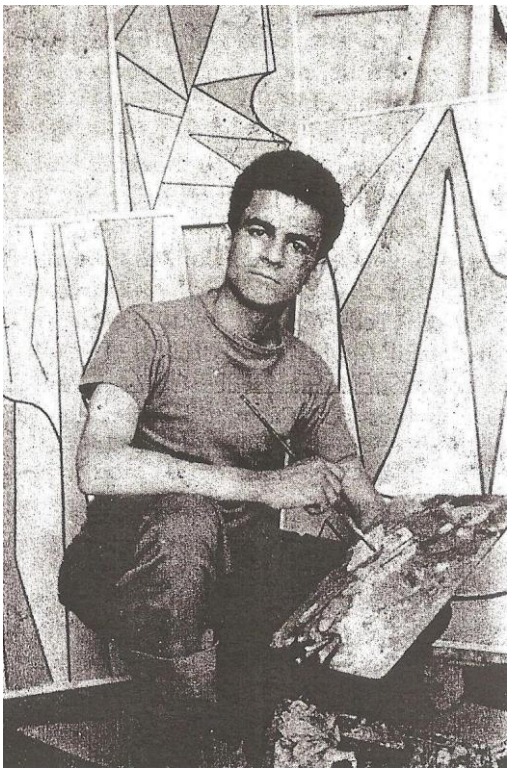
semplici immagini divenendo informazioni, una sorta di arte aumentata per riflettere sulla natura neutra della società, il tutto calato all'interno di un'ermetica arte della memoria. Le opere pertanto appaiono sequenze, frame (si veda la serie dei fotogrammi), impressioni incentrate su una durata interna, enigmatica. Lavori nati da una sorta di spaesamento metafisico, da una forza immaginativa sintetica e allegorica, persino da una vaga tensione surreale, nei quali non si esaurisce l'indagine antropologica ma si avverte la necessità di uscire da un impegno descrittivo per comunicare, attraverso il frammento e la traccia, un messaggio etico. Tale tensione è forte soprattutto negli ultimi lavori, basti leggere un altro testo dello stesso artista: «Questa è la mia sincera unica possibile autentica testimonianza della mia pena di uomo alienato da un assurdamente ostile assurda realtà. Tutto per me è muto, tranne la tela che a tratti interloquisce meco e conforta la mia incomunicante solitudine. Riuscirò con queste forme informaliastratteggianti a significare ad altri i graffi prodotti dal tempo e dalla natura sul mio spirito? E interesserà ad altri il messaggio emesso dalla mia privata privatissima emittente sepolta negli anfratti del mio più oscuro essere?».

L'arte, dice Adorno, è essenzialmente questo. È memoria della vita offesa, la vita che non si lascia riconciliare all'interno di un più alto disegno salvifico. Ciò non significa che l'arte deve affondare nel nichilismo ma che la disarmonia e la dissonanza possono essere una delle vie che portano ad una riconciliazione. Nella lunga parabola artistica di Ucciferri ci pare di notare proprio ciò, un'arte trasfigurata -e quindi sublime- ma che si sporca al contempo con la desolazione dell'uomo e che, soprattutto nelle conclusive "serie", mostra le crepe, le ferite, le contraddizioni della rappresentazione quando questa deve attraversare l'opacità del mondo e non trova altro che segni e codici. Emerge una tendenza inquieta che moltiplica l'intensità visiva per cui le deformazioni delle strutture o le cromie acide cercano di esprimere l'inquietudine che si prova dinanzi ad una natura fortemente inquinata e ostile. Tale emozione riceve corpo dal periodare aperto, densissimo, fitto di articolazioni e svelamenti, con bilanci di masse dove i colori e i pesi s'addensano o si aprono, e si diramano liquidi su più piani, fornendo schemi e distanze e lasciando il soggetto

sempre in evidenza. È una grammatica incompiuta e in contraddizione, volutamente ambigua: “Ogni orizzonte è il confine tra due enigmi speculati la cui decifrazione porta ambiguamente alla paralisi o al sogno: la lingua di Vincenzo Ucciferri vive sui binari di questa tensione" ebbe a scrivere l’artista Elmerindo Fiore. A noi pare di intuire, infine, che proprio da questo nervosismo spirituale tra paralisi e sogno, e nell’inquietudine silente che ne scaturisce, nascono i “codici” di Ucciferri inizialmente votati alla costruzione d’una personale mitologia di luoghi isernini, successivamente assunti dall’onirico e dal metafisico e infine, passati attraverso la verità dell’eros e l’operare costruttivo del soggetto, giunti alla sensibilità pura e asettica delle informazioni divenute coscienza e massa. Rimane il silenzio severo della realtà delle cose, l’ammonimento che nulla sparisce sulla tela ma che i disagi, gli urti, le punte degli oggetti, le loro malinconie, le variazioni, le forme elementari, la lentezza dei colori, gli accostamenti eidetici, le percezioni originarie, i contorni, il raccontare storie, l’ornamentazione, il nulla, la bellezza fanno tutti parte di una coscienza pittorica più grande.

Fernando Battista, nato ad Isernia nel 1941, ha studiato all’Accademia di Belle Arti di Napoli. Dal 1962 al 1967 ha insegnato all’Istituto d’Arte di Corato, in provincia di Bari. Successivamente all’Istituto d’Arte di Isernia e dal 1970 al Liceo Artistico di Cassino. Battista è stato allievo ed amico di Renato Guttuso. Il pittore di Bagheria, a sua volta amico di Pablo Picasso, diceva di volersi comportare con Fernando Battista come l’artista spagnolo si era comportato con lui. Questo fa comprendere la grande considerazione che Guttuso aveva dell’artista. Egli ha sempre considerato l’attività pittorica come espressione d’impegno sociale, come morale esigenza di partecipazione alla vita del popolo, degli umili operai che col sudore della fronte contribuiscono allo sviluppo della società. Da una tendenza realista e impegnata, negli ultimi anni, dalla fine degli Ottanta, la pittura di Battista ha poi abbandonato la figurazione per farsi materica ed informale pur non perdendo di verità e immediatezza.





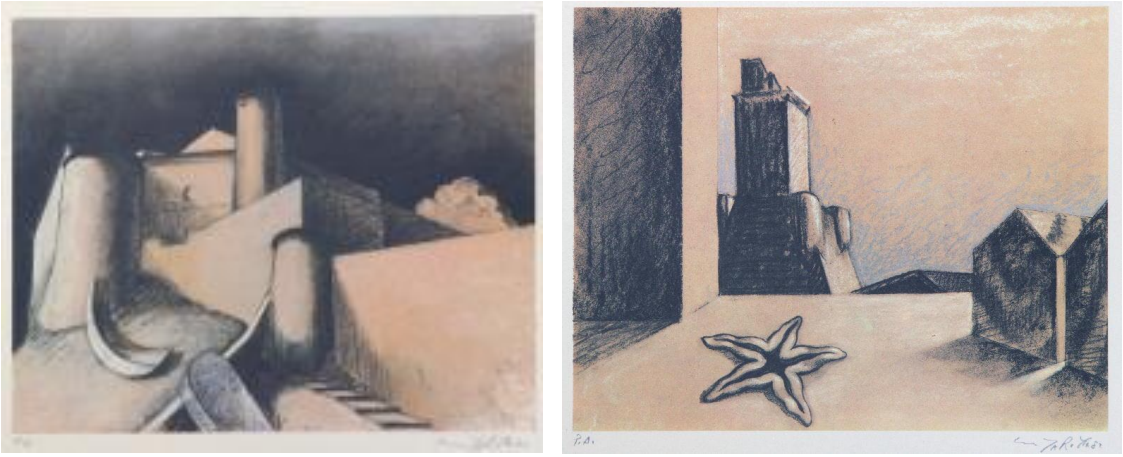
126. Amedeo Trivisonno, *Ritratto di Gino Marotta*, 1951, olio su tavola

127. Gino Marotta nel suo studio, 1956

128. Gino Marotta, *Bandone*, 1957, materiali vari

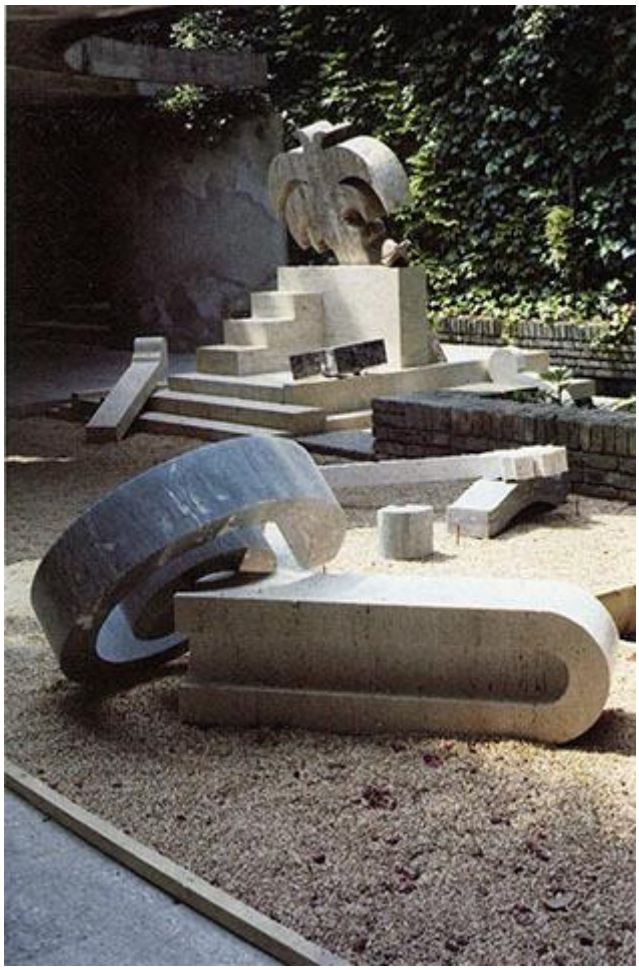
129. Gino Marotta, *Bosco naturale-artificiale*, 1967, opera-ambiente modulare, metacrilato stampato sottovuoto, acciaio inox e luce artificiale

130. Gino Marotta, *Natura modulare*, 1966, *Pioggia artificiale* e *Mare artificiale*, 1969, opera-ambiente modulare, metacrilato e luce artificiale (allestimento nel 2007 presso l'Aratro, Università del Molise, Campobasso)



131. Gino Marotta, Dalla Serie *Castelli del Molise*, 1981, litografia

132. Gino Marotta, *Albero della Vita*, bronzo, Campobasso, Villa Comunale



133. Gino Marotta, *Le rovine dell'isola di Altilia*, opera-ambiente, travertino romano e marmi policromi, 1984 (installata alla Biennale di Venezia)

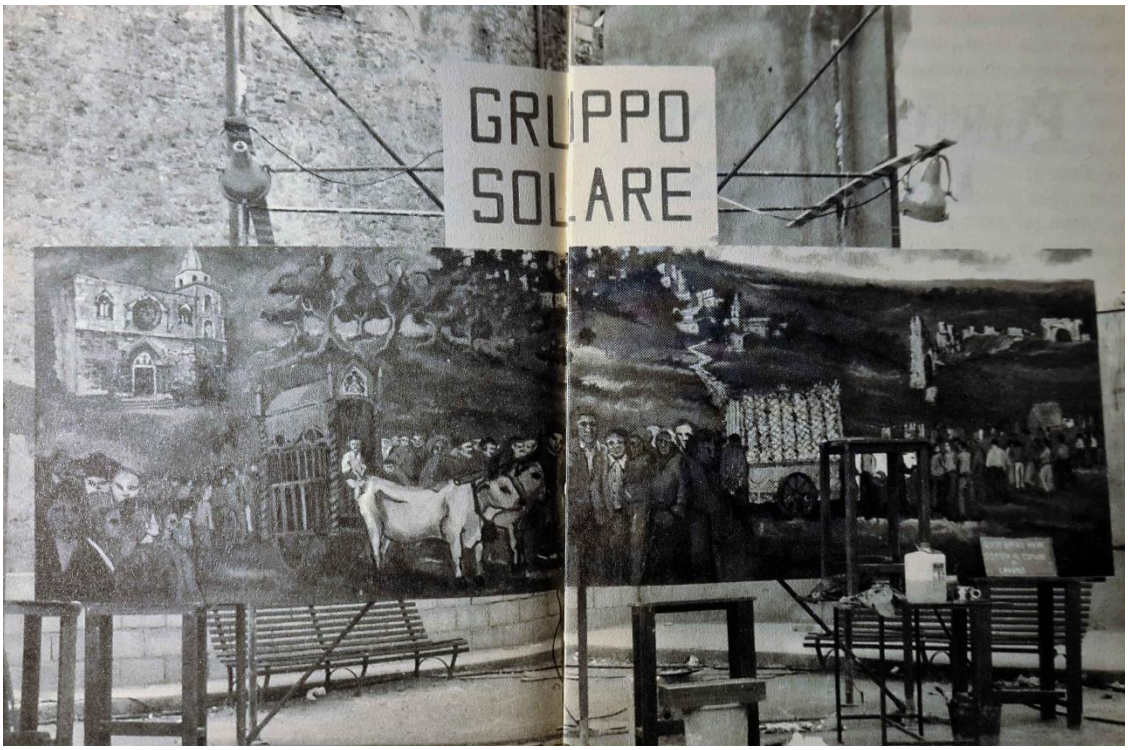
134. Mimmo Paladino, *Altilia*, 1994, collage e pastello su carta

135. Gino Marotta, *Eden artificiale*, 1969-2012, allestimento della personale *Relazioni pericolose* presso la Galleria Nazionale, Roma

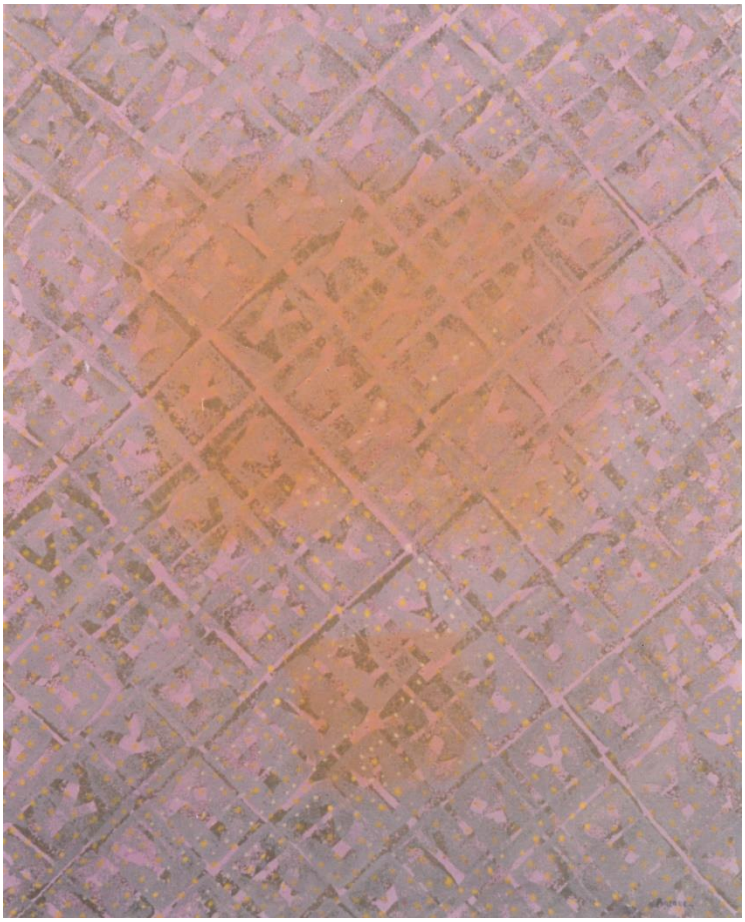
136. Gruppo C, Scenografia per la Festa dell'Unità di Oratino, anni Settanta, Oratino

137. Gruppo Solare, Momenti di lavoro in Piazza Vittorio Veneto, 1978, Termoli

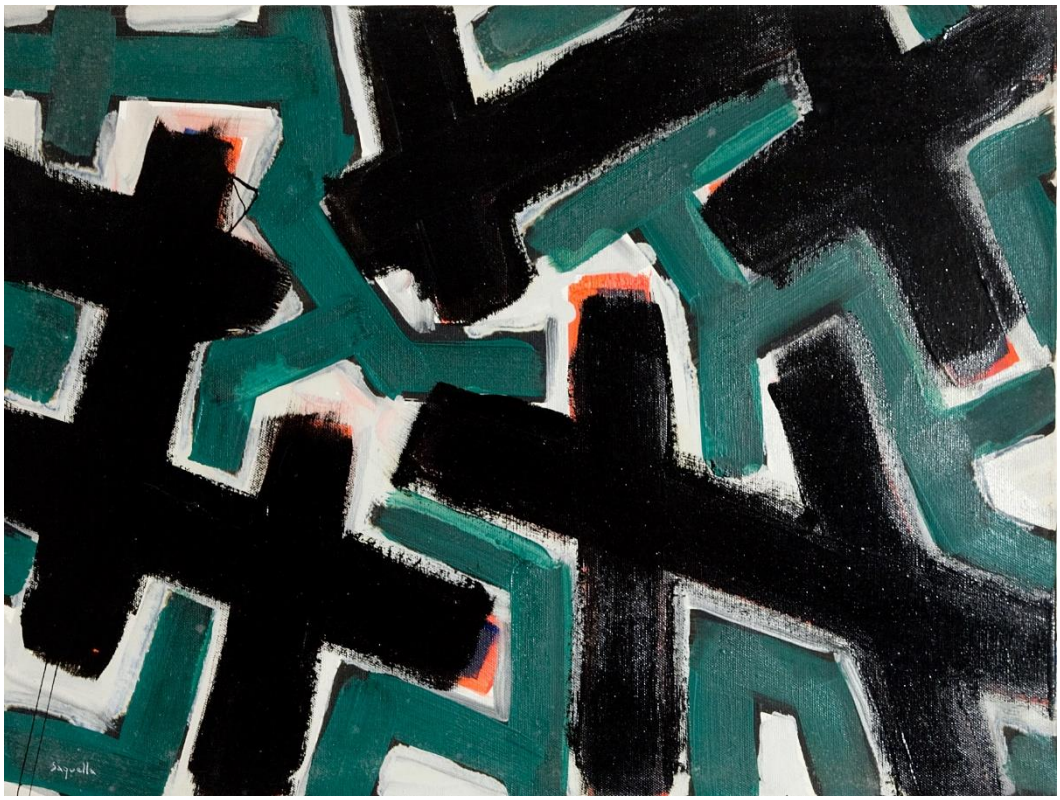
138. Gruppo Solare, Franco Cecchi, Nino Barone, Mimmo di Domenico a Termoli



139, Gruppo Solare, Murales per San Pardo, 1978, Larino

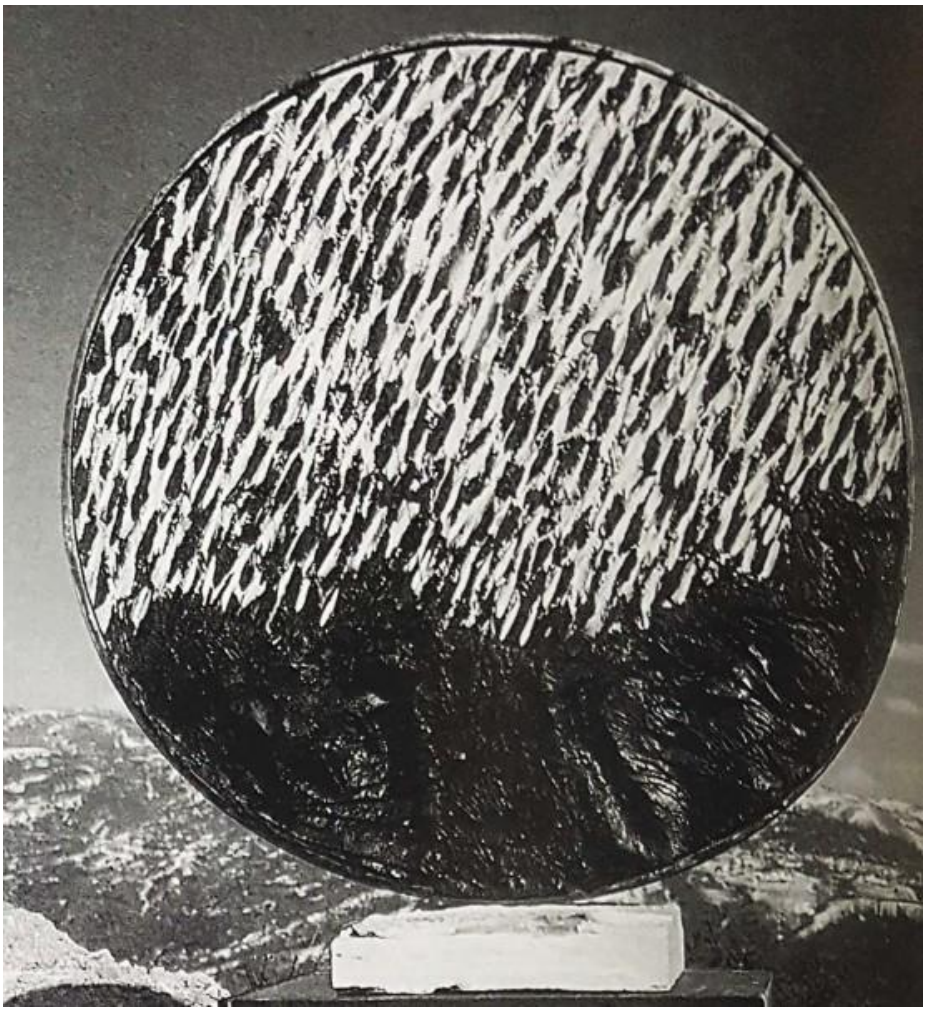


140. Nino Barone, *Superfice Y Rosa 2A*, 1991, duco e tempera su tela



141. Ernesto Saquella, *Le griglie*, 1983, tempera e smalto su tela

142. Ernesto Saquella, *Astrattismo lirico*, 1986, tempera su tela

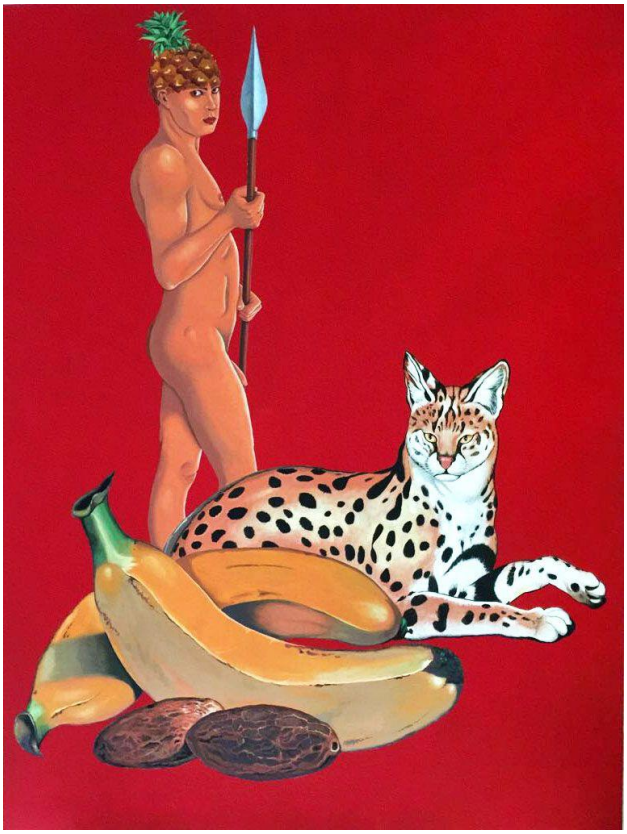


144. Michele Peri, *Senza titolo*, 1986, legno, catrame, acrilico, ferro

145. Ermelindo Faralli, *Città*, anni Ottanta, ferro e acciaio

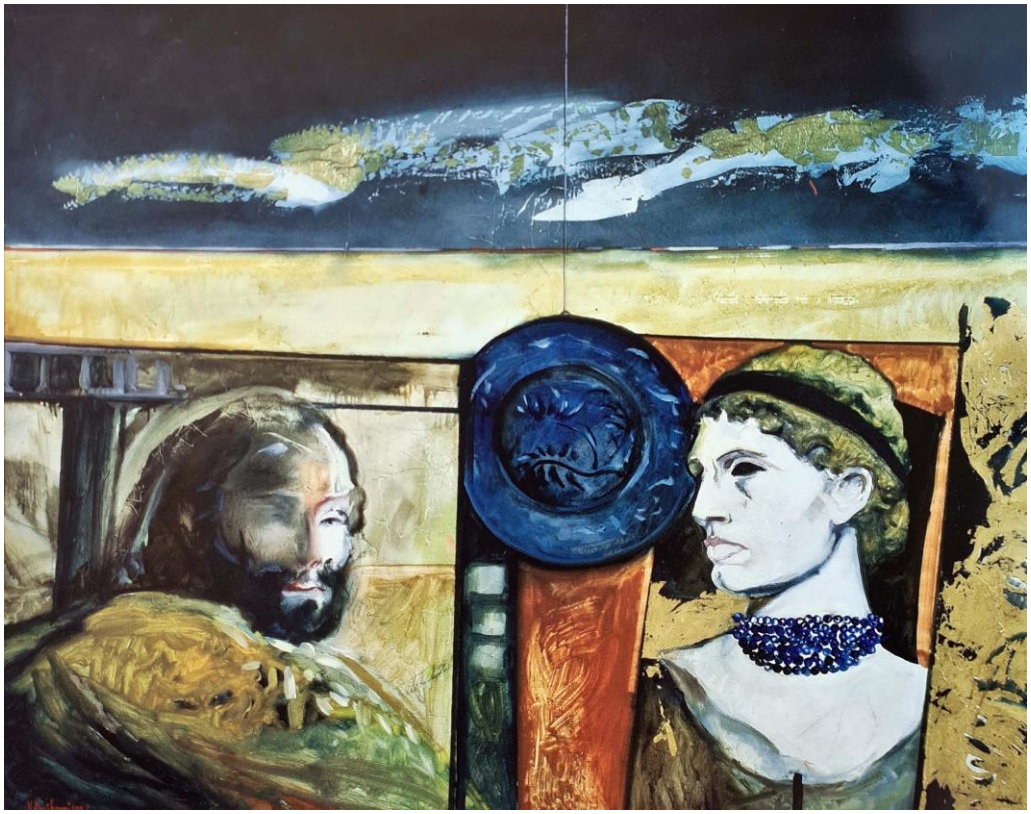
146-147. Lino Mastropaolo, *Crocifissione - Mio padre costruiva sedie per non sedersi*, 1990-91, legno e colore

148. Amedeo Trivisonno, *Deposizione*, 1978. Olio su tela, Santuario dell'Addolorata, Castelpetroso



149. Antonio Giordano, *Kouros*, anni Novanta, marmo

150. Luigi Mastangelo, *Africa*, 1994, acrilico su tela



151. Vincenzo Ucciferri, *Il Teatro della Memoria*, 1994, tecnica mista su tela

152. Renato Guttuso e Ferdinando Battista, anni Settanta

153. Ferdinando Battista, *Manifesti*, anni Ottanta, olio su tela

Cap. X 1990 - 2000
Archetipo e Luogo

Gli anni Novanta mostrato tutte le premesse costruttive degli anni Ottanta, ed in più cercano di recuperare quella dimensione archetipale che condurrà, negli anni Duemila, alla ricerca del cosiddetto Genius Loci. Gli inizi sono segnati, sul territorio, da una serie di mostre significative, Napoli, Serra, Battista, presentate da critici importanti, Bignardi, Lattuada, Strozzieri. Nel 1990 nel Castello di Gambatesa fu allestita la mostra *Controcanto* degli artisti Borrelli, Gentile-Lorusso e Janigro, curata proprio da Bignardi. La mostra, nella sua lineare stesura, offriva l'occasione per una riflessione sull'azione e l'interpretazione, mostrando i lavori di una nuova generazione d'artisti, estremamente vivace, che andava a sostituirsi alle esperienze del *Gruppo di Orientamento* e del *Perimetro del vento*. L'idea era quella di creare nuove sinergie e ulteriori verifiche. Nel 1991 presso il Museo di Santa Maria delle Monache a Isernia continua l'esperienza con *Controcanto in Progress* e, nello stesso anno, il comune di Casacalenda organizza la mostra *Kalenarte 91*.

Nata a Campobasso agli inizi del 1994 con l'esigenza e la volontà di promuovere le arti visive nel Molise, Limiti Inchiusi ha realizzato nel corso di questi anni una serie di eventi culturali e si è mossa articolando una serie di contatti con artisti e sodalizi associativi di altre regioni e nazioni, in modo da consentire agli eventi artistici progettati in Molise di essere conosciuti e spesso esportati in altri luoghi, oltre che frequentati. L'associazione culturale fondata da Paolo Borrelli e Dante Gentile Lorusso ha perseguito, durante un decennio, l'obiettivo della denuncia degli spazi espositivi dedicati all'arte contemporanea della nostra regione, da qui il nome "Fuoriluogo" della mostra d'arte contemporanea più importante del capoluogo. Tra le iniziative di maggior rilievo promosse vanno ricordate: nel 1994 la mostra d'arte contemporanea *You get what you see*, allestita negli spazi di Palazzo Falcione a Campobasso, successivamente spostata nel Palazzo Ràcani Arroni - Galleria d'arte Moderna di Spoleto ed in seguito nella Galleria dé Serpenti di Roma; nel

1995 la pubblicazione sul pittore Nicola Giuliani; del 1996 è la pubblicazione del libro di Paolo Borrelli *Gli spifferi del sentire - Quattro artisti nel disincanto* che traccia con puntualità il percorso di alcuni artisti molisani che hanno fatto un tratto significativo di strada insieme dalla fine degli anni Settanta fino alla metà del decennio successivo. Sempre nel 1996 ha inizio la prima edizione del *Fuoriluogo*, appuntamento di arte contemporanea che diventa il punto di riferimento nel capoluogo e non solo per almeno un quindicennio. Presso la struttura del Blue Note di Ripalimosani, in un edificio industriale, espongono Nino Barone, Paolo Borrelli, Elio Franceschelli, Dante Gentile Lorusso, Michelangelo Janigro, Vincenzo Mascia, Michele Peri, Luciano Perrotta, Ernesto Saquella. Fuoriluogo nasce a metà degli anni Novanta per sottolineare l'assenza di spazi espositivi nel capoluogo molisano, e denuncia con forza la desolante mancanza di luoghi predisposti per il contemporaneo. Dagli esordi fino agli anni Duemila, la mostra Fuoriluogo ha proceduto con linearità alla tessitura di importanti relazioni con realtà del mondo dell'arte diffuse su gran parte del territorio nazionale e spesso anche internazionale. Si è, infatti, costruito e portato avanti attraverso di essa, un lento ma costante percorso progettuale di qualità impostato su scambi e riflessioni.

Paolo Borrelli (Gorizia, 1959) si trasferisce in Molise giovanissimo, vive a Campobasso. Alla fine degli anni Settanta frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia a Napoli ma l'abbandona ben presto per dedicarsi esclusivamente all'arte. Nel suo lavoro ha spaziato dalla pittura alla scultura, dalla fotografia al video e all'installazione. Si è occupato di arte urbana, suoi lavori sono esposti in modo permanente in contesti urbani, palazzi pubblici e privati. Nel 1994 fonda l'Associazione Culturale *Limiti inchiusi* inaugurando il suo lungo percorso di operatore culturale che lo ha portato a progettare eventi come Fuoriluogo, Vis à Vis Fuoriluogo - Artists in Residence Project e Vis à Vis Flâneur. Nel 1994 è invitato alla mostra itinerante *You get what you see* curata da Patrizia Ferri e Alessandro Masi, Campobasso (Palazzo Falcione), Spoleto (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Ràcani Arroni) e Roma (Galleria dè Serpenti). Nel 1995 è stato invitato

da Antonio Presti a prendere parte alla mostra *La città ideale – Artisti italiani e africani* presso la chiesa di San Nicola a Pettineo curata da Patrizia Ferri, Alessandro Masi e Mary Angela Schroth e alla manifestazione Fiumara d'Arte nella sezione. La sua ricerca verte intorno a forme e simboli riconfigurati in un infinito fluire di strutture e sensazioni grafiche e mentali.

Nell'opera di **Dante Gentile Lorusso** (Oratino, 1957), dopo una parentesi negli anni Ottanta incentrata su un figurativo fortemente caratterizzato dall'espressione e dalla tensione cromatica, assistiamo a una rarefazione di forme intorno a segni mnemonici. Le sue opere somigliano a dei veri e propri appunti partigiani per il tentativo, austero, di catturare nella forza del segno uno spazio della memoria e dell'assenza, come se il tempo si fosse infilato tra le pieghe dei tratti per comporre e scomporre forme dal sapore metafisico. Un attraversamento nel limite del segno e che caratterizza anche il suo ritorno all'espressione pittorica e alla gioia del colore che aveva abbandonato da anni. Tentativi per indagare nuove possibilità espressive e recuperare al contempo remote impressioni. L'ambientazione di partenza, naturalmente, è quella molisana che l'artista cerca di ricreare nella distanza della traccia e dell'impressione che diventano l'una simbolo e l'altra figura. Ne nascono profili densi come "tipi" di carattere che Dante cerca di stigmatizzare. Le forme/forze scultoree ricavate dalle matite sono trasformazioni di manie e di esempi che trovano spiegazione nell'attinenza all'oggi e nella contemporanea sottrazione all'appartenenza, per cui diventano categorie generali di vizi contro i quali il pittore sembra combattere una silenziosa battaglia fino a rimanerne scomunicato. Il tratto è denso, quasi chiuso nella devozione, e ricorda alcuni disegni di Tito, il segno primitivo e "mediterraneo" come quello di Licata diventa incisivo e simbolico mentre la definizione delle forme acquista un'aria trascendente e surreale, prima di perdersi in un poetico minimalismo. Le invettive segnate nella scomposizione, invece, vengono dall'amore per Pettinicchi. Appaiono delle ombre, energiche nei chiaroscuri solcati, e delle lettere reali e immaginarie; compaiono delle tracce semplici e sciolte, raffinate nel tentativo corsivo di

una grafica personale, che si smarriscono nello spazio e trovano forze nascoste nei titoli che sono il vero fulcro del racconto. Ritorna in tal modo l'idea iniziale della scrittura e dell'appunto.

Le opere di **Vincenzo Mascia** (Santa Croce di Magliano, 1957) ci pongono davanti al problema della forma e dell'ipotesi dello spazio in un momento in cui le strutture contemporanee sembrano aver smarrito la capacità di riassumere in sé la logica della costruzione. Sono tessere di un'unica struttura immaginaria e utopica della quale non conosciamo le dimensioni ma solo i particolari, frammenti perfetti e (in)stabili di un'architettura illusoria e concreta allo stesso tempo, immaginata tra i vuoti delle sagome. Attraverso queste configurazioni pure la geometria formale ci parla di un microcosmo dove forze contrastanti, per segreto equilibrio, si trasmettono stabilità bilanciandosi su proiezioni non ortogonali e dove ogni segno-pattern trova il suo posto sul piano non per desiderio descrittivo (astrattismo come sintesi estrema del reale) ma per intuizione formale. Non è estrema imitazione del dato sensibile o rispecchiamento della natura tangibile ma oggettiva ricerca di spazio non mimetico che esalta il gioco dialettico dei modelli applicati. I colori puri e la luce che si modula naturalmente sulle sagome estroflesse, aprendo ad ulteriori conformazioni, concorrono a trasmettere vitalità e dinamismo ad opere nate da un pensiero estetico che esalta il disegno geometrico e la logica dell'idea. Anche se una regola rigorosa soggiace a tali configurazioni astratto-concrete si percepisce, nel piacere della sperimentazione, una forte carica ludica nell'uso dei vari moduli pensati come blocchi di un gioco in divenire. Opere sul limite dei "generi" i lavori di Mascia giocano con le varie arti in maniera autonoma e con l'idea del non prendersi troppo sul serio: c'è l'elemento pittorico dato dall'accostamento di tasselli colorati, come fossero tarsie contemporanee, c'è naturalmente l'elemento scultoreo dato dalla tridimensionalità e lo sfalsamento dei piani, c'è naturalmente l'architettura in quanto occupazione e trasfigurazione di uno spazio ("Una struttura diventa architettonica, e non scultorea, quando i suoi elementi non hanno più la loro giustificazione nella natura", Apollinaire) e di conseguenza si percepisce anche la musica ("Definisco l'architettura musica congelata" Goethe) nella stessa misura per la quale si

intuisce il ritmo in Boogie Woogie di Mondrian. Pause, interruzioni, sovrapposizioni, intervalli, simmetrie, sfalsamenti, corrispondenze e contrasti sono tutte figure retoriche che l'artista adopera nella costruzione e che dimostrano l'assoluta autonomia degli elementi ora in armonia ora in discontinuità tra loro. Infine, abbiamo il tempo (relativo) poiché i lavori si mostrano allo sguardo proponendo sistemi nuovi dove durate, periodi e sospensioni non sono quelli standard, unificati, ma momenti di dimensioni parallele e in ciò il discorso di accosta molto alle opere di Fontana (e alla rivoluzione spazialista), artista sempre amato da Mascia.

Breve accenno va fatto al movimento MADI' che l'artista frequenta dal 1996 e nella cui ottica sperimenta i propri elementi. MADI (Materialismo Dialettico), che rappresenta una contrapposizione al costruttivismo, è attivo a partire dagli anni Quaranta quando fu fondato a Buenos Aires da Carmelo Arden Quin con la convinzione che l'arte geometrica potesse essere molto più libera, aperta e incline al gioco. Rompendo la tradizionale concezione del quadro chiuso tra linee ortogonali sperimenta, per la prima volta, superfici poligonali e stratificate dando grande risalto alla tridimensionalità. Rifiutando ogni sorta di automatismo della rappresentazione parte da una spiccata sensibilità formale, legata anche ad istanze sociali, per sviluppare una geometria portata al limite del segno e del confine delle linee. La prima esposizione, organizzata all'Instituto Francés de Estudios Superiores di Buenos Aires del 1946, sancisce, la nascita del Movimento governato dai principi "oltre il quadrato" ed "oltre il quadro": l'opera Madì, infatti, ha una "forma in sé" senza costrizione, all'interno di un perimetro regolare, e mette fine al dominio dei soli quattro angoli. Altra novità è l'uso di materiali nuovi: plastica, acciaio, vetro, plexiglass. La seconda esposizione viene inaugurata presso lo studio di Lucio Fontana. Lette in quest'ottica le opere di Mascia, pur legate al Costruttivismo e al Suprematismo e a certe declinazioni dell'astrattismo di Mondrian, acquistano valenze e autorità nuove: l'utilizzo dei tasselli in legno e di elementi colorati, la costruzione irregolare che supera le cornici, la moltiplicazione dei punti di osservazione grazie anche a giochi di luce e ombra, il rigore della geometria stemperato dalla

componente ludica, di gioco esperienziale, la ricerca di altre dimensioni (spaziali e temporali), l'isolamento del linguaggio, l'equilibrio di forme e colori sono tutti elementi che vanno nella direzione di una fusione tra arte, concretezza e invenzione. Come scrive l'artista "l'architettura si manifesta attraverso l'unità di forse contrastanti"; agisce quindi l'idea della contaminazione nel nome della geometria ma anche la volontà di pensare le opere inserite in un ambiente ben strutturato ed in ciò sono molto più vicine al design di quanto si pensi. "Non mi sento pittore, designer piuttosto. I miei lavori li concepisco come prototipi di una produzione seriale. Un oggetto di design è tanto più vero quanto più esso entra nella nostra quotidianità senza stravolgerla. Nei miei lavori allo stesso modo ricerco la banalità. L'oggetto accompagna la nostra vita con la sua anonima, muta e rassicurante presenza", scrive l'artista, e l'idea che un oggetto creato e strutturato, pensato come forma significante e contrastante, possa diventare silenzioso prodotto autonomo e anonimo, ma in perenne confronto con lo spazio che occupa, è forse la conquista più significativa.

Elio Franceschelli (Gallo Matese, 1955) è, probabilmente in questa decade, tra i più innovativi artisti della regione e le sue ricerche nel campo dell'arte contemporanea non hanno nulla da invidiare al panorama internazionale. Tra i primissimi progetti segnalo la serie *Estensioni*, riflessione sul concetto di spazio e di luogo, con le opere che diventano filtro tra reale e percepito. L'uso di molle, diversamente tese, permette infatti giochi ottici ed effetti di luci ed ombre dalla spiccata valenza pittorica, nonché simbolica in quanto le tensioni possono essere intese come reali o metaforiche. Seguono i lavori sui sacchi e sulle tele che, oltre a richiamare naturalmente le ricerche di Burri, sono originali in quanto indagano la "mediterraneità" della materia e del supporto che, essendo materiale umile e legato al lavoro e alla fatica, si presta a rendere, per analogia, l'immagine di un sud vitale e caldo. Anche quando sui sacchi compaiono delle scritte, lontanamente pop, il gesto e la parola sono sempre in relazione con l'uomo e il suo vissuto. Nei sacchi l'artista lavora con coscienza critica elaborando la propria esperienza in una povertà materica che non si traduce mai in povertà spirituale, anzi l'idea viene esaltata proprio dalla

precarietà del supporto che diventa palinsesto di memorie. Si arriva così alla sua ricerca può originale e personale, quella sui cosiddetti olii combusti, intrapresa a partire dal 1994. *Oil on water*, ovvero l'unione-scontro tra tecnologia e natura, nord e sud del mondo, freddo-caldo. In queste vere e proprie installazioni, a volte serializzate altre volte isolate, in recipienti di plexiglass viene inserito dell'olio di motore usato e dell'acqua colorata; l'olio tende a salire creando di fatto una divisione netta con l'elemento dell'acqua. Abbiamo così dei neri profondissimi e dei colori "acquatici" e caldi che vi si contrappongono, poiché ciò che tenta l'artista è la ricerca di quell'equilibrio che l'uomo tecnologico ha interrotto. L'olio, inteso come prodotto di utilizzo, è sottratto alla polluzione e adoperato come materiale artistico di un discorso minimale e sentito. Anche qui ritorna il concetto di resistenza, in quanto l'acqua resiste, col suo diverso peso specifico, all'invadenza del liquido nero e, così facendo, preserva, colorata, la dimensione umana della gioia, tipicamente meridionale. Il linguaggio dell'olio, però, non è così serializzato come potrebbe apparire. Nelle teche di plexiglass, infatti, assistiamo a diverse modalità di unione tra i due elementi che diventano differenti rese grafiche: c'è la netta e speculare separazione tra nero e colore, oppure il nero prende il sopravvento (o viceversa); a volte si formano delle linee quasi ad evocare forme sensuali di paesaggi collinari; altre volte, infine, l'olio macchia il colore, penetra dentro sporcandone la purezza e creando striature e venature dense e materiche. In questa linea di ricerca vanno collocati anche gli *Oblò*, i *Collettori* e le *Mask* che di fatto è la sua ultima ricerca in perfetta continuità con il discorso sull'olio, in quanto le mascherine sono intese come ultima forma di resistenza alla sua combustione. Icone di una civiltà tecnocratica che annulla l'individuo relegandolo al ruolo di passivo fruitore di veleni con pochi mezzi da opporre. In antitesi a tali opere, però, troviamo il mondo del colore, quello che Elio chiama il *Festival del Sud*, dove non è più la linea, minima, a farla da padrone, ma la superficie. Campiture cromatiche che nascondono lo spazio ma ci parlano di un ottimismo di fondo che, pur nella fine, non viene mai a mancare. Serie quasi ininterrotte di riquadri colorati ci fanno dimenticare la pratica della bruciatura che ha

come effetto esclusivamente il nero e, anche nel rigore dell'impaginazione, ci riportano ad una passionalità che vuole superare il presente e l'incapacità dell'uomo di guardare oltre il profitto. Arte sociale, quindi, in un discorso concettuale ed elegantissimo, dove per una volta il rapporto squilibrato dell'essere umano con il mondo sembra essere invertito a favore di un'unità di fondo e di una speranza. La bruciatura e combustione dell'olio permette il progresso ma genera scompenso e danno in quanto il progresso punta sempre in una direzione, marginalizzando il resto del mondo; l'olio è metafora di tutto ciò ma, nelle mani dell'artista, diventa elemento di ri-equilibrio, denso di significati. Minimale e immediata la sua ricerca presenta tanti altri spunti: il tema del riuso e del riciclaggio degli scarti, il tentativo dell'artista contro l'annichilimento tecnocratico, la ricerca della mediterraneità e del colore del sud, l'analisi quasi scientifica della materia, il prodotto-merce-scarto inserito in un'ottica estetica, la ricerca di un equilibrio di fondo che sa tanto di design ma che si esprime con un'arte pura e autentica.

Kalenarte è un progetto di arte contemporanea avviato dal comune di Casacalenda nel Molise sviluppato come museo all'aperto. L'idea di questo museo fu, alla fine degli anni Ottanta, di Massimo Palumbo che venne sostenuto dalle pubbliche amministrazioni del luogo. Le prime realizzazioni hanno dato agli abitanti, che inizialmente vedevano con sospetto temendo avrebbe cambiato l'identità del paese l'opportunità di avvicinarsi a questa iniziativa ed essere coinvolti nel progetto. Gli artisti invitati hanno progettato le loro installazioni permanenti sul posto, modificando l'arredo urbano ma mantenendo e reinterpretando quelli che erano luoghi considerati anonimi del paese. Le installazioni si sviluppano lungo tre percorsi che toccano diversi luoghi di Casacalenda; si dividono quindi in percorso blu o Città nuova, percorso rosso o Centro Storico, e percorso verde o Montagnola. Troviamo qui opere di: Andrea Colaianni, Tonino D'erme, Fabrizio Fabbri, Antonio Fiacco, Franco Libertucci, Carlo Lorenzetti, Hidetoshi Nagasawa, Claudio Palmieri, Massimo Palumbo, Michele Peri, Alfredo Romano, Adrian Tranquilli, Costas Varostos. Il MAACK, acronimo di Museo all'Aperto d'Arte Contemporanea Kalenarte, è nato invece nel

1992 sempre da un'idea dell'architetto Palumbo con l'intento di sostenere la promozione e la diffusione dell'arte contemporanea sul territorio. Il progetto culturale ha origine a partire dal 1990 con il progetto Kalenarte avviato dall'amministrazione comunale del piccolo borgo molisano di Casacalenda, poi sostenuto e promosso dall'associazione Kalenarte[202].

L'attività del critico molisano Antonio Picariello determina, in questo decennio, una nuova azione critica e progettuale soprattutto nel basso Molise. Laureatosi al DAMS di Bologna con Tomàs Maldonado ed avendo avuto tra i docenti Umberto Eco, Picariello era stato sì affascinato dal rigore semiotico e filologico di ogni parola, ma conterà molto di più, successivamente, la sua origine mitico-labirintica. Due sono le parole chiave riconducibili alla sua scrittura: "archetipo" e "labirinto". Attinte non solo da reminiscenze filosofiche, ma direttamente dal suo vissuto: su tutte esperienza réunionese, che ha radicalmente trasformato la sua formazione estetica occidentale. Analizzando gli apporti stranieri arriva all'elaborazione teoretica dell'Arcetyp'Art, il cui Manifesto lanciato nel 1994 in Francia, riproposto due anni dopo in Italia in occasione del XLI Premio Termoli nella rassegna "Archetip'Art" Italia-Africa, mette la lente d'ingrandimento sull'"artista autoctono": «L'artista non deve più produrre su basi culturali istituzionali ma deve avere coscienza di essere il centro del sapere creativo. L'artista non è il professionista pubblicitario asservito alla politica asettica della società del consumo, ma è colui che detiene la cultura locale, il sapere tradizionale e le specificità etniche: il possessore dell'imprinting del suo territorio».

Da questa premessa deriva la particolare attenzione verso gli artisti contemporanei molisani, con la presentazione di mostre personali o rassegne tematiche, in parte ripercorribili nel suo libro *Molise mon amour. Diario di un critico d'arte*, ove si può tra l'altro leggere: «Il compito di questo diario è raccogliere quanto di vero c'è nell'arte menzognera molisana considerando il luogo tra i

[202] Le opere di questo museo sono dislocate sull'intero territorio comunale con la finalità di rileggere luoghi trascurati o anonimi del paese attraverso il rapporto con l'arte. Le ventuno installazioni permanenti realizzate ad oggi sono allestite all'interno di strade, scorci, boschi, piazze. Con il Museo è nata da alcuni anni la Galleria Civica d'Arte Contemporanea Franco Libertucci, la cui collezione ad oggi è composta da circa 114 opere, per lo più dipinti su tela, sculture e installazioni.

più forti ed energici perfino tenaci per la conservazione dello spirito originale che ha sempre distinto e caratterizzato questa terra».

A conclusione di questo lungo excursus, anche in funzione di ricapitolazione e differenziazione soprattutto degli ultimi cinquant'anni, propongo ora una riflessione di carattere bibliografico-critico.

La storia dell'arte contemporanea in Molise negli ultimi cinquant'anni è un capitolo di storia locale tutt'altro che accettato dalla critica e storicizzato bensì in continua ridefinizione. La causa di tale lacuna, riscontrabile nell'assenza di studi monografici specifici di ampio respiro, è stata di certo la limitatezza di un dibattito critico attivo e in relazione con il panorama artistico nazionale. Anche l'assenza di storici e critici d'arte locali, almeno fino agli anni Novanta, ha determinato il fatto che il territorio fosse una sorta di luogo di conquista da parte di studiosi provenienti da altre regioni. La conseguenza che si paga ancora oggi è l'idea comune che non esista, o che sia molto marginale, una storia artistica locale. Hanno pesato su questa situazione diversi fattori: la mancanza di gallerie commerciali d'arte sul territorio, con relativa insufficienza di sviluppo del collezionismo locale, la carenza di un'azione unitaria degli artisti, volutamente sottovalutati ed emarginati, l'assenza di una galleria nazionale d'arte contemporanea capace di proporre alcuni paletti certi nella storiografia, la scarsa incidenza dell'università nel settore dei beni culturali, il poco interesse per il contemporaneo della soprintendenza, l'invadenza della politica nelle scelte culturali e la mancanza di investimenti sia dal punto di vista della ricerca che della valorizzazione. Ciononostante, il contemporaneo in Molise ha delle caratteristiche precise, rinvenibili soprattutto in un istintivo legame con la terra e le origini, e degli elementi di forza che se fossero analizzati con maggior consapevolezza garantirebbero all'arte un maggior rispetto e successo, quantomeno in campo nazionale dove, esclusi pochi nomi, la storia dell'arte locale è completamente ignorata perché fuori dalle logiche commerciali della presenza. Da dove partire allora per fare il punto della situazione? Pur nella limitatezza di studi specifici di carattere generale molte sono state le

pubblicazioni nel corso dei decenni, tra cataloghi, diari d'artista, scritti critici, anche sperimentali, utili per la ricostruzione del contesto. Quello che manca è forse un aggiornamento della ricognizione con l'ausilio di nuove metodologie e strumenti, e una maggiore attenzione alle fonti e alle dinamiche storiche poiché una critica che non tiene conto del sostrato vitale del territorio, di cosa è avvenuto e di cosa è mancato, diventa ben presto lettera morta che fonda le proprie osservazioni sulla limitatezza della visione attuale. Una storia dell'arte incapace di guardare al proprio passato, infatti, raramente riuscirà ad incidere sul presente e a proporsi al futuro. L'idea di questa conclusione allora, pur nelle difficoltà che derivano da ogni operazione di sintesi critica, è proprio quella di voler fornire una lettura delle vicende artistiche in Molise dal 1963, anno in cui si è costituito come regione, proponendo un'analisi filologico-critica della bibliografia esistente. È chiaro, per venire al caso dell'"arte molisana", che per "molisana" si intende tutto ciò che è accaduto in un'area geografica data, denominata Molise, e che il suo momento iniziale coincide con la prima manifestazione dell'idea stessa di territorio, la quale precede il riconoscimento istituzionale di regione. Nel nostro caso il punto di partenza degli ultimi decenni è il 1963.

Il testo fondamentale che apre il discorso sull'arte contemporanea in Molise è di certo *Il Sottobosco* di Antonio Cirino. Il libro è ancora più importante poiché segna la prima pubblicazione per la casa editrice appena fondata da Enzo Nocera e che prenderà il nome di Edizioni Enne. Nocera, che aveva uno studio in piazza Prefettura a Campobasso dove sovente esponeva le opere di giovani artisti, dopo essere stato il segretario della *Bottega d'arte molisana*, partecipando ai dibattiti artistici sulle pagine locali dei quotidiani, era diventato il presidente dell'*Associazione molisana d'arte*, fondata nel 1964, dedicandosi anche al giornalismo. Cirino, che in quel periodo svolgeva l'università a Roma e scriveva per la pagina regionale del Messaggero, aveva appoggiato da subito la polemica dei giovani artisti contro la cultura estetica imperante a Campobasso e sovente riusciva a far pubblicare suoi articoli che testimoniavano i dibattiti nel capoluogo. Nocera, attivo anch'egli nelle discussioni, aveva deciso di far uscire un opuscolo che raccogliesse tutte le testimonianze di

quel periodo tanto carico di novità e di fermenti. Solo dopo la pubblicazione de *Il Sottobosco* riuscì a fondare la casa editrice, inventandosi nel 1969 anche l'*Almanacco del Molise*, la rivista annuale, una sorta di zibaldone della ricerca e dell'informazione molisana, che per molto tempo è stata l'unica ad accogliere studi e riflessioni di carattere scientifico sulla storia e la cultura in regione[203]. Edizioni Enne resterà per molto tempo l'unica casa editrice di Campobasso, e tra le più importanti in regione, a pubblicare importanti testi di storia molisana avendo sempre un occhio di riguardo per la storia dell'arte con la pubblicazione di cataloghi, monografie, diari d'artista, scritti teorici. Il libro di Cirino è sostanzialmente di impianto giornalistico-documentario dato che riunisce una serie di suoi articoli, in gran parte ripresi dalle pagine de *Il Messaggero*, legati tra loro da notazioni e commenti, in capitoli che seguono un ordine cronologico presentando un ottimo apparato di immagini. Ciononostante, sottotraccia si intuisce come il volume si inserisca anche in quella letteratura meridionalista che faceva della "Questione meridionale" un punto di ricerca, proponendo soluzioni e documentando azioni di riscatto: "Oggi come oggi, la regione dev'essere scoperta, capita ed intuita non tanto nelle sue pieghe e negli aspetti reconditi, quanto e soprattutto, sul piano dei grossi problemi di fondo: politica, economia, cultura"[204]. È interessante allora notare come per Cirino questo riscatto sociale debba giungere dall'arte e, in particolare, dall'arte delle nuove generazioni capace di svincolarsi dalla cultura del "sottobosco", ovvero da un'arte simil accademica proposta dai cosiddetti "pittori della domenica", per presentare azioni di rottura dal forte impatto collettivo. Il testo, se letto con l'opportuna visione storica, risulta molto complesso in quanto viene a toccare tematiche delicate quali il rapporto dell'artista con la società, il dibattito tra pittura figurativa e pittura astratta, le azioni di rottura di una nuova generazione di artisti, l'arretratezza culturale della regione, e offre una varietà di punti di vista trattando dinamiche locali

[203] «Il libro che siamo lieti di presentare, è un libro nuovo, redatto secondo moderni concetti editoriali, tenendo conto di piccoli e grossi problemi di informazione e di conoscenza riguardanti il Molise. Lo stile usato è quello piano ed accessibile della cronaca giornalistica, adatto ad informare immediatamente senza impegnare eccessivamente il lettore e si da essere a volte anche piacevole ed anche piacevolmente informare. Ecco, l'Almanacco vuole innanzitutto informare» si legge sulla prima pagina della prima edizione dell'Almanacco nel 1969.
[204] A. Cirino, *Il sottobosco*, Campobasso 1965, p. 11.

come fossero eventi artistici di più ampia portata e veri e propri movimenti. Proprio per questa affermazione della microstoria, dell'importanza della storia dal basso e del rapporto tra cultura ufficiale, o cultura delle classi dominanti, e cultura popolare *Il Sottobosco* si può considerare un unicum nella storiografia artistica italiana del secondo Novecento e pertanto andrebbe oltremodo riscoperto e ripubblicato in una nuova edizione[205]. All'uscita, infatti, ebbe un ottimo riscontro anche sulle pagine nazionali, con gli intellettuali che leggevano nell'analisi del mondo della sottocultura in una provincia italiana il momento di riscatto di una terra rimasta per troppo tempo nascosta nella sua arretratezza: «Di fronte ai fatti che questo volume riferisce, di fronte alle necessità primarie di una situazione com'è quella scoperta da Cirino a nome dei suoi compagni, si pensa che bisognerebbe corrispondere alle esigenze di una certa provincia italiana con urgenza e con efficacia: l'urgenza e l'efficacia di un pubblico servizio»[206] scriveva Antonio Del Guercio su *Rinascita*. Gli rispondeva Renato Guttuso dallo stesso giornale: «mi pare che la questione del sottobosco italiano sia da riprendere e da risollevare con la massima energia […] l'aver risollevato la discussione mi pare azione positiva, che deve essere continuata, e ad essa dobbiamo dedicare i nostri sforzi»[207] mentre Renato Pistilli da *Il Messaggero* «una critica spietata, severa, ma onesta, obiettiva. Un'analisi scrupolosa, ed un giudizio conclusivo che fissa come mai s'era fatto prima, la personalità di questi apocrifi figli dell'arte». Il testo di Cirino analizza un periodo che va dal 1956 al 1965 coprendo quasi un decennio di vicende artistiche molisane: questi alcuni dei titoli dei suoi articoli riportati nel libro che ci fanno intuire il clima dell'epoca «L'astrattismo divide i pittori anziani dalle nuove leve in cerca di affermazione», «Pochi nel Molise i giovani artisti che

[205] "Chi voglia quindi scoprire o riscoprire le ragioni dell'urto tra anziani e giovani, legga per esempio il libro di Antonio Cirino. L'autore, che è giovane, narra le vicende della battaglia culturale tra i giovani molisani e certa borghesia tradizionalista che difende se stessa o le proprie vantaggiose posizioni sociali riparandosi dietro una manierata ed ufficiale pseudo-cultura. Questa controversia ci sembra positiva; anzitutto perché definisce una crisi di costume (E implicitamente di una società civile) fino ad ora isolato dallo spirito dei tempi; poi, perché presenta un tentativo autonomo di rinnovamento, prodotto da forze locali. Quale che sia l'esito del contrasto rimarrà il valore stimolante di esso". Annibale Pizzi su *La Nazione* citato sulla contro copertina del testo.
[206] A. Del Guercio, Rinascita, 4 settembre 1965, p. 31.
[207] R. Guttuso, Rinascita, 25 settembre 1965, p. 19.

non si lasciano fuorviare dalle facili improvvisazioni e dagli esibizionismi di maniera», «Polemico intervento in difesa dei giovani», «Atteggiamenti e aspirazioni dei giovani in una precisazione del pittore Fiorentino», «Walter Genua interviene nella polemica sui pittori», «La validità della pittura moderna difesa dalle nuove leve artistiche», «Non esistono in pittura artisti "anziani" e "giovani"». Vengono documentate la nascita di movimenti culturali a Campobasso, il ruolo delle mostre ENAL, la rottura con i pittori della vecchia generazione, il ruolo di Antonio Pettinicchi e Walter Genua, la nascita del Premio Termoli e le critiche ricevute, le mostre organizzate dall'Associazione Molisana D'Arte, e il panorama che se ne ricava è tanto articolato e ricco di spunti, importanti anche per comprendere dinamiche di carattere nazionale, che varrebbe da solo per testimoniare l'esistenza di una storia dell'arte contemporanea molisana emersa a fatica dalle pieghe consumate di un'arte provinciale: «Oggi si è al classico anno zero. I giovani non si adageranno sul successo di qualche posizione guadagnata, ma andranno avanti, contro la moda, la fossilizzazione e l'abitudine. E gli altri, gli altri devono aiutarsi a capirli, cercando di inquadrarli nell'ambiente in cui vivono, cercando di sentirne le aspirazioni non più ristrette ad una visione provinciale e, soprattutto, tenendo ben presente che non hanno una voce né un suggerimento che venga loro dal passato. Devono aiutarsi a capirli perché – per dirla con Eugenio Battisti – oggi essi dialogano non tanto con i contemporanei quanto con i predecessori: da ciò che essi accettano o rifiutano lasciano chiaramente intendere le proprie idee. Cioè, la propria visione della vita e del mondo»[208] conclude Cirino. Riguardo alle mostre ENAL, la Mostra di Pittura del Corpus Domini che dal dopoguerra e fino agli anni Sessanta, insieme alla Mostra Mercato Molisana, era la rassegna d'arte più importante della regione, bisogna dire di come fosse un'esposizione a carattere accademico-dilettantistico che presentava contemporaneamente stimati pittori provenienti da molte regioni italiane e artisti locali, tutti legati però a classici stilemi di stampo ottocentesco. La reazione dei giovani artisti del capoluogo è riportata sempre ne *Il Sottobosco* che ci presenta

[208] A. Cirino, *Il sottobosco*, cit., p. 188.

l'importante lettera alla stampa di Genua e Pettinicchi: "Abbiamo visitato la Mostra Nazionale di pittura di Campobasso, e dopo un accurato esame di quanto esposto, siamo dovuti pervenire ad una conclusione poco incoraggiante, per la carenza artistica degli espositori. Ci siamo chiesti: è così basso il livello artistico della pittura italiana?". I due artisti, attaccando i dirigenti dell'ENAL e gli organizzatori, avevano descritto la mostra come un'opera di diseducazione per la scarsa rappresentatività delle opere esposte, lontane da ricerche e sperimentazioni.

Uno scossone all'ambiente artistico molisano fu dato sicuramente dall'istituzione del Premio Termoli. Nel 1955 era stato fondato nella cittadina adriatica un Premio annuale, a carattere piuttosto eterogeneo, chiamato Premio Castello Svevo in quanto l'esposizione avveniva all'interno del castello federiciano. Vi prendevano parte grossomodo quasi tutti i pittori che partecipavano alla Mostra del Corpus Domini a Campobasso. Per volontà di Achille Pace, termolese di nascita ma giunto presto a Roma e in contatto, nella Capitale, con influenti personalità del mondo dell'arte, la rassegna, che sarebbe stata almeno per un ventennio, esclusa la Biennale, la più importante manifestazione artistica della costa adriatica e tra le più significative del meridione, assunse un carattere nazionale. È lo stesso Pace, in un'intervista sul numero speciale di ArcheoMolise *Pittura in Molise: Luoghi e personaggi* (ArcheoMolise, 16, 2013), a raccontarci della nascita del Premio:

> Quando nel 1960 fui invitato dall'allora sindaco Girolamo La Penna e dal presidente dell'ente di soggiorno Ennio De Gregorio a prendermi cura della manifestazione d'arte annuale di Termoli, trovai una condizione socioculturale tutt'altro che vitale. Mi avvicinai al Premio mosso dall'idea di dare slancio e impulso alla cultura locale. Volevo mettere un po' d'ordine e inserire Termoli in un processo storico, dal momento che le problematiche dell'arte contemporanea, così come la crisi del pensiero tradizionale, non erano affatto avvertite nella cittadina molisana. Tutto lo svolgimento dell'arte astratta fino all'informale è un processo storico e il mio indirizzo culturale, fin da subito, fu improntato ad uno storicismo evolutivo. In tal senso pensai che lo strumento più efficace fosse una serie di mostre in grado di esplorare le tendenze più avanzate dell'arte del tempo. Ho organizzato la prima mostra con la migliore

> critica e con la più prestigiosa arte italiana. Personalità come Argan, Bucarelli, Ponente e tanti altri che ho coinvolto a Termoli avevano poco a che fare con il clima culturale locale[209].

L'indirizzo della mostra del 1960 fu naturalmente di rottura e venne proposta per la prima volta in Molise un'antologica sulle tendenze dell'informale e dell'astrattismo. Le critiche mosse dagli ambienti molisani e documentate ne *Il Sottobosco* riguardarono la chiusura del Premio verso gli artisti locali: già dall'edizione successiva Genua parlava esplicitamente di "forzato ermetismo" ed esasperato modernismo che rischiava di tagliare fuori gran parte dei giovani pittori[210]. Tracciare in breve un'evoluzione del Premio Termoli nel contesto di quest'analisi è un'operazione impossibile pertanto si rimanda, per uno studio particolareggiato, all'analisi dei singoli cataloghi prodotti dalle varie edizioni, cataloghi, tra l'altro, che non sono presenti integralmente nelle biblioteche regionali. Oltre, pertanto, alla musealizzazione, fruizione e valorizzazione dell'immenso patrimonio artistico della Galleria Civica di Termoli che conta circa cinquecento opere e che, grazie ai premi acquisto degli anni Sessanta e Settanta, è tra le poche gallerie dell'Italia centro-meridionale a possedere un'ampia testimonianza della storia artistica di quegli anni, andrebbero dotate le biblioteche dell'intera serie dei cataloghi per favorire lo studio e la ricerca sulla rassegna. A livello di pubblicazioni, invece, una prima ricognizione è stata compiuta nel 2005 quando è stato presentato il *Catalogo Generale* della Galleria Civica. L'opera in due volumi, curata da Carlo Fabrizio Carli, Daniela Fonti e Claudia Terenzi, oltre a catalogare l'intera raccolta del comune presenta anche dei validi apparati critici, un'interessante antologia di testi desunti dai cataloghi delle edizioni passate, un'importante rassegna di testimonianze dei critici d'arte che negli anni hanno curato l'edizione. La scelta, infatti, praticata a Termoli dalla fine degli anni Settanta, di affidare ad un curatore il compito di rassegne "tematiche", eliminando comitati scientifici dalla

---

[209] V. Merola, *Il filo e il labirinto. Intervista ad Achille Pace*, in D. Catalano, R. Venditto (a cura di), *Pittura in Molise: luoghi e personaggi*, «Archeomolise», V, 16, 2013, pp. 65. Il numero monografico di ArcheoMolise si segnala per un'interessante indagine sulla pittura in Molise con diversi contributi dagli affreschi di San Vincenzo al Volturno fino all'arte contemporanea.

[210] Cfr. A. Cirino, *Il sottobosco*, cit., p. 134 ss.

selezione delle singole opere, segna inevitabilmente la fine di una ricerca di specificità e il passaggio dall'idea dell'approccio analitico di un determinato gruppo intellettuale all'impostazione data dal singolo critico in base alle sue personali visioni estetiche. Anche se dagli anni Ottanta in poi sono state proposte interessanti e aggiornate rassegne, tra tutte *Anabasi. Architettura e Arte 1960/1980* a cura di Carmine Benincasa nel 1980, *Tridimensionale* a cura di Filiberto Menna nel 1984, *Thalatta, Thalatta* a cura di Achille Bonito Oliva nel 1993, *Identity problems: relazioni, sinergie, rispecchiamenti, asimmetrie e slittamenti fra arte e realtà* a cura di Patrizia Ferri nel 1994, *Archetyp'Art* a cura di Antonio Picariello nel 1996. Nel 1960 il problema della critica d'arte italiana, in particolare nel contesto di Roma, che trovava espressione anche a Termoli, era il superamento dell'Informale di stampo americano attraverso la costruzione di un pensiero rigoroso e un discorso sul metodo, nel 2013, in piena dimensione post-moderna, il campo di indagine si dovrebbe spostare sulla relazione e sullo stimolo, sul rapporto tra antropologia e visione, sul ruolo del digitale e delle nuove tecnologie.

Circa Achille Pace, tra i più importanti artisti molisani del secondo Novecento, bisogna dire che, oltre ad essere l'ideatore e l'anima del Premio Termoli, capace di portare nel centro adriatico i maggiori critici e artisti dell'epoca, artisticamente è stato impegnato nella sperimentazione di un astrattismo inteso come campo d'azione, o di scontro, della coscienza e della razionalità, della materia e dell'idea, entrando a far parte dal 1962 al 1964, insieme a Frascà, Santoro, Uncini, Carrino, Biggi, del *Gruppo Uno*. Il gruppo, sviluppatosi a Roma, era nato a Termoli nel 1962 su indirizzo di Argan proprio durante un incontro legato al Premio, e proponeva, dal superamento delle correnti informali, la ricostruzione in termini razionali dei linguaggi visivi. Celebre, di Pace, la ricerca sul filo: "La caratteristica principale dei lavori di Pace è l'uso del filo come traccia soggettiva e minimale che cerca di sovvertire le investigazioni più rigorose dell'arte concettuale per affermare un ordine del simbolico inteso quale spazio ipotetico di confronto tra segno e materia. Il filo, come elemento cardine di una sintassi personale, non è solo traccia che si

sostituisce allo scorrere del pennello ma anche metafora del gesto e, per traslato, del pensiero". In regione riguardo al Gruppo Uno si segnala il 43esimo Premio Termoli con la mostra curata da Luciano Caramel e Patrizia Ferri *Gruppo Uno. Gli anni '60 a Roma* con un ottimo catalogo ricco di materiale documentativo e antologico, compresi diversi scritti teorici di Argan, mentre per Achille Pace indichiamo la personale *Il labirinto in-visibile* tenuta nel 1975 presso il Castello Svevo con testi in catalogo di Argan, l'antologica a margine del 30esimo Premio Termoli, a cura di Remo Brindisi (30. Mostra Nazionale d'arte Castello Svevo, 1985), e l'antologica presentata insieme alla 58esima edizione, a cura di Francesco Gallo Mazzeo (PlusUltra, 2013). In qualità di organizzatore ha curato nel 1988 a S. Croce di Magliano la mostra *La pittura molisana rivolta all'Europa* presentando una ricognizione sullo stato delle arti in regione, inaugurando di fatto una formula che si ripeterà sovente nei successivi anni. Pace è inoltre un valente teorico d'arte e molti suoi scritti di carattere critico compaiono a commento di personali e collettive di artisti molisani. Oltre all'intervista su ArcheoMolise si segnala il testo *Il Molise come metafora* e l'asterisco *Alcuni punti sul significato di segno-materia* per il catalogo della rassegna Autumn Contamination.

Durante gli anni Sessanta si registrano in Molise tre indirizzi di ricerca: la pittura tradizionale di matrice figurativa, cui si andava a legare l'attività del "sottobosco", il lavoro di denuncia politica dei "neorealisti" con la loro critica sociale e la linea astratta, materica o informale, che derivava per riflesso dalle rassegne termolesi. Oltre alle rassegne del Premio Termoli tra le quali si segnala *Ipotesi Linguistiche Intersoggettive* nel 1967, soventi accompagnate da mostre collaterali e omaggi (*Omaggio a Capogrossi*, a cura di Giuseppe Gatt, 1965; *Omaggio a Calò*, a cura di Corrado Maltese, 1965; *Omaggio a Mafai*, 1968; *Omaggio a Gerardo Dottori*, 1969), nella regione, dopo la liberazione dal dilettantismo del "sottobosco", gli artisti della nuova generazione sono sempre più attivi in eventi e collettive, ormai stimati e presi in considerazione dalla critica storica. Sarà la stessa organizzazione del Premio Termoli a rivalutare l'arte molisana organizzando nel 1965 una retrospettiva di Marcello Scarano, morto nel 1963, a cura di Giancarlo Politi, e una *Sezione Molise*

nel 1967, a cura di Vinicio Saviantoni e Laura Vinca Masini (XII Premio Termoli. Sezione Molise, 1967). Il catalogo della rassegna, insieme all'Omaggio a Mafai, fu pubblicato da Nocera Editore e presentava un'interessante selezione di artisti molisani, e brevi profili bibliografici (Caruso, Genua, Massa, Mastropaolo, Mileti, Pace, Pettinicchi, Pizzanelli, Venditti). Vinca Masini nel brevissimo testo a commento però, evitando analisi del contesto artistico locale, spostava inutilmente la critica sull'idea di un'arte di provincia ancora salva da decadenze estetiche perché sostanzialmente ingenua e non massificata:

> La provincia italiana è ancora, per quanto è possibile, abbastanza salva dai rischi di massificazione e di alienazione propri dei grandi centri industrializzati e tecnologizzati; ancora un suo panorama a scala umana – malgrado certe aggressioni, soprattutto sul piano della speculazione edilizia. Ci sembra però che potrebbe ancora offrire una casistica di motivi e di sollecitazioni alla fantasia e alla creatività artistica, tali da poter essere assunti in funzione di una mostra popular-art (a livello, naturalmente, intellettuale e culturale, non sul piano folkloristico), come più consono e reale motivo di contestazione di fronte ai nuovi e non scontati feticci della civiltà dei consumi[211].

Enzo Nocera intanto, continuando il discorso iniziato con *Il Sottobosco*, nel 1965 pubblica *Lettera dalla Provincia* con interventi di Lombardi, Nocera, Mastropaolo, Genua e Ruscitto e una riposta di Renato Guttuso (Lettera dalla Provincia, 1965), ampliando il quadro del contesto culturale della regione: "amara presa di coscienza dei mutamenti occorsi alle vecchie strutture culturali di una terra arida di carta come il Molise […] Qui il discorso sugli intellettuali, su quelli che partono, sulle cose cambiate senza di noi […] l'ansia di nuove verifiche, e la lotta contro il sottobosco, hanno accenti drammatici, inquietanti" scriverà Gianni Toti sulle pagine di *Paese Sera*. Entrato nel 1965 anche nel comitato di consulenza del X Premio Termoli, oltre ad estendere l'offerta della casa editrice con gli importanti cataloghi della rassegna termolese del 1966 e 1967, Nocera grazie all'amicizia con Gino Marotta aveva pubblicato inoltre titoli dal respiro nazionale come *Nuova scultura italiana: conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles, Gino Marotta, icaro,*

[211] L. Vinca Masini, *Introduzione*, in *XII Premio Termoli. Sezione Molise*, Campobasso, Nocera Editore, 1967, p. 4.

Lorenzetti, Pierelli, Pizzogreco, Remotti (Nuova scultura italiana, 1966) e *Sculture in evelpiuma di Sante Monachesi* (Marchiori, 1967). Proprio il libretto *Nuova scultura italiana*, primo numero della collana Flash che avrebbe dovuto divulgare aspetti e problemi delle poetiche contemporanee, ci presenta alcune delle più interessanti riflessioni del giovane Marotta in relazione al ruolo della scultura nel contesto urbano: "Le sculture non sono cose da tenere in una casa per decoro. Sono l'allusione e l'aspirazione ad uno spazio totale, cioè ad una città costruita per far divertire la gente. Dovrebbero essere integrate all'architettura, all'urbanistica, essere provocazione al design. Insomma, la scultura non è un bene di consumo per ricchi. Quella lì è un affare per gazzose, per farci la pipì, per reggere palazzi. Uno guarda, passa, non paga niente a nessuno e buona sera […] La città è divertente, tutta colorata. In fondo la gente dovrebbe vivere in un mondo più divertente, continuamente provocatorio. Quando dicevo uno spazio totale volevo dire proprio questo. La città non più triste, mortuaria e tutto sommato costosa"[212].

Insieme ad Achille Pace, Gino Marotta è l'altro grande esponente molisano dell'arte contemporanea. Considerato uno dei più innovativi scultori italiani del Novecento, dopo una fase informale si dedica alla ricerca sulle forme e i materiali (alluminio e plexiglas in particolare), trasfigurando il figurativo in un mondo dove l'aspetto artificiale emerge rispetto a quello naturalistico. Con *Bosco naturale artificiale* è stato presente alla Kunstoffe di Dusseldorf nel 1967 mentre nel 1969 ha partecipato all'importante retrospettiva al Louvre dal titolo *4 artistes italiens plus que nature* con Kounellis, Ceroli e Pascali. Ha preso parte a importanti esposizioni internazionali, tra le quali la 51esima Biennale di Venezia, mentre l'ultima personale, *Relazioni pericolose*, è stata allestita nel 2012 alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, con le sue opere in dialogo con i capolavori della raccolta. In Molise, oltre ad aver realizzato il monumento *L'Albero della Vita* nella Villa dei Cannoni di Campobasso, ha allestito diverse mostre. Nel 1983

[212] *Nuova scultura italiana. Conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles, Gino Marotta, Icaro, Lorenzetti, Pierelli, Pizzogreco, Remotti*, Campobasso, Nocera Editore, 1966.

ha tenuto a Campobasso una retrospettiva di pittura con il catalogo presentato da Carmine Benincasa (Gino Marotta, 1983) mentre nel 2007, sempre a Campobasso, negli spazi dell'ARATRO, Archivio delle Arti Elettroniche Laboratorio per l'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi del Molise, Lorenzo Canova ha curato una piccola personale dal titolo *Naturale_artificiale* presentando tre dei lavori più importanti degli anni Sessanta: *Pioggia artificiale* (1969), *Mare artificiale* (1969) e *Natura artificiale* (1969) (Gino Marotta. Naturale artificiale, 2007). Importante la mostra *Gino Marotta*, la più completa retrospettiva sul maestro ospitata nel Molise, con un allestimento pensato appositamente per gli spazi dell'Ex-Gil aperti per l'occasione (Gino Marotta, 2013). Per un'analisi complessiva dell'opera e per una completa lettura della bibliografia e delle mostre realizzate si rimanda al catalogo dell'esposizione *Relazioni pericolose* a cura di Laura Cherubini e Angelandreina Rollo (Gino Marotta: relazioni pericolose, 2012). Marotta, come Pace, è stato anche un acuto teorico d'arte e una raccolta di riflessioni è stata pubblicata proprio da Nocera con il titolo *Rosso di cinabro* (Gino Marotta, 2000). Tale diario, una sorta di piccolo vocabolario personale, facente parte della collana Enne*sima* dedicata alla raccolta di pensieri e critica d'arte, è in fondo il libero percorso tra amori, curiosità e interessi di un artista tra i protagonisti delle avanguardie degli anni Sessanta.

Se gli anni Sessanta si chiudono con una ritrovata dialettica di confronto fra le varie tendenze presenti sul territorio, tra la figurazione di stampo guttusiano portata avanti a Isernia da Battista e le sperimentazioni neo-dadaiste di Notardonato, tra le insorgenze di una nuova rappresentazione a Campobasso, vedi Pettinicchi e Genua, e le liriche intuizioni astratte di Pace a Termoli, gli anni Settanta iniziano con una più lucida e consapevole battaglia sul piano culturale e artistico. Alcuni sentori di radicali cambiamenti si erano avuti in occasione delle feste dell'Unità quando furono organizzate due edizioni del premio Mostra-Manifesto sul tema "Campobasso oggi". L'occasione era propizia per un'azione di rottura artistica nel segno della critica sociale, proseguendo la strada tracciata dai tanti dibattiti nati negli anni precedenti e dei quali il testo di Cirino era stato autentico

e genuino manifesto tanto dirompente da essere osteggiato e denigrato dalla stampa locale e dalla cultura ufficiale. In tali mostre Genua, Pettinicchi, Carano, Fasciano D'Attellis, Mastropaolo, Di Toro, Paglione e Massa ribaltarono l'immagine idealizzata di Campobasso presentando uno spaccato critico della società cittadina ancorata a concetti borghesi e soffocata dalla burocrazia e dall'assistenzialismo di stampo politico. Intanto proprio a Campobasso aprono le porte alcune gallerie d'arte – "Il Carboncino" di Manocchio, "Il Cigno" di Della Porta, "Forma e Arte" di Mucciaccia e "Punto-situazioni" di Tirabasso – che permisero un proficuo scambio con altre gallerie del territorio nazionale. Questi due eventi sono i presupposti materiali della formazione del Gruppo '70 dato che si creò proprio con Genua, Massa, Mastropaolo e Pettinicchi e gestì per un periodo la galleria "Punto-situazioni" dove fu organizzata la prima collettiva, presentata da un catalogo che raccoglieva il programma e la linea politico-culturale del sodalizio che diventava così il primo gruppo artistico nato in Molise con una precisa linea d'azione (Gruppo 70, 1970). Nel breve manifesto, ricollegandosi a istanze sociopolitiche e alle tante battaglie progressiste che sempre più spesso influenzavano l'arte del periodo, intesa ora come autentico campo di lotta e liberazione contro sperimentalismi di stampo ludico-scientifico ritenuti espressioni della cultura neocapitalista, gli artisti tracciano poche ma incisive idee legate alla funzione della pittura nella società[213]. Non vi sono propositi stilistici comuni a legare tra loro le opere e gli artisti ma vi è un

[213] Manifesto del Gruppo '70: "L'operare nel filone della "figurazione critica", ha come motivo di fondo il rifiuto dell'arte "ludica-borghese" da salotto, e il rifiuto dell'arte tecnologica: fredda, esasperatamente estetizzante che vuole "la supremazia della tecnica su quella della civiltà". Lo sperimentalismo oggi è fallito. È fallito perché non è andato oltre l'aspetto estetico delle cose e della ricerca di nuove possibilità operative. È fallito perché non ha saputo o voluto comunicare a livello emozionale altro che suggestioni provvisorie. L'arte sperimentale, ludica e tecnologica, rappresentano oggi la cultura del neocapitalismo, il quale è riuscito ad integrarle. Basta pensare al disegno industriale freddo ed anonimo e a certa pubblicistica inventata dagli artisti ad uso del "consumismo". Il tentativo del neocapitalismo, in merito alla società futura, è il livellamento delle coscienze, e non l'abolizione delle classi, per assopire del tutto il potenziale rivoluzionario in cambio di un riformismo spicciolo, di una vita fittizia e di un vuoto interiore. Tutto ciò è utopia! Le condizioni storico-politiche dell'Italia sono totalmente differenti da quelle del mondo occidentale. Basta pensare alle continue lotte operaie e popolari che vogliono cambiare il sistema politico ed economico e le precarie condizioni del sud che lotta per superare il grave squilibrio rispetto al nord. Il lavoro del pittore può avere una funzione? Certamente si, specialmente se è rivolto alla sensibilità e alla coscienza critica del popolo. La pittura è uno dei tanti mezzi che serve per far maturare le coscienze sui fatti e la realtà attuale; per cui oggi vi è una volontà consapevole da parte degli artisti che l'arte debba essere portatrice di nuove istanze che possano interessare sempre più larghi strati popolari. Crediamo insomma all'artista come produttore di cultura o messaggi che metta a disposizione della società il suo lavoro in un continuo rapporto dialettico e con-creativo.

intento sociale, una scelta, un momento di comunanza ideologica che trasforma l'impressione, il sentire personale, la denuncia, in arte. Tra i testi nel catalogo anche delle domande, rivolte a tutti i membri del gruppo, ci permettono di saggiare il pensiero dei singoli: queste le impressioni di Antonio Pettinicchi, artista che è sempre stato di poche parole per quanto riguarda la sua arte e il suo operato. Perché si è costituito il Gruppo '70? "Pettinicchi: Per aprire un dissidio con la pseudo pittura molisana, compiacente e borghese e per colloquiare con le masse sociali sui problemi della realtà di ieri e di oggi". Qual è l'impegno del gruppo? "Pettinicchi: Quello di scalfire le torri d'avorio del perbenismo per una visione umana più larga e responsabile"[214]. In seguito, il Gruppo '70 presentò la stessa mostra a Napoli, presso il centro d'arte L'Approdo, con un nuovo catalogo, e successivamente a Bojano e sarà invitato all'edizione del Premio Termoli del 1971. L'esperienza si chiude per i soliti motivi economici ma i frutti nati dal sodalizio artistico e dai tanti incontri non tardano a giungere. Si era da poco chiusa la grande retrospettiva su Marcello Scarano presso il Circolo Sannitico di Campobasso quando proprio il gruppo, insieme alla sezione locale del PCI, organizzò sotto i portici del comune di Campobasso una esposizione dal titolo *Resistenza oggi* con Pettinicchi, Mastropaolo, D'Attellis, Genua, Massa, Fratianni, Paglione, Fasciano. Per l'occasione il critico e onorevole Antonello Trombadori relazionò sul tema "La Resistenza. Arte e Meridione oggi". Che la temperie culturale di quegli anni puntasse proprio sulla riscoperta dell'impegno civile e sulla rivalutazione dell'arte e della letteratura come elementi di rottura dell'ordine sociale in difesa dei più deboli è testimoniata anche dalla casa editrice di Enzo Nocera che inaugurava la collana Quaderni di studi e ricerche sul Molise e sul Mezzogiorno proponendo proprio: "L'analisi della realtà sociale del Sud e del Molise, il recupero degli orientamenti politico-culturali e morali delle forze popolari meridionalistiche che con le lotte sociali e politiche recenti e passate hanno raggiunto la consapevolezza della loro responsabilità storica". L'impegno per un rilancio del

Questo il senso del Gruppo '70". *Gruppo 70,* catalogo della mostra (Campobasso, Galleria Punto-Situazione), 1970, pp. 3-5.

[214] *Gruppo 70, cit.*, p. 11.

dibattito politico e culturale spinge Mastropaolo, Battista e Pettinicchi a farsi promotori della mostra *Verifica '74* sponsorizzata dal comune di Campobasso ed allestita nei locali della scuola D'Ovidio. L'evento fu una vera e propria rassegna, una sorta di censimento degli artisti che operavano in Molise e che per l'occasione avevano a disposizione un'aula a testa per allestire in piena libertà una personale. Si ebbero pertanto, tutte insieme, circa una quarantina di piccole personali che rappresentarono un'importante tappa di chiarificazione dello stato delle arti in Molise che si scoprì sostanzialmente di matrice figurativa e neofigurativa. Doveva essere pubblicato anche un catalogo ma per mancanza di fondi il testo non uscì mai oltre lo stato di bozza. Tra le altre iniziative nel 1976 la regione organizza il premio di pittura *Agricoltura e lavoro nel Molise* sponsorizzato e voluto dall'industria Agricola Molisana. Per la prima volta tanti artisti che avevano operato esclusivamente in gallerie ed estemporanee avevano l'opportunità di esporre in una fabbrica e di rapportarsi direttamente col mondo del lavoro: "Il senso nuovo è che per la prima volta la cultura nel Molise non deve essere "cercata", è essa che "cerca" i luoghi e il pubblico interessandolo al proprio ruolo, proponendo il contatto diretto con le forze del lavoro e dell'economia per un dialogo costruttivo" scriverà Vinicio Saviantoni nel catalogo. Nello stesso anno il comune di Campobasso celebrò ufficialmente per la prima volta l'Anniversario della Liberazione e organizzò una mostra sulla Resistenza nella da poco inaugurata Galleria Comunale in piazza Prefettura, la prima struttura stabile per le arti visive creata in città diretta da un comitato eletto dal Consiglio comunale. Circa il contesto di questi anni un'utile lettura è anche la raccolta di testi dell'artista Walter Genua *Scritti corsari di un artista di provincia*.

Una breve parentesi va aperta sulla figura di Antonio Pettinicchi, tra gli artisti che maggiormente hanno compreso e descritto i drammi e le contraddizioni del Molise svolgendo un'arte al tempo stesso di denuncia e di espressione. Formatosi all'Accademia di Napoli sotto la guida di Emilio Notte, compagno e amico di Armando De Stefano, grazie alle lezioni di Lino Bianchi Barriviera scoprirà l'incisione della quale diventerà uno dei massimi esponenti in Italia con un corpus di

acqueforti che per drammaticità, segno e forma non hanno nulla da invidiare a raccolte più famose. Sempre in prima linea nelle lotte artistiche nella regione, con gli anni ha maturato uno stile drammatico, percorso dall'ossessione dell'"interno" che si traduce in una linea fluida, in tensione, capace di adattarsi agli "accidenti" dei corpi, alle loro fisionomie distorte, per far emergere il profondo, inteso come visione dell'interiorità ma anche dell'anatomia. Pettinicchi scarta la pelle o la natura per indagare l'inconfessato attraverso il filtro della propria sofferta e inquieta visione. Oltre ai cataloghi delle collettive, interessanti sono da analizzare i cataloghi monografici legati a sue personali che però, purtroppo, hanno sempre un taglio parziale in quanto analizzano una determinata produzione (Antonio Pettinicchi, 1984; La Divina Commedia di Antonio Pettinicchi, 1987; Pettinicchi, 1993; Pitture di Antonio Pettinicchi, 1998); di più ampio respiro invece il catalogo della mostra su tutti i dipinti della Divina Commedia (Antonio Pettinicchi. I dipinti sulla Divina Commedia, 2002), con un'interessante intervista al pittore, e il testo di Massimo Bignardi, *Antonio Pettinicchi. Dipinti, disegni, incisioni*, per la personale del 2002 (Bignardi, 2002), a tutt'oggi la pubblicazione più completa che ripercorre la carriera artistica con una buona selezione di immagini e discrete appendici biografiche e bibliografiche. Il limite di Bignardi, però, è nell'indagare poco la vicenda artistica del pittore in terra molisana, spostando l'attenzione sull'ambiente napoletano, e nel dare allo scritto un carattere critico che non approfondisce e chiarifica appieno l'opera dell'artista. Ma del resto Pettinicchi, sempre restio a descrivere il proprio lavoro, resta sfuggente e per alcuni aspetti ermetico. Vale la pena allora citare le parole pronunziate per la trasmissione *La vita dell'arte*, curata da Filippo Massari e dalla struttura programmi Rai regionale e trasmessa il 14 maggio 1981, un prezioso documentario che analizzava con interviste e commenti l'ambiente artistico di Campobasso: "Si sono sentite molte sciocchezze, ci sono stati atteggiamenti cattedratici e teoretici di alcuni, che fanno pensare alla loro debolezza; i menzogneri hanno bisogno di essere sostenuti dalle parole e da uomini che si prestano al gioco. Molto pubblico si è accorto di questo stato di cose. Posso dire che l'opera d'arte quando è tale è sempre e solo con

la sua forza a dire ad accusare ad additare. L'opera d'arte è tutto un cumulo di emozioni che si scarica su chi guarda. Tutti gli antefatti e i postfatti sono inutili e noiosi".

Tra il 1977 e il 1980 il territorio di Termoli e del basso Molise vede l'azione del *Gruppo Solare* formato da Barone, Cecchi, Di Domenico, Di Pietrantonio, Ragni. Il gruppo, nato in seguito ad una manifestazione di carattere estemporaneo con azioni di pittura dal vivo, assunse una precisa linea di ricerca in relazione alla riscoperta del linguaggio della tradizione e della critica sociale, operando attraverso eventi pittorici intesi come vere e proprie performance. Mentre gli artisti dell'ambiente campobassano avevano agito solamente con teorizzazioni, in questo caso per la prima volta gli artisti cercano un contatto immediato e antideologico con la gente con azioni che, seppur si richiamavano alle tecniche tradizionali di pittura, stravolgevano il momento creativo nell'istante corale. La storia e lo sviluppo del gruppo sono testimoniate dal testo *Gruppo Solare* mentre le brochure dedicate al *Laboratorio di pittura immaginista* raccontano la fase successiva con gli artisti impegnati in un'innovativa didattica artistica: "un lavoro sostenuto dalla volontà di verificare con l'esperienza continua, un metodo per vedere ed esprimere la realtà, o meglio l'aspetto soggettivo della realtà"[215]. Nel febbraio 1981 ha luogo un'importante personale di Guttuso alla Galleria Rondanini, a Roma, dedicata al ciclo delle *Allegorie* e delle *Visite* e ai maggiori dipinti più recenti, presentata in catalogo da Giuliano Briganti. Grazie all'interessamento di Gino Marotta, che dopo diversi anni ricominciava a frequentare assiduamente la sua città natale, la mostra è riproposta tra aprile e maggio a Campobasso e successivamente portata a Sabbioneta e Bologna. In città arrivarono così un cospicuo numero di opere storiche e recenti che misero in fibrillazione l'intero ambiente artistico il quale, per la prima volta, poteva godere nel capoluogo di una personale di tutto rispetto di uno dei maestri più seguiti e stimati in Molise. Contemporaneamente si pensò di affiancare alla mostra principale sette personali di artisti molisani, come dei veri e propri omaggi. Gli artisti scelti per questo *Omaggio a Guttuso* furono

[215] N. Barone, *Introduzione*, in *Laboratorio di pittura immaginista*, Termoli 1982.

Fuso, Napoli, Genua, Fratianni, Spina, Mastropaolo e Pettinicchi (Omaggio a Guttuso, 1981) ma dal testo del critico Pouchard emergono in particolare quattro di loro: "Nel gruppo di sette artisti presentati, quattro pittori (Domenico Fratianni, Walter Genua, Pasquale Mastropaolo e Antonio Pettinicchi) concentrano la loro ricerca sulla natura dell'umano, cioè sulla tipicità delle espressioni, atteggiamenti, fattori somatici, tradizioni, rabbie, aspirazioni e delusioni, in un fluire di amore devoto e amore imprecante che ha come foce la terra molisana"[216]. L'artista di Lucito tra le diverse opere presenta la tela *Generale* o *Il conte di Oratino*, del 1969, visibile anche sulla copertina del catalogo, che realmente sembra far breccia nell'immaginario collettivo per l'accesa distorsione della figura ottenuta unicamente per viraggi cromatici. Nel 1988 il Castello di Gambatesa, invece, sorprendentemente ospita la *Biennale del Sud*, una ricognizione diretta da importanti critici (Dorfles, Menna, Vergine, Corbi) e patrocinata dall'Accademia di Belle Arti di Napoli, che portò in Molise il meglio dell'arte del meridione ma non lasciò alcun segno tangibile visto che furono esclusi proprio gli artisti molisani (Biennale del Sud: rassegna d'arte contemporanea, 1988). Ritornando ai testi, invece, a Giuseppe Jovine, poeta, narratore, saggista e giornalista molisano, tra le penne più attente nel leggere il territorio e le sue figure, si deve il breve saggio *Pittori molisani* uscito nella raccolta edita da Edizioni Enne nel 1979, e ristampata nel 1996 e 1999, *Benedetti molisani* (Jovine, 1979). Vengono studiate, con taglio critico e personale, le figure di Trivisonno, Scarano, Pettinicchi, Genua, Mastropaolo, Fratianni e anche della pittrice milanese Gilda Pansiotti, tra le poche donne in contatto con gli ambienti del futurismo, presente anche in diverse Biennali degli anni Trenta, e poi sposata in seconde nozze col molisano Tomasino D'Amico[217]. Jovine esordisce scrivendo come la realtà contadina sia il comune denominatore della pittura molisana. Tale affermazione, per quanto inesatta, ci fornisce la chiave dello scritto attento

[216] Citato in L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, Roma, AxA Edizioni d'Arte, 1994, p. 66.

[217] Sulla figura della pittrice, in contatto negli anni Settanta con gran parte degli artisti molisani, esclusa la monografia del 1972 ancora mancano ricerche complete. Una retrospettiva, *L'arte colora la vita. L'opera pittorica di Gilda Pansiotti 1891-1986* è stata curata dal sottoscritto nel 2011 al convento di Santa Maria delle Grazie di Castropignano, mentre gli studi realizzati aspettano un'opportuna pubblicazione.

ad analizzare i linguaggi, gli artisti ma soprattutto i temi delle opere. Negli anni Ottanta ulteriori contributi provengono oltre che dal catalogo della mostra *La pittura molisana rivolta all'Europa*, anche dal saggio del pittore termolese Hugo Orlando, *Arte-Molise '89*, apparso nel catalogo della rassegna *Duplice versante*, quarta rassegna d'arte della città di Campomarino, curata da Orlando, Marini e Strozzieri (Duplice versante, 1989) dedicata al confronto tra artisti molisani e abruzzesi. Nel catalogo della mostra *Linee*, pubblicato dal Sindacato Nazionale Arti Visive CGIL-Molise (Linee, 1988), Riccardo Lattuada compie una lettura critica della situazione regionale sullo scadere del decennio. Nel 1989 infine esce il libro di Amedeo Trivisonno, *Memorie* (Trivisonno, 1989), dove l'artista campobassano, tra i pittori d'arte sacra più importanti del Novecento italiano, ripercorre in versi e terzine l'intera carriera soffermandosi su tante vicende personali in Molise e fornendo ricordi privati di diverse figure dell'arte in regione. Con Trivisonno apriamo una dovuta parentesi circa un filone poco studiato dell'arte contemporanea in Molise, ovvero il filone figurativo a carattere sacro che ha visto e vede sul territorio autentiche eccellenze. Circa la figura di Amedeo si rimanda alla monografia di Carano *Sognando il Rinascimento* (Carano, 1992), al testo di Pascarella *Amedeo Trivisonno* comprendente anche un raro documentario in vhs (Pascarella, 1997) e al catalogo della mostra di cartoni, a cura di Elena Pontiggia, *Amedeo Trivisonno. Cartoni d'affresco 1927 – 1939* (Amedeo Trivisonno, 2000). Sul suo allievo Leo Paglione esistono due pregevoli monografie (Leo Paglione, 1999; Paglione: Arte Sacra, 2003) mentre sull'artista romano Rodolfo Papa che negli ultimi anni, con i suoi lavori in regione, in particolare con il ciclo di pitture della Cattedrale di Bojano, sembra porsi in linea di continuità con la tradizione figurativa locale si segnala il testo, a cura di Angelo Spina, *Abisso di Luce: il ciclo pittorico di Rodolfo Papa nell'antica cattedrale di Bojano* (Abisso di Luce, 2004).

Il 1987 vede il formarsi di un nuovo sodalizio artistico: Barone, Cavone, Cecchi, Peri e Saquella costituiscono il *Gruppo di Orientamento* esponendo nella Galleria Civica di Termoli. Nel manifesto impostato da Barone e Saquella e pubblicato sul catalogo della rassegna si delineano le

linee del gruppo, linee che rimarcano ancora una volta lo scollamento tra artista e società: "Il Gruppo di orientamento rifiuta il processo di parcellizzazione, con conseguente assegnazione ghettizzante di ruoli che relegano l'artista a puro produttore di plusvalore. L'ideologia del deserto vuole una alienazione dell'operatore quale espressione dell'attuale momento storico"[218]. Il testo accoglie inoltre scritti critici di Comandini, Strozzieri, Pace e Orlando. Il sodalizio ha avuto anche il merito di proporre, per la prima volta in forma organica da parte di artisti del territorio, una ricerca oggettiva sulla non-figurazione in riferimento alle ricerche portate avanti dal Premio Termoli. Le collettive del 1989 e del 1991 a cura di Bignardi, *Il Perimetro del Vento* (Barone, Cavone, Peri e Saquella) e *I margini del segno* (Battista, Cavone, Faralli, Mastropaolo, Napoli, Pace, Peri), non fanno che riprendere sostanzialmente le linee teoriche del *Gruppo di Orientamento* (Il Perimetro del Vento, 1989; I margini del segno, 1991) anche se l'operazione compiuta dal critico è stata sostanzialmente di disgregamento del primo gruppo, nato all'inizio in assoluta autonomia di intenti e con un preciso manifesto operativo, come se non ci fosse la volontà di far nascere e difendere un movimento tutto molisano. Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta il critico salernitano Massimo Bignardi lavora molto sul territorio molisano realizzando mostre e studi significativi: nel 1992 per le Edizioni Enne esce il testo *Itinerari eccentrici. Aspetti dell'arte in Molise fra gli anni Ottanta e Novanta* (Bignardi, 1992) che raccoglie saggi, presentazioni di mostre, articoli, impressioni scritte nell'arco di cinque anni, proseguendo un'indagine capillare sul territorio iniziata già dal breve contributo *All'alba degli anni Novanta* apparso sull'*Almanacco del Molise* del 1992. Nel 1997, sotto la sua cura, invece viene pubblicata la ricerca promossa dall'IRRSAE-Molise: *Contemporanea. Appunti per una storia delle arti visive nel Molise dal 1945 al 1992* (Contemporanea, 1997). L'indagine, fondamentale per la storiografia artistica della regione, "mira alla lettura del territorio artistico molisano contemporaneo, con lo spirito di una storiografia militante, capace di leggere, su un piano comune, le pulsioni culturali

[218] *La ragione d'Essere. Gruppo di orientamento*, in *Gruppo di orientamento*, Termoli, Arti Grafiche Landolfi, 1987

vive dal secondo dopoguerra all'alba degli anni Novanta: è una prima, anche se dettagliata e documentata, panoramica delle vicende, dei dibattiti e delle manifestazioni, nonché delle personalità emergenti nella vasta sfera delle così dette arti visive"[219]. Il contributo di Bignardi dal titolo *Il recupero di una identità. Appunti sull'arte nel Molise 1945-1992* ha diversi pregi. Per la prima volta si è cercato di chiarire, quantomeno in termini programmatici, i caratteri identitari dell'arte regionale ponendo le varie esperienze in linea di continuità, cercando al tempo stesso di creare gruppi e sistemi, e di dare collocazione storica alle tante espressioni del territorio, legandole ovvero con più studiati movimenti artistici nazionali. Significativo anche il paragrafo *Per un profilo bibliografico*, il più rilevante precedente di tale saggio, nel quale si tenta di fornire agli studiosi degli strumenti di lettura e si riscopre l'importanza del testo di Cirino. Fondamentale la parte relativa al *Dizionario dei pittori e degli scultori* per l'ottima rassegna bibliografica su ciascun artista in elenco. Il libro presenta una lungimirante analisi dell'urbanistica e dell'architettura a cura di Emilio Natarelli, *Le forme dello spazio: figure e temi dell'architettura molisana contemporanea*, un *Dizionario degli architetti* e un contributo del critico Rino Cardone, *Segni di ulteriori attraversamenti*, che analizza varie tematiche quali il mercato dell'arte, il collezionismo pubblico e la storia della fotografia molisana. Bignardi tornerà ad analizzare il contesto artistico molisano nel saggio *Immagini di paesaggi nascosti. Pittori e disegnatori in viaggio nel Molise*, inserito nel testo *Viaggiatori in Molise* (Viaggiatori in Molise, 2000), dove racconta questa volta degli artisti stranieri che durante i secoli sono passati o hanno soggiornato nel territorio lasciandone testimonianza. Nello scritto, pertanto, abbiamo la prima analisi storico-artistica della figura di Charles Moulin (Lille, 1869 – Isernia 1960), il celebre pittore originario di Lille che, dopo aver vinto il Prix de Rome nel 1986, decide di trasferirsi a Castelnuovo al Volturno per abitare, da eremita, in una capanna sulla cima di Monte Marrone, e li continuare a produrre la sua pittura.

[219] M. Bignardi, a cura di, *Contemporanea. Appunti per una storia delle arti visive nel Molise dal 1945 al 1992*, Venafro, Edizioni Vitmar, 1997, p. 8.

Sull'artista, tanto caro all'arte molisana ma avvolto da un'aura di leggenda che a tutt'oggi gli nega una lettura critica, era uscito solo un libro di memorie scritto da una maestra di Castelnuovo, Antonia Izzi Rufo, *Ho conosciuto Charles Moulin* (Izzi Rufo 1998). Importante, sempre di Bignardi, anche il saggio *La pittura contemporanea in Italia meridionale 1945-1990* dove la storia dell'arte molisana viene inserita nella più ampia storia artistica del meridione (Bignardi, 2003). Se a Termoli nasceva il *Gruppo di Orientamento*, nel capoluogo giovani artisti cercavano di far gruppo e di proporre azioni collettive e in relazione alla città. Di tale contesto poco trattato dalla critica ce ne parla Paolo Borrelli nel testo *Gli spifferi del sentire. Quattro artisti nel disincanto* (Borrelli, 1996) dove si raccontano le vicissitudini, le idee e le mostre di quattro artisti, Gammieri, Gentile Lorusso, Janigro e lo stesso Borrelli, nella Campobasso della metà degli anni Ottanta con un ottimo apparato di immagini documentarie. Borrelli tornerà a trattare di arte molisana nel libro *Underground. Avvistamenti fuori luogo* (Borrelli, 2002) che raccoglie una serie di articoli pubblicati su quotidiani e riviste molisane inerenti all'arte in regione.

Il quadro del decennio successivo si complica di iniziative e figure: come scrive giustamente Mastropaolo nel Molise "gli inizi degli anni Novanta furono caratterizzati dalla presenza degli artisti figurativi storici e da un cospicuo gruppo – Peri, Faralli, Mastropaolo, Cavone, Lorusso, Borrelli, Cimino, Franceschelli – che si richiamava, in maniera più o meno esplicita, alle radici antropologiche-culturali-storiche di questo lembo di terra, per fortuna appena sfiorato dalla modernità culturale e tecnologica"[220]. Significativa la nascita di eventi e gruppi tutt'ora attivi. Nel 1992 vede la luce il Museo all'Aperto di Casacalenda che col tempo, grazie all'iniziativa *Kalenarte*, ha accolto molteplici installazioni permanenti di artisti molisani e non, tra i quali si segnalano Varostos e Nagasawa, invitati a progettare in loco e per il luogo. Il catalogo *Kalenarte 1990-2010*, a cura di Massimo Palumbo (Kalenarte 1990-2010, 2010), raccoglie le testimonianze e i lavori di venti anni di attività della rassegna e cataloga le opere presenti nella Galleria Civica

[220] L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, cit., p. 147.

d'Arte Contemporanea "Franco Libertucci". Nel 1994, invece, fondata da Gentile Lorusso e Borrelli, esordisce l'associazione culturale *Limiti inchiusi* con l'obiettivo principale di indirizzarsi verso la sprovincializzazione delle politiche culturali, provando a raccontare - con nuovi modi e nuove poetiche contemporanee d'avanguardia – un Molise diverso. La qualità dei numerosi eventi organizzati ha fatto sì, negli anni, che acquistasse autorevolezza per aver sempre promosso progetti caratterizzati da un alto profilo di ricerca sui nuovi linguaggi contemporanei. L'omonima galleria, presente nel palazzo dell'Ex-Onmi di Campobasso dal maggio del 2002, ha operato con iniziative che hanno sempre avuto una particolare attenzione al territorio. Nel corso dei vent'anni di attività il gruppo ha proposto il lavoro di oltre 370 artisti provenienti da varie nazionalità e tra loro almeno 90 artisti molisani tra giovani e affermati. La rassegna *Fuoriluogo*, inaugurata per la prima volta nel 1996, ha segnato per molto tempo l'evento di punta del contemporaneo a Campobasso con concept, artisti e curatori di assoluta qualità e rinomanza nazionale e internazionale. Tra le varie edizioni si segnalano *Duecentoaani* (Fuoriluogo 11. Duecentoanni, 2006) che nel bicentenario della Provincia di Campobasso ha proposto un percorso in duecento anni di storia della cultura figurativa in Molise, in tre mostre con artisti storici e contemporanei in dialogo tra loro, da Diodati e Biondi passando per Pace e Marotta fino a giungere alle nuove generazioni, *Urgenza della città. L'urbano nella nuova pittura italiana*, a cura di Massimo Bignardi (Fuoriluogo 12. Urgenza della città, 2007), lucida analisi dell'urbano e dell'architettura nel nuovo "corpo" della pittura, *Una regressione motivata*, a cura di Deirdre MacKenna, (Fuoriluogo 15. Una regressione motivata, 2011), circa le dinamiche del tempo e della memoria con la presenza dell'opera *24 Hour Psycho* di Douglas Gordon. Altra galleria sorta nel decennio è stata, a Campomarino, quella del Centro Culturale Il Campo fondato da Renato Marini nel 1990. Tra le diverse iniziative di qualità, tra personali e collettive, portate avanti durante un ventennio di attività segnaliamo la rassegna internazionale di Mail Art che ha dato origine successivamente ad una Biennale del Piccolo Formato, giunta quest'anno alla quinta edizione, e ad una collezione permanente con importanti

nomi del panorama artistico nazionale e internazionale (Mail Art, 2001). Sempre nella cittadina adriatica è da sottolineare la presenza del Premio Campomarino, autonomo rispetto al Premio Termoli e con interessanti proposte curatoriali tra le quali *Futurismo e futuro: prospettive dell'arte italiana del 20esimo secolo*, a cura di Alessandro Masi (Futurismo e futuro, 1998).

Riprendendo il discorso bibliografico nel 1994 l'artista campobassano Lino Mastropaolo presenta il fondamentale testo *Di cronaca e critica. Viaggio nel mondo delle arti visive in Molise dal Fascismo ad oggi* (Mastropaolo, 1994) che a tutt'oggi rimane la pubblicazione più interessante e completa per leggere lo sviluppo e le dinamiche delle arti in regione. Nato come raccolta di testimonianze e impressioni, e sostanzialmente dall'amore per l'arte e gli artisti molisani, il libro si caratterizza per l'ottimo apparato documentario, comprendente immagini e ampie citazioni di scritti critici, molti dei quali introvabili nelle biblioteche, e per un taglio al tempo stesso informativo e valutativo poiché la lettura del contesto, a differenza dello scritto di Cimino del quale il testo è naturale sviluppo, viene fuori dall'esperienza e dai tanti svolgimenti vissuti sulla propria pelle di artista. L'opera, che insieme agli altri due testi *Arti visive nel Molise 1920-1950* (Mastropaolo, 2000) e *Compagni di scuola. Amedeo Trivisonno e la Scuola di Campobasso* (Mastropaolo, 2004) forma un ideale trittico che ripercorre con lucidità e interessanti punti di vista l'intera vicenda artistica molisana nel Novecento, è una sofferta difesa dell'arte che in Molise ha dovuto sempre lottare contro politici, amministrazioni, sistemi, artisti "della domenica", ed è il grido di riscatto e di presenza di una terra che per troppi anni si era estraniata dal dibattito nazionale. Senza smarrire le radici e le peculiarità delle espressioni locali Mastropaolo analizza e storicizza i movimenti anche in relazione a contesti esterni e a fattori eterogenei. Alessandro Masi scriverà nella presentazione: "Questo libro sull'arte molisana del XX secolo segna indelebilmente la fine di una lunga stagione di oblio e di dimenticanza, di ovatta mento e lontananza in cui è stata costretta la coscienza storica di un popolo. Questo lavoro si fonda sul tentativo di riscatto e su di un sentimento di giustizia culturale sottratto per decenni da una storiografia disattenta e

inspiegabilmente assente […] Lino Mastropaolo nella volontà di denunciare la distrazione di tutti noi storici dell'arte, ha ricucito con amorevole cura le trame di un tessuto ormai lacerato da anni di oscura gestione culturale, da decenni e decenni di politiche consumate a ritrovare negli stretti interessi giornalieri l'unica logica della propria esistenza"[221]. La conclusione del libro, dedicata alle proposte per futuri rilanci dell'arte (istituzione di concorsi e mostre regionali, stanziamento di fondi per la cultura, apertura a sponsor privati, censimento degli artisti, istituzione di una galleria pubblica regionale, investimento sui giovani professionisti locali), si dimostra ancora attuale. Di un certo interesse, con molti riferimenti all'arte molisana, anche l'opera del critico Giorgio Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del 900* che, giunta all'ottavo tomo, costituisce l'impresa editoriale più grande finora realizzata sulla produzione artistica del XX secolo in Italia. Riguardo ai dibattiti d'arte e di estetica, invece, sempre del 1994 è il testo *Angeli e Macchine* (Barone, Cardone, Saquella, 1994), con contributi degli artisti Nino Barone ed Ernesto Squella e del critico Rino Cardone, nel quale si riflette sulle nuove forme d'arte per un nuovo millennio; di Saquella segnaliamo anche il libro *A Regola d'arte* (Saquella, 2008), un saggio di carattere filosofico sull'idea di tradizione, coscienza, bellezza e opera.

Dalla seconda metà degli anni Novanta comincia ad operare sul territorio il larinese Antonio Picariello. Critico d'arte militante, a differenza dei precedenti critici che hanno lavorato in regione, tutti di impostazione storico-critica, si forma a Bologna nel solco dei *visual studies* analizzati da Omar Calabrese e sui modelli epistemologici e dell'etnologia formulati da Tomas Maldonado, spaziando dalla fenomenologia, alla semiotica alle discipline etno-antropologiche. In un'intervista al quotidiano online *Primonumero*, alla domanda su quale sia il compito della critica così risponde analizzando la situazione:

[221] A. Masi, *Presentazione*, in L. Mastropaolo, *Di cronaca e di critica*, *op. cit.*, p. 7. Masi ha curato in Molise anche la mostra *Sequenze*; nel catalogo edito da Nocera un suo breve saggio *1945-1998 Cinquant'anni di arte in Molise* si riduce ad una descrizione di artisti del territorio (Sequenze. Arte in Molise, 1998).

> Quello che ho cercato di fare io, e voglio precisare che in Molise la storia dell'arte inizia da me, è far capire che ci sono altri modi per affrontare questo tema. Nelle università si insegna la storia della critica d'arte, che nasce di pari passo con la storia dell'arte, e nasce a Parigi dagli stessi autori della enciclopedia universale che ha fatto storia, e quindi la critica d'arte è fondamentale alla storia dell'arte, e non viceversa. La storia della critica d'arte significa la storia delle società, dell'urbanistica, dell'architettura e delle idee che gli uomini hanno realizzato e realizzano. Ecco in Molise è questo che dobbiamo capire: cosa è avvenuto? Come è avvenuto? Ma soprattutto se c'è consapevolezza del prodotto, bellissimo, che il Molise ha da questo punto di vista, e che potrebbe essere venduto all'esterno. Il Molise offre ancora tantissimo, solo che ha avviato una linea che la critica d'arte ha il dovere quanto meno di segnalare, perché potrebbe essere fallimentare e soprattutto senza possibilità di tornare indietro. A meno che la critica d'arte non intervenga, con gli strumenti a sua disposizione, per chiarire le "prese di coscienza"[222].

Il testo *Molise mon amour. Diario di un critico d'arte* (Picariello, 2000), uscito nella collana Enne*sima* delle Edizioni Enne, come *Itinerari eccentrici* di Bignardi raccoglie gli scritti e i testi critici di cinque anni di attività in regione, dal 1995 al 2000, fornendo una personale e critica visione della situazione. Molto stimolante il capitolo finale, *Testimonianze*, che raccoglie lettere e dichiarazioni che molti artisti molisani, tra i quali Marotta, Pettinicchi, Mastropaolo, Barone, Saquella, hanno voluto inviare allo stesso critico. Tra i vari testi registriamo così quest'osservazione di Marotta, nel suo scritto *Vitalità dell'incertezza*, che va nella direzione contraria alla linea di continuità che si è voluta fornire con questo contributo: "Vorrei, fuori da ogni inesistente polemica personale, cui mi sottraggo di prepotenza e di fatto, registrare, sulla scorta dei documenti esistenti, che tra gli autori "molisani" non sono riuscito a trovare una linea di tendenza ideologica, poetica culturale unificante o un motivo di identità comune, anche se non ho difficoltà a rintracciare numerose individualità perfettamente collocabili in aree ben definite delle attuali avanguardie internazionali"[223]. Picariello tornerà ad occuparsi della storia dell'arte contemporanea in Molise nel capitolo *Le arti plastiche e figurative dell'ultimo quarantennio,*

[222] M. Mignogna, *La bellezza in Molise è ancora possibile, non uccidiamola. Intervista a Antonio Picariello*, «Primopiano», 15 maggio 2011, www.primonumero.it/attualita/primopiano/articolo.php?id=8502.
[223] A. Picariello, *Molise mon amour. Diario di un critico d'arte*, Campobasso, Edizioni Enne, 2000, p. 142.

presente nella pubblicazione *Campobasso. Capoluogo del Molise* curata da Renato Lalli, Norberto Lombardi e Giorgio Palmieri e pubblicata da Palladino Editore nel 2008 (Campobasso. Capoluogo del Molise, vol. II, 2008). Il breve contributo, che analizza soprattutto l'ambiente artistico del capoluogo, ha il pregio di presentare una visione trasversale dei movimenti e degli artisti, attenta a cogliere dinamiche eterogenee in riferimento al mondo dell'arte e della cultura[224]. Al critico si deve la formazione di un movimento che per un certo periodo ha operato anche in Molise. Durante gli anni di insegnamento all'università de La Réunion, nelle isole Mascarene, fonda con gli artisti locali nel 1994 il movimento Archetyp'art che presenterà nel 1996 all'edizione del Premio Termoli da lui curata[225]. Il movimento darà il nome ad un'associazione, nel 1998, nata con lo scopo di diffondere in Molise le istanze legate al concetto di archetipo, e allo spazio Archetyp'art Gallery istituito a Termoli nel 2007 dallo stesso Picariello e dall'artista Barone, che opererà fino al 2010. Nino Barone, col filosofo salernitano Giuseppe Siano e il critico Antonio Picariello danno vita nel 2004 a Termoli al convegno della nuova critica d'arte italiana Tracker art (letteralmente Cercatori d'arte).

Per chiudere con i primi anni Duemila, due collettive, con relative pubblicazioni, hanno tentato di fare il punto della situazione dell'arte in Molise, tra artisti storici e nuove generazioni: *Genius Loci. Arte contemporanea in Molise,* allestita tra dicembre 2004 e gennaio 2005 nella Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Termoli con lo scopo dichiarato di riscoprire il locale ormai rivalutato contro le logiche estranianti della globalizzazione, e *IsArt*, nel 2005, curata negli spazi del Maci, il Museo d'Arte Contemporanea di Isernia aperto pochi mesi prima per iniziativa

[224] Nel saggio si fa riferimento anche ad un testo scritto da Picariello e patrocinato dalla Provincia di Campobasso, *Storia dell'arte in Molise dal '45 ad oggi*, che a tutt'oggi è ancora inedito.

[225] "L'artista è egli stesso il modello rappresentativo della cultura autoctona e di conseguenza deve essere necessariamente autoctono finché l'opera d'arte possa essere unica nel suo messaggio, nel suo contenuto e nella sua passione. Si tratta di un archetipo genetico che si riproduce a partire dal luogo, dalla cultura naturale dell'individuo. Una geografia dell'essere che distingue il luogo fisico dal luogo politico senza contrasto né conflittualità ma cosciente della propria diversità. Un'archetyp'art capace di riconoscere i limiti che separano l'etnologia, la sociologia, le scienze e l'artigianato dell'Arte". Tratto dal Manifesto del movimento riportato in A. Picariello, *Molise mon amour*, cit., pp. 55-56.

dell'Amministrazione Provinciale. E proprio con *Genius Loci*, a cura di Lorenzo Canova, chiudiamo questa lunga disamina sul Novecento molisano in quanto mostra ricapitolativa, con la presenza di pittori storicizzati, ed esposizione di confronto e analisi, con diversi artisti contemporanei; significativa nella preziosa intuizione del concetto di Genius loci, anche prima di molte altre iniziative nazionali. Il Genius loci nell'arte contemporanea fa riferimento alla possibilità di ristabilire un rapporto con ambiente, storia, luogo; indagare aspetti geografici e antropologici e cogliere l'anima e l'essenza primordiale del territorio e il Molise, dopo esser transitato, in maniera consapevole o meno, attraverso diverse spinte creative, aggiornate o tradizionali, inizia il nuovo millennio sotto un'ottica di rinnovamento e maggiore consapevolezza. L'arte, dopotutto, è il fattore unificante di memoria e spirito.

Tommaso Evangelista

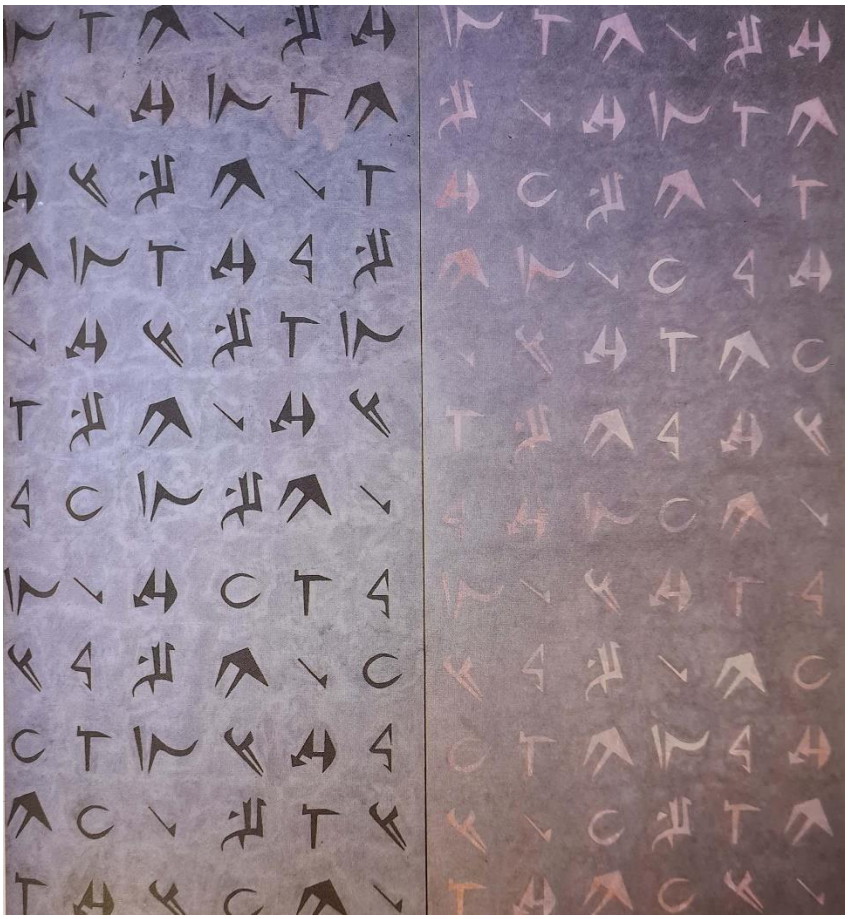
154-155. Fuoriluogo, 1996, Immagini della rassegna, Blue Note, Ripalimosani

156. Fuoriluogo, 1997, Immagini della rassegna, Chiesa di San Bartolomeo, Campobasso

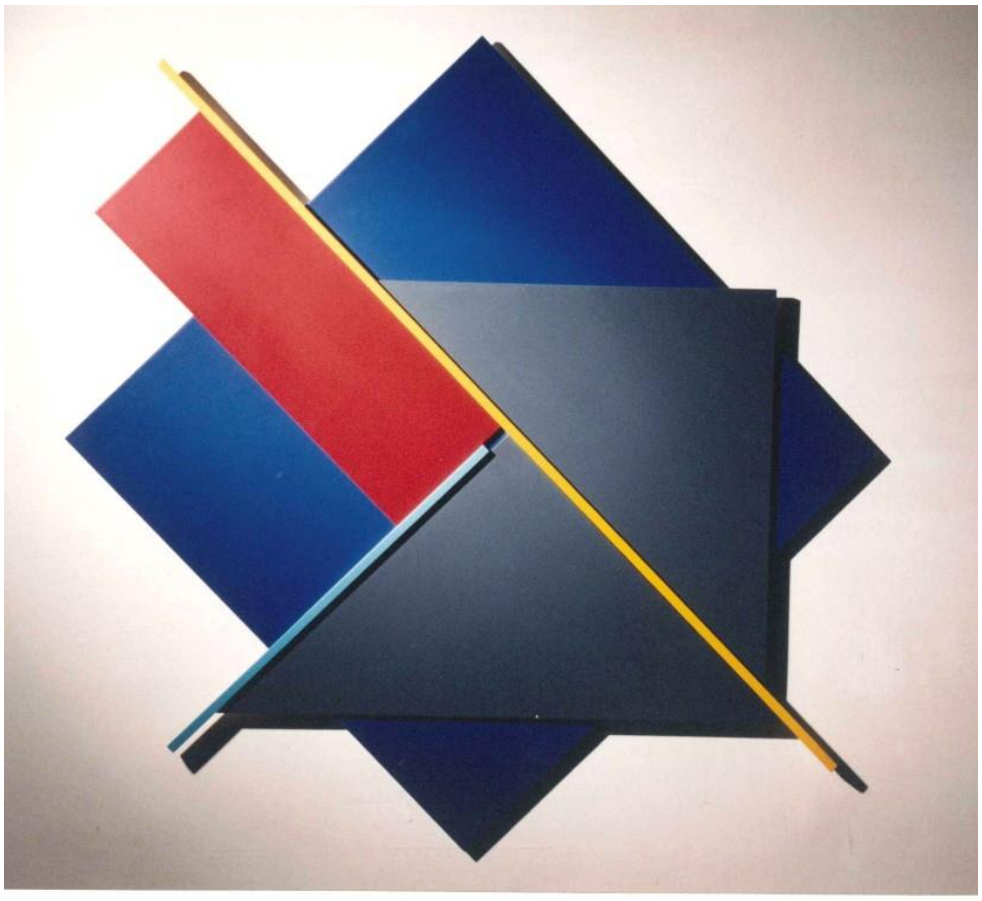
157. Paolo Borrelli, *Senza peso*, 1993, materiali vari su legno

158. Paolo Borrelli, *Corsi di vuoto*, 1996, acrilico su tela

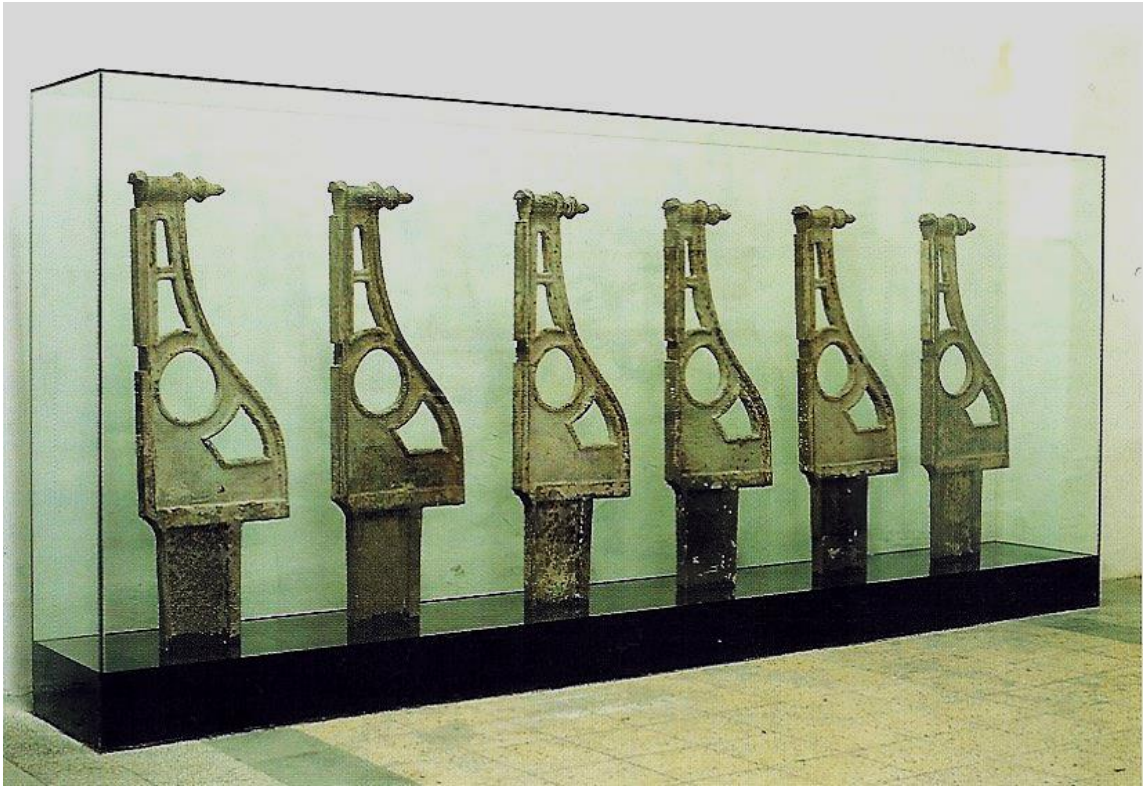
159. Dante Gentile Lorusso, *Il sonno della ragione*, 1982, acrilico su tela



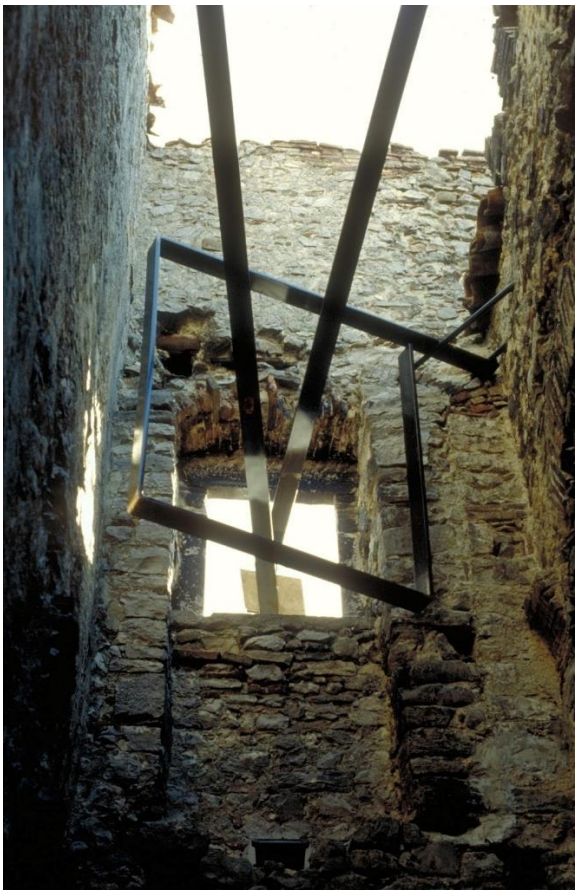
160. Dante Gentile Lorusso, *Alla testa*, 1994, Tecnica mista su legno



161. Vincenzo Mascia, *Struttura*, 1996, Vernici su pvc



162. Elio Franceschelli, *La Foresta dei Sacrilegi*, 1993, vetro, ferro e olio combusto



163. Costas Varostos mentre realizza il *Poeta di Casacalenda*, 1997, MAACK Museo all'Aperto d'Arte Contemporanea Kalenarte

164. Hidetoshi Nagasawa, *Efesto*, 1992, ferro, opera ambientale, MAACK Museo all'Aperto d'Arte Contemporanea Kalenarte

Bibliografia

III Mostra Sindacale d'Arte regionale d'Abruzzo e Molise, Pescara 1936.

IV Mostra d'Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista dell'Abruzzo e Molise, Campobasso 1937.

IX Premio Termoli. Premio Castello Svevo, cat. mostra, Termoli, Palazzo del Comune, Roma 1964.

AA. VV., *Molise*, Electa, Milano 1980.

V. ALTIERI, G. MASCI (a cura di), *Molise. Un "ipotesi di pianificazione territoriale*, Editrice Gira, Pescara 1976.

T. AMODEI, *L'arte sacra oggi,* Sala 1, Roma 1971.

Antonio Pettinicchi: I dipinti su la Divina Commedia, Palladino Editore, Campobasso 2002.

G. APPELLA, *Tito: opere dal 1979 al 2005*, Edizioni della Cometa, Roma 2005.

L. AUTIELLO, *La pittura napoletana del secondo Ottocento*, L'arte tipografica, Napoli 1958.

L. AUTIELLO, *Paolo Biondi*, Napoli 1963.

N. BARONE, *Gruppo Solare*, Edizioni Enne, Termoli 1999.

N. BARONE, R. CARDONE, E. SAQUELLA, Angeli e macchine, Arti Grafiche Landolfi, Termoli 1994.

N. BARONE, G. SIANO (a cura di), *Ernesto Saquella. Filosofo per mezzo del colore*, Termoli 2017.

C. BENINCASA, *Gino Marotta*, Edizioni Della Quercia, Roma 1983.

B. BERTOLINI, R. FRATTOLILLO, *Molisani. Milleuno profili e biografie*, Enne, Campobasso 1998.

L. BIANCHI BARRIVIERA, *Per Antonio Pettinicchi*, in *La maschera dei briganti*, cartella di incisioni, 1981.

Biennale del sud: rassegna d'arte contemporanea, cat. mostra, Accademia di Belle Arti, Napoli 1988, castello, Gambatesa, 1988, Napoli 1988.

M. BIGNARDI (a cura di), *Barone, Cavone, Peri, Saquella. Il perimetro del vento*, Mazzotta, Milano 1989.

M. BIGNARDI (a cura di), *I margini del segno*, Edizioni Enne, Campobasso 1991.

M. BIGNARDI (a cura di), *Controcanto in progress. Paolo Borrelli, Dante Gentile Lorusso Michelangelo Janigro*, Lampo, Campobasso 1991.

M. BIGANRDI (a cura di), *Michele Peri*, Incisivo, Salerno 1991.

M. BIGNARDI (a cura di), *Contemporanea. Appunti per una storia delle arti visive nel Molise dal 1945 al 1992*, Vitmar, Venafro 1997.

M. BIGNARDI (a cura di), *Viaggiatori in Molise*, Electa Napoli, Napoli 2000.

M. BIGNARDI, *Marcello Scarano, sul filo sottile della memoria*, in Il Bene Comune, II, febbraio, 2002, pp. 23-25.

M. BIGNARDI, *Antonio Pettinicchi. Dipinti, disegni e incisioni*, Electa Napoli, Napoli 2002.

M. BIGNARDI, *La pittura contemporanea in Italia meridionale. 1945-1990*, Electa Napoli, Napoli 2003.

M. BIGNARDI, *Antonio Venditti. Sculture e disegni*, Salerno 2011.

M. BIGNARDI (a cura di), *Michele Peri. Il racconto, la scultura*, cat. mostra Baronissi, Frac, Gutenberg Edizioni, Penta di Fisciano 2012.

M. BIGNARDI (a cura di), *Marcello Scarano. Iconografia della fede*, Palladino Editore, Campobasso 2016.

M. BIGNARDI, *Terrazze al sole. Il paesaggio e la vita italiana nella pittura dei viaggiatori del XX secolo*, Liguori Editore, Napoli 2019.

G. G. BORRELLI, D. CATALANO, R. LATTUADA (a cura di), *Oratino. Pittori scultori e botteghe artigiane tra XVII e XIX secolo*, Arte Tipografica, Napoli 1993.

P. BORRELLI, *Gli spifferi del sentire. Quattro artisti nel disincanto*, Miligraf, Roma 1996.

P. BORRELLI, *Underground*, Tipografia Foto Lampo, Campobasso 2003.

S. BUCCI, E. NATARELLI (a cura di), *La provincia di Campobasso e i suoi palazzi. Storia, arte, architettura*, Regia Edizioni, Campobasso 2016.

P. CAMPELLONE (a cura di), *ISArt*, cat. mostra Isernia, Maci 2 luglio-30 ottobre 2005, Cosmo Iannone, Isernia 2005.

P. CAMPELLONE (a cura di), *Vincenzo Ucciferri. Il teatro della memoria*, cat. mostra Isernia, Maci 5 aprile-18 maggio 2008, Cosmo Iannone, Isernia 2008.

L. CANOVA (a cura di), *Genius Loci. Arte contemporanea in Molise*, cat. mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, 19 dicembre 2004 - 31 gennaio 2005, Campochiaro 2005.

L. CANOVA (a cura di), *Gino Marotta. Naturale_Artificiale*, cat. mostra di Campobasso, Aratro 21 marzo-15 giugno 2007, Silvana Editoriale, Milano 2007.

L. CANOVA, *L'intreccio dei viaggi. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, Edizioni Ets, Pisa 2008.

L. CANOVA, *Tito: piccolo formato, sculture 1958-2009, cera, legno, bronzo*, Edizioni Stauròs, San Gabriele 2010.

L. CANOVA (a cura di), *Metamorfosi della forma: Carmine Cecola: 1923-2001*, Roma 2012.

L. CANOVA, *Amici d'arte: Borgese, Cecola*, Godi, IPSAR, Roma 2016.

L. CANOVA (a cura di), *Gino Marotta*, cat. mostra di Campobasso, Palazzo Ex Gil 16 novembre 2013 - 28 febbraio 2014, Maretti Editore, Roma 2013.

D. CARA, *Documenti di grafica contemporanea*, Milano 1967.

L. CARAMEL (a cura di), *MAC, Movimento arte concreta*, Electa, Milano 1984.

L. CARAMEL (a cura di), *Arte in Italia. 1945-1960*, Vita e pensiero, Milano 1994.

L. CARAMEL, M. FAGIOLI, N. PASCARELLA, E. PONTIGGIA, *Amedeo Trivisonno, una pagina dell'arte italiana del '900*, Ed. Lampo, Campobasso 1998.

L. CARAMEL, P. FERRI (a cura di), *Gruppo Uno 1962-1967*, cat. mostra Termoli, Galleria Civica 22 luglio-31 agosto 1998, Stampa Miligraf, Roma 1998.

C. CARANO, *L'arte nel Molise attraverso i secoli*, Ed. Magistero, Campobasso 1967.

C. CARANO, *Sognando il Rinascimento. Amedeo Trivisonno*, Ed. Lampo, Campobasso 1992.

A. CARBONE, *Le cento patrie dei molisani nel mondo*, Isernia 1998.

C. F. CARLI, D. FONTI, C. TERENZI (a cura di), *Galleria civica d'arte contemporanea Termoli. Catalogo generale*, 2 Voll., De Luca, Roma 2010.

C.F. CARLI, *Tito il segno, il colore: Opere su carta e una scultura*, Roma 2015.

C. CARLOMAGNO, *Agnone dalle origini ai nostri giorni*, Tipografia Lampo, Campobasso 1965.

A. CAROLA-PERROTTI, *Arnaldo De Lisio alla Banca d'Italia*, Campobasso 2011.

L. CARUSO (a cura di), *L'avanguardia a Napoli. Documenti 1945-72*, Napoli 1976.

G. CASSESE, *Caffè Gambrinus*, Napoli 2010.

D. CATALANO, *La collezione Eliseo: un esempio di collezionismo molisano nel primo Novecento*, Campobasso 2002.

D. CICOGNA, *Un illustre e autentico figlio del Molise: lo scultore Antonio Venditti*, Campobasso 1957.

M. CICOIRA, *Studio storico del paesaggio molisano: la collezione di Romeo Musa tra arte, territorio e identità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi del Molise, A.A. 2015-2016, relatore I. Zilli.

A. CIRINO, *Il Sottobosco*, Nocera Editore, Campobasso 1965.

R. COLAPIETRA, *Trent'anni di vita politica nel Molise*, Nocera Editore, Campobasso 1975.

B. CORA', T. EVANGELISTA (a cura di), *Omaggio ad Achille Pace*, Magonza Editore, Arezzo 2015.

V. CORBI (a cura di), *I fantasmi del possibile nella pittura di Antonio Pettinicchi*, La Regine, Campobasso 1993.

N. CORTESE, F. NICOLINI (a cura di), *Vincenzo Cuoco. Scritti Vari*, Laterza, Bari 1924.

S. D'ACUNTO, *Charles Moulin*, L'araldo della stampa, Roma 1969.

R. DE BENEDITTIS (a cura di), *Amedeo Trivisonno. Appunti e disegni*, Edizioni Enne, Campobasso 1998.

A. DE LISIO, *Arnaldo De Lisio*, Firenze 1981.

L. DE MARCO, *Delicata Civerra: dramma storico della cronaca campobassana del 16. Secolo*, Campobasso 1964.

T. EVANGELISTA (a cura di), *Oltre il ponte*, Rocchetta al Volturno 2010.

T. EVANGELISTA (a cura di), *Autumn Contamination*, Palladino, Campobasso 2011.

T. EVANGELISTA, *Un anno di critica. Quaderni dell'Officina Solare*, Edizioni Officina Solare, Termoli 2011.

T. EVANGELISTA, *La raccolta Barone. Un museo-ipertesto tra collezionismo e modernità*, in G. Di Rocco (a cura di), *Il Museo Civico di Baranello. Breve guida alla collezione "Giuseppe Barone"*, ArcheoMolise, 12, 2012, pp. 18-23.

T. EVANGELISTA, *Novecento molisano tra figurazione e astrazione*, in *Tracker art 2009 – 2011*, Atti del Convegno della nuova critica d'arte italiana, in Juliette, 158, 2012, pp. 29-32.

T. EVANGELISTA, *Charles Moulin. Impressione critica*, in ArcheoMolise, 16, 2013, pp. 56-61.

T. EVANGELISTA, F. DELLA VENTURA (a cura di), *Ritorno alla forma. La linea figurativa e realistica nell'arte molisana del Novecento*, cat. mostra, Campobasso, Artes 21 dicembre–12 febbraio 2014, Regia Edizioni, Campobasso 2013.

T. EVANGELISTA, *Appunti sull'arte contemporanea in Molise negli ultimi cinquant'anni. Una lettura bibliografico-critica*, in I. Astorri, G. Di Rocco (a cura di), Almanacco del Molise, 2013, Habacus, Campobasso 2014.

T. EVANGELISTA, *Officina Solare. 2011-2013*, Palladino Editore, Campobasso 2014.

T. EVANGELISTA, *Gilda Pansiotti D'Amico. Una futurista milanese in Molise*, in ArcheoMolise, VII, 24, 2016, pp. 48-61.

T. EVANGELISTA, D. GENTILE LORUSSO, *La Provincia e l'arte. Ricognizione e brevi appunti sulla collezione e gli artisti in Palazzo Magno*, in S. Bucci, E. Natarelli (a cura di), *La Provincia di Campobasso e i suoi palazzi. Storia, arte e architettura*, Campobasso 2016.

T. EVANGELISTA (a cura di), *Vincenzo Ucciferri. Retrospettiva 2007 -2017*, Grafica Isernina, Isernia 2017.

T. EVANGELISTA, *Saquella tra technikos e artifex*, in N. Barone, G. Siano (a cura di), *Ernesto Saquella. Filosofo per mezzo del colore*, Termoli 2017.

T. EVANGELISTA, G. DI ROCCO (a cura di), *Carpinone tra arte, storia e archeologia*, ArcheoMolise. IX, 28, 2017.

T. EVANGELISTA (a cura di), *Transiti. Borgese. Cecola. Godi*, cat. mostra Venafro, Castello Pandone 24 maggio-24 agosto 2019, Roma 2019.

D. MICACCHI (a cura di), *La Divina Commedia di Antonio Pettinicchi*, Edizioni Enne, Campobasso 1987.

M. DE MICHELE, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore, Milano 1966.

M. DE MICHELI, *Arte e mondo contadino*, Vangelista, Milano 1980.

M. DE MICHELI, *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano 2000.

P. DE STEFANO, *Il Convitto Nazionale e il R. Liceo Ginnasio "Mario Pagano" di Campobasso. Notizie Storiche*, Arti grafiche Di Nunzio & Santorelli, Campobasso 1940.

F. DEL VECCHIO, *La chiesa di Canneto*, Einaudi, Torino 1997.

G. DI GENOVA, *Storia dell'arte italiana del '900: per generazioni*, Bora, Bologna.

E. DI IORIO, *Campobasso. Itinerari di storia e di arte*, Campobasso 1977.

P. M. DI IORIO, T. EVANGELISTA (a cura di), *Antonio Pettinicchi. Controluce*, cat. mostra Campobasso, Ex Gil 23 giugno - 27 settembre 2015, Regia Edizioni, Campobasso 2015.

P. M. DI IORIO, *Ecomusei e arte contemporanea: raccontare la memoria per vivere il futuro. Ricerca e strategia partecipata per lo sviluppo del territorio*, Tesi di dottorato, Università degli Studi del Molise, A.A. 2015-2016, relatore L. Canova

A. M. DI NUNZIO, D. MUCCILLI, L. PETRUCCIANI LAGIOIA, *Novecento letterario molisano: con appunti sull'arte e spunti sul fumetto*, Graus, Napoli 2008.

Elena Ciamarra, Arti Grafiche La Regione, Campobasso 1996.

G. FARALLI, L. STROZZIERI (a cura di), *Ucciferri 1969-1999*, Quadrivium, Isernia 1999.

D. FERRARA (a cura di), *Paesaggi del Molise nell'opera di Romeo Musa (1924-1933) Natura Storia Identità Memoria tra perdite e riscoperte*, Poligrafica Terenzi Editrice, Venafro 2014.

P. FERRI, A. MASI (a cura di), *You get what you see*, Edizioni Joyce Co., Roma 1994.

P. FERRI (a cura di), *Paolo Borrelli. Dante Gentile Lorusso*, cat. mostra Roma, Galleria de' Serpenti 6-21 aprile 1995, Edizioni Joyce Co., Roma 1995

L. P. FINIZIO, *La scultura di Antonio Venditti*, Edizioni Enne, Campobasso 1984

H. FOCILLON, *Estetica dei visionari*, Abscondita, Milano 2006.

R. FRATTOLILLO, *Arte, cultura, fatti e personaggi nel Molise. Giornalismo 1985-2005*, Edizioni Enne, Campobasso 2005.

R. FRATTOLILLO, B. BERTOLINI, *Il tempo sospeso. Donne nella storia del Molise*, Filopoli, Campobasso 2007.

Fuoriluogo 2, cat. mostra Campobasso, 23 agosto-18 settembre 1997, Tipografia Foto Lampo, Campobasso 1997.

Fuoriluogo 3, cat. mostra Campobasso, 22 agosto-18 settembre 1998, Tipografia Foto Lampo, Campobasso 1998.

Fuoriluogo 5, cat. mostra Campobasso, 2-23 settembre 2000, Tipografia Foto Lampo, Campobasso 2000.

Fuoriluogo 11. Duocentoanni. Molise 1806-2006, Edizioni Limiti Inchiusi, Campobasso 2006.

M.A. FUSCO, *La pittura del primo Novecento nel Meridione (1900-1945),* in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Electa, Milano 1992.

A. FUSCO, D. GENTILE LORUSSO, R. LATTUADA, *Nicola Giuliani*, Ed. Lampo, Campobasso 1995.

F. GALLO, *Achille Pace. Finito e infinito*, Electa, Milano 1990.

F. GALLO, *Guttuso: disegni anni trenta anni ottanta*, Fabbri, Milano 1992.

F. GALLO (a cura di), *Lino Mastropaolo. Apocalissi Fantastiche. Opere 1964-2011*, Habacus, Campobasso 2008.

M. GATTA (a cura di), *Suggestioni futuriste in Molise*, Habacus, Campobasso 2009.

S. GATTEI, A. LA REGINA, R. MAINARDI, V. PACE, S. PIROVANO (a cura di), *Molise*, Electa, Milano 1980.

D. GENTILE LORUSSO, *Uomini virtuosi*, Tipografia Fotolampo, Campobasso 2002.

D. GENTILE LORUSSO, *Attraversamenti. Sulla cultura artistica nell'Ottocento molisano*, Regia Edizioni, Campobasso 2010.

W. GENUA, Lo spazio e il tempo. Sculture 1950-1980, Tipografia l'economica, Campobasso 1995.

W. GENUA, *Scritti corsari di un artista di provincia*, Edizioni Enne, Campobasso 2003.

W. GENUA, *Studi giovanili di storia dell'arte*, Tipografia l'economica, Campobasso 2010.

E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1926.

Gilda Pansiotti, Nocera, Campobasso 1972.

L. GODART (a cura di), *1861-2011. L'unità dell'arte italiana nella diversità delle regioni*, Gangemi, Roma, 2011.

G. GRASSI, *Arnaldo De Lisio*, Stiav, Firenze 1981.

F. C. GRECO (a cura di), *La pittura napoletana dell'Ottocento*, T. Pironti, Napoli 1996.

A. GRIMANI, G. JOVINE, *Marcello Scarano e la sua pittura*, Ed. Isotta Scarano, Campobasso 1986.

Gruppo70, cat. mostra Campobasso, Galleria punto situazione, Campobasso 1970

F. GUALDONI, *Arte in Italia 1943 – 1999*, Pozza, Vicenza 2000.

R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato, Bari 1972.

R. GUTTUSO, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano 2013.

A. IZZI RUFO, *Ho conosciuto Charles Moulin*, Il Cervo, Castelnuovo a Volturno 1998.

E. IZZI, *Memorie e immagini. Arte e creatività tra tradizione innovazione. Primo centenario 1908-2008 Istituto Statale d'Arte Manuppella Isernia*, Tipolitografia Cicchetti, Isernia 2007.

F. JOVINE, *Le terre del sacramento*, Einaudi, Torino 1950.

F. JOVINE, *Viaggio nel Molise*, Casa molisana del libro, Campobasso 1968.

G. JOVINE, *Benedetti molisani*. A*i molisani con rabbia e con amore*, Edizioni Enne, Campobasso 1979.

L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia: mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale, De Luca, Roma 1953.

R. LALLI, *Viaggiatori stranieri in Molise*, in Atti del 3° Convegno Viaggiatori europei negli Abruzzi e Molise nel XVIII e XIX secolo, Teramo-Giulianova, 19-20 settembre 1974, Centro di Ricerche Storiche Abruzzo Teramano, Teramo 1975.

R. LALLI, *Conoscere il Molise*, Edizioni Enne, Campobasso 1978.

F. LECHLEITER, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Roma de 1863 à 1914*, Parigi 2008.

M. LIMONCELLI, *Biondi. 1886-1929*, Napoli 1930.

F. LONGANO, *Viaggio per il Contado del Molise,* A. Settembre Editore, Napoli 1788; ristampa a cura di R. Lalli, Libreria Editrice Marinelli, Isernia 1978.

C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, LeMonnier, Firenze 1953.

Marotta, Pettinicchi, Venditti. Nota a margine di tre importanti mostre, in Almanacco del Molise, I, 1985.

S. LUX, A. PACE, *Tito: scultura pittura grafica 1962-2000, Sala 1*, Roma 2000.

V. MANCINI, V. MANCINI, *Forte e gentile. La tradizione dell'acciaio traforato a Campobasso*, Palladino Editore, Campobasso 2013.

S. MANDEL, *Scultura italiana contemporanea*, Istituto europeo di storia d'arte, Roma 1965.

G. MAROTTA (a cura di), *Abele Valerio*, Edizioni Enne, Campobasso 1984.

G. MAROTTA, *Rosso di cinabro. Piccolo vocabolario personale*, Edizioni Enne, Campobasso 2000.

G. MAROTTA, *Indaco: piccolo vocabolario personale*, Christian Maretti, San Marino 2009.

G. MASCIOTTA, *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*, Stab. tipografico L. Pierro e figlio, Napoli 1915.

A. MASI (a cura di), *Marcello Scarano. Il canto della luce*, cat. mostra, Università degli Studi del Molise, La Regione, Campobasso 1995.

A. MASI (a cura di), *Futurismo e Futuro. Prospettive dell'arte italiana del XX secolo*, Roma 1998.

A. MASI, *Le carte della memoria. Marcello Scarano*, Edizioni Enne, Campobasso 1998.

A. MASI, *Sequenze. 1945-1998. Cinquant'anni di arte in Molise*, Edizioni Enne, Campobasso 1998.

L. MASTROPAOLO, *Di cronaca e di critica: viaggio nel mondo delle arti visive in Molise dal fascismo ad oggi*, Campobasso 1994.

L. MASTROPAOLO, *Arti visive in Molise 1920-1950*, Edizioni Enne, Campobasso 2000.

L. MASTROPAOLO, *Compagni di Scuola. Amedeo Trivisonno e la Scuola di Campobasso*, Edizioni Enne Campobasso 2004.

D. MICACCHI (a cura di), *La Divina Commedia di Antonio Pettinicchi*, Edizioni Enne, Campobasso 1987.

A. MILANO, M. VITIELLO, *Paglione. Arte sacra*, Lampo, Campobasso 2003.

F. MONACO, *The women of Molise: an Italian village*, 1950, Four Seasons 2000.

F. MONACO, *Obiettivo sull'anima*, Cosmo Iannone, Isernia 2002.

A. MORELLI (a cura di), *Tony Vaccaro. Fotografie di una vita*, cat. mostra Campobasso 2020, ADLE Edizioni, Padova 2000.

L. MORTARI, *Molise: Appunti per una storia dell'arte*, De Luca Editore, Roma 1984.

Mostra Regionale di Arti Figurative dell'Abbruzzo e Molise, cat. mostra L'Aquila, Municipio aprile-maggio 1956, Arte della Stampa, L'Aquila 1956.

G. NOVENTA, A. TROMBADORI, *Gott mit uns. Renato Guttuso*, Il Saggiatore, Milano 1960.

Nuova scultura italiana, Nocera Editore, Campobasso 1966.

Omaggio a Guttuso, Campobasso 1981.

N. PAONE, *Monte Marrone 1944*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005.

L. PANNUNZIO, *Il buon cuore nell'arte di Giovanni Duprè e della sua figliuola Amalia in Agnone*, Tipografia Editrice Sannitica, Agnone 1900.

E. PETROCELLI, *Emilio Labbate di Carovilli fece*, Cosmo Iannone, Isernia 2009.

L. PETRUCCIANI LAGIOIA, *Il racconto biografico di Antonio Pettinicchi*, in M. Bignardi, *Antonio Pettinicchi. Dipinti, disegni e incisioni*, Napoli 2002.

A. PIACRIELLO, *Archetyp'art Italia - Africa*, cat. mostra Termoli, 1 giugno-20 agosto 1996, Electa Napoli, Napoli 1996

A. PICARIELLO, *Molise contemporaneo: ultime tendenze*, Edizioni Enne, Campobasso 1999.

A. PICARIELLO, *Molise Mon Amour. Diario di un critico d'arte*, Edizioni Enne, Campobasso 2000.

A. PICARIELLO, Cover 2000, cat. mostra Larino, Termoli, Grafiche Landolfi, Termoli 2000.

A. PICARIELLO (a cura di), *Rappresentazione continua, il segno e l'energia*, cat. mostra Museo Sannitico, Campobasso, Campobasso 2002.

A. PICARIELLO, *Le arti plastiche e figurative dell'ultimo quarantennio*, in R. Lalli, N. Lombardi, G. Palmieri (a cura di), *Campobasso. Capoluogo del Molise*, Vol. II, *Campobasso. Funzione urbana, cultura*, Palladino Editore, Campobasso 2008.

M. PICCONE PETRUSA, *La pittura napoletana del '900*, Di Mauro, Sorrento 2005.

N. PIETRAVALLE, *Invito al Molise*, Roma 1977.

N. PIETRAVALLE, *Molise perduto: venticinque anni di giornalismo culturale*, De Luca, Roma 1998.

N. PIETRAVALLE, Il paesaggio e l'uomo: memorie fotografiche del Molise tradizionale, ADSI, Roma 2006.

G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 1993.

C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990. Tomo secondo*, Electa, Milano 1993.

G. POLITI, *Marcello Scarano. Retrospettiva al X Premio Termoli*, Termoli 1965.

E. PONTIGGIA, *Amedeo Trivisonno, una pagina dell'arte italiana del '900*, Campobasso 1998.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Amedeo Trivisonno. Cartoni d'affresco 1927-1939*, cat. mostra Firenze, Campobasso, Edizioni Polistampa, Firenze 2000.

M. PRAITANO, M. VENTURIOLI, *G. Leo Paglione*, Tipografia Foto Lampo, Campobasso 1999.

M. PRAITANO, *Ricordi in libertà. La collezione d'arte di Michele Praitano*, Palladino Editore, Campobasso 2013.

G. PREVIATI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana, Parte prima*, Giulio Einaudi, Torino 1979.

Progetto e azione: mostra didattica. Istituto statale d'arte di Isernia, Grafica Isernina, Isernia 1992.

S. REBORA, *Una esperienza innovativa a Milano: la Federazione Artistica Femminile Italiana*, in L. Iamurri, S. Spinazzé (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma 2001.

L. SANTINI, *Il Molise. Guida fotografica a colori*, Poluvigraf, Narni 1983.

E. SAQUELLA, *Verso il millennio virtuale*, Arti Grafiche Landolfi, Termoli 1994.

E. SAQUELLA, *A regola d'arte*, Filopoli, Campobasso 2008.

G. SAVIANE, *La donna di legno*, Rizzoli, Milano 1979.

M. SCARANO, *Il canto della luce*, Campobasso 1995.

L. SCARDINO, *Elena Ciamarra Cammarano (1894-1981). Pittura e grafica*, Liberty house, Ferrara 1996.

A. SCHETTINI, *L'arte di Nicola Biondi*, Editorialtipo Roma 1971.

A. SCHETTINI, *Cento pittori napoletani*, Napoli 1978.

M.A. SCHROTH, *Tito: le grandi sculture*, F.lli Palombi, Roma 1991.

W. SETTIMELLI, A. TROMBETTA, S. WEBER (a cura di), *Cento anni di fotografia nel Molise. Lo Studio Trombetta*, Alinari, Firenze 1994.

N. STELLUTI, *Enzo Puchetti Scultore*, in Almanacco del Molise, Campobasso 1991.

N. STELLUTI, *L'opera di Enzo Puchetti scultore*, Litografia Rossi, Larino 2013.

D. STARNONE, *Via Gemito*, Mondolibri, Milano 2001.

L. STROZZIERI, *Achille Pace. Lo spazio come luogo di eventi. Opere 1950-2000*, Brandolini, Sambuceto 2000,

F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976.

TOURING CLUB ITALIANO, *Attraverso l'Italia. Abruzzo e Molise*, Prima Edizione impressa coi Tipi del Bertieri, Milano 1948.

G. TRENTIN, *Note sulla seconda biennale dell'incisione italiana contemporanea*, Venezia 1958.

G. TRENTIN, D. MICACCHI (a cura di), *Antonio Pettinicchi*, Edizioni Enne, Campobasso 1984.

G. TRENTIN, *Realtà viva dell'incisione: aspetti dell'incisione italiana contemporanea nell'Associazione degli incisori veneti*, Pisa 1998.

A. TRIVISONNO, *Memorie*, Firenze 1989.

A. TROMBETTA, *L'arte che trasforma, in Il 31 maggio e la chiesa dei Cappuccini al Monte a Campobasso*, Colitti e figlio, Campobasso 1911.

A. TROMBETTA, *Arte medievale del Molise*, Arti Grafiche Arese, Roma 1971.

A. TROMBETTA, *Campobasso tra Ottocento e Novecento. Le cartoline raccontano*, Editrice Lampo, Campobasso 1987.

A. TROMBETTA, *Il documento fotografico. Lo studio Trombetta*, in G. Palmieri e T. Scimone (a cura di), *Tipografia, piccola editoria e cultura in Molise dall'unità alla Seconda guerra mondiale*, Atti delle Giornate di studio, Campobasso, 14-15 dicembre 2000, Campobasso 2000.

F. VALENTE, *Le botteghe di Giuseppe e di Salvatore Tucci nella Campobasso degli anni Venti e Trenta*, in, *Almanacco del Molise*, Habacus Edithore, Campobasso 2010.

S. VALENTE, *Dissonanze e contrasti, L'eroica visione di un pittore contemporaneo,* Palladino, Campobasso 2013.

V. VALERIO, *Dalle scuole di disegno ai musei di arte industriale. Percorsi di educazione ed istruzione artistico e professionale in Italia durante l'Ottocento. L'esperienza del Molise,* tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, 2014.

A questi titoli, in quanto repertori completi ricchi di bibliografia e spunti di ricerca, vanno aggiunti tutti i cataloghi delle edizioni del Premio Termoli e delle edizioni di Fuoriluogo, tutte le annate dell'Almanacco del Molise e della rivista ArcheoMolise.

A mia moglie per l'immenso amore nella vicinanza

A mia madre per l'infinito amore nella lontananza