UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia, Culture e Saperi dell'Europa Mediterranea dall'antichità all'età contemporanea

TITOLO DELLA TESI

# Il Liberty in Basilicata.
# Indagine sulle arti applicate e l'architettura.

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE

L-ART/03 Storia dell'arte contemporanea

**Coordinatore del Dottorato**

Prof. Aldo Corcella

**Dottorando**

Dott.ssa Tiziana Trippetta

**Relatore**

Prof.ssa Mariadelaide Cuozzo

CICLO XXXI

# Indice

Ringraziamenti……. p. 4

Premessa metodologica…… p. 6

Introduzione
1. Lo stato degli studi sul Liberty: una ricognizione ragionata…… p. 13
2. Liberty: una proposta italiana per l'arte moderna……p. 19

Parte I – La grafica Liberty in Basilicata

1. Il «miracolo» della grafica Liberty: le riviste italiane nel contesto europeo……. p. 33

2. Guido Spera e altri grafici attivi in Basilicata……. p. 48
2.1. Spera e le riviste
2.2 «La Basilicata nel Mondo» (1924-1927)
2.3 «Terra Lucana» (1926-1927)
2.4 «Agricoltura Materana» (1928-1935)
2.5 «Nuova Agricoltura Lucana» (1953-1957)
2.6 Spera pittore e decoratore
2.7 L'archivio e gli inediti
2.8 Altri grafici attivi in Basilicata
2.9 Andrea Petroni
2.10 Ercole Bianchi, Enrico Rossi e gli anonimi

Parte II – L'architettura e l'arredo Liberty in Basilicata

1. Il Liberty, l'architettura e le 'altre' arti……p. 84

2. Melfi…… p. 103
2.1 Farmacia Carlucci
2.2 Palazzo Pastore
2.3 Casa Rubino
2.4 Altri esempi

3. Maratea…….p. 120
3.1 Palazzo Vitolo
3.2 Villa Nitti e Villa Cheta

4. Matera……p. 130
4.1 Villa Cuscianna
4.2 Altri esempi

Appendice I: Grafica Liberty in Basilicata: Tavole e Documenti……p. 135

Appendice II: Decorazione architettonica e arredi Liberty in Basilicata: Tavole e Documenti……. p. 192

Bibliografia……p. 265

# Ringraziamenti

*Il presente lavoro, prima ancora di essere il traguardo del mio percorso di dottorato, è frutto di un'esperienza umana e scientifica, alla costruzione della quale ha senz'altro contribuito l'incontro con persone e con luoghi speciali.*

*Tanti i mentori e i maestri che ho avuto il piacere di seguire, ciascuno dei quali, dedicandomi suggerimenti e tempo prezioso, ha contribuito a rendere la strada della ricerca meno tortuosa, rispondendo ai molti interrogativi e fungendo da indispensabile cartina al tornasole per le mie convinzioni e idee. Non posso dunque esimermi dal ringraziare tutti coloro che, a diverso titolo, mi hanno accompagnato in questi anni.*

*Un ringraziamento particolare va innanzitutto alla Prof.ssa Mariadelaide Cuozzo, la prima ad aver creduto in me e nella validità del mio progetto. La sua tenacia e i suoi preziosi consigli mi hanno sostenuta anche nei momenti più difficili.*

*Ringrazio il collegio docenti tutto, con particolare riguardo al Prof. Aldo Corcella, coordinatore del Dottorato in Storia, Culture e Saperi dell'Europa Mediterranea dall'Antichità all'età Contemporanea, al Prof. Antonio Lerra, instancabile anima del Dipartimento di Scienze Umane, e alla Prof.ssa Michelina D'Alessio, per il prezioso supporto scientifico e gli impagabili suggerimenti proferitimi in occasione della realizzazione del mio contributo agli Atti del Primo Convegno dei Dottorandi DiSU.*

*Un affettuoso ringraziamento va poi a Sergio, Roberto e Francesco Vitolo, che mi hanno aperto le porte della loro casa con cordialità, pazienza e impagabile disponibilità. Ringrazio inoltre Enrico e Marcello De Filippo, per la gentilezza con cui hanno accolto le mie richieste di informazioni e delucidazioni, e il Prof. Francesco Sisinni, per avermi dedicato il suo preziosissimo tempo.*

*Grazie di cuore anche all'ing. Antonio Fontana, alla sig.ra Filomena Pastore e alla sua gentilissima nipote Chiara, il cui apporto è stato*

*indispensabile ai fini della ricerca. E ancora al dott. Camillo Carlucci, che mi ha aperto le porte della sua farmacia e fornito informazioni e spunti impagabili, e alla famiglia Gallucci, che con gentilezza e dedizione mi ha permesso di accedere alla sua abitazione.*

*Desidero ringraziare la sig.ra Nalia Saponaro che mi ha pazientemente guidata nella consultazione dell'archivio di famiglia e fornito informazioni indispensabili ai fini della ricerca, la dott.ssa Giusy Laurino, responsabile dell'inventariazione del fondo Spera, e l'arch. Francesco Canestrini per la sua disponibilità.*

*In conclusione, certamente non avrei potuto concludere questo lavoro senza il sostegno dei miei cari, che mi hanno seguita con affetto e pazienza, spronandomi e supportandomi anche nei momenti più duri.*

*Mia madre prima fra tutte, presenza costante e amorevole; con la grinta che la contraddistingue, è sempre, e da sempre è stata, il mio più valido sostegno. Un ringraziamento speciale va poi agli amici, i vecchi e i nuovi. Il loro affetto incondizionato, la loro stima e la loro presenza in sé sono per me fonte di orgoglio e gioia. L'ultimo grazie lo riservo a te, che sei la persona più speciale che avrei mai potuto conoscere, grazie per essermi vicino e per regalarmi momenti di pura felicità.*

*Se sono riuscita a districarmi tra le sfide poste da questa esperienza lo devo soprattutto a queste persone e alle molte altre che non posso ricordare qui singolarmente ma che – quando con un consiglio, quando con una critica – hanno tutte contribuito al raggiungimento di questo piccolo traguardo.*

*A voi tutti vanno la mia gratitudine e il mio affetto.*

*Tiziana*

# Premessa metodologica

Il principale obiettivo del presente studio è stato quello di compiere una prima indagine sulla ricezione e sugli sviluppi del Liberty in Basilicata[1] tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo[2], operazione questa che ad oggi, a differenza di quanto accaduto a partire dagli anni Sessanta per altre realtà italiane, non è mai stata condotta in maniera organica e sufficientemente approfondita.

Assumendo dunque quale presupposto teorico di base l'esigenza di riconsiderare, per la prima volta in Basilicata, una rilettura del fenomeno Liberty, al fine di perseguire tale obiettivo la ricerca si è sviluppata lungo i due filoni di indagine che hanno restituito le maggiori testimonianze dell'influenza di questo stile internazionale in Basilicata: l'illustrazione e la grafica da un lato, la decorazione applicata all'architettura e l'arredamento d'interni dall'altro[3], a conferma peraltro della misura in cui il Liberty italiano[4] – che non è stato scuola né corrente – sia da ritenersi un fenomeno stilistico tipicamente e 'geneticamente' legato alle arti applicate, che ne hanno appunto consentito la diffusione tanto nei centri più all'avanguardia, quanto nelle periferie[5].

---

[1] Negli intenti del progetto, gli ambiti regionali non sono stati assunti quale pretesto per sterili chiusure verso l'esterno, ma al contrario si sono intesi come stimolo a individuare e definire punti di contatto, influssi e divergenze tra l'arte dell'Italia meridionale – e lucana nella fattispecie – e le coeve esperienze nazionali ed europee.

[2] Questo sconfinamento rispetto alla canonica cronologia del Liberty è dettato dal fatto che in Basilicata la ricezione e rielaborazione dei modelli modernisti si è verificata in ritardo rispetto al resto della penisola e ha prodotto i suoi più tardi esiti – spesso stanchi ed epigonici, ma non per questo privi di una certa vitalità – finanche nel quarto decennio del XX secolo.

[3] Oltre che sulla grafica, dunque, la ricerca verte principalmente sullo studio di queste due particolari espressioni dell'artigianato artistico locale, in quanto ambiti per i quali è stato possibile trovare attestazioni certe dell'esistenza di un'attività in regione.

[4] Sebbene si tratti di un'espressione ormai invalsa nell'uso corrente – e che sarà convenzionalmente adottata, dove necessario, anche nella presente trattazione – quella di 'Liberty italiano' è in realtà una definizione impropria, essendo il Liberty in sé l'unico movimento nazionale rientrante nel clima modernista a portare tale nome.

[5] Il Liberty italiano e, nella fattispecie, meridionale, attribuisce infatti proprio alle arti decorative un ruolo chiave, affidando loro il compito di trasformare in senso moderno la cultura visiva del paese.

Partendo dalla prima ricezione sul territorio lucano del vocabolario figurativo *Art Nouveau*[6] tra fine Ottocento e inizi Novecento, lo scandaglio sistematico della grafica e delle arti applicate ha quindi mirato a colmare la carenza di specifici studi su un fenomeno non irrilevante ma dai confini ancora indistinti, aspirando a contribuire a formare un'immagine più articolata del Liberty. Il progetto di ricerca, riallacciandosi a quanto è già stato compiuto in tale direzione per altri contesti, mira altresì a colmare, in particolare per quanto riguarda la Basilicata, alcune delle lacune critiche che ancora gravano su una effettiva rivalutazione della sfera delle arti applicate.

Relativamente allo stato delle ricerche nel Mezzogiorno d'Italia e in Basilicata, il presupposto di partenza del progetto è che una più completa ricognizione e valorizzazione dell'arte locale possa realizzarsi proprio a partire dalle arti applicate le quali, nel contesto in analisi, fungono a lungo da arte guida per i più salienti episodi figurativi.

Nel settore delle arti applicate, almeno allo stato attuale degli studi, emerge un marcato salto quantitativo, prima ancora che qualitativo, rispetto agli esempi nazionali e stranieri, mancando nella regione quel tessuto di piccole e grandi imprese artigianali, alcune già ad organizzazione semi-industriale, che altrove affidarono proprio al nuovo stile la loro fortuna, e restando, peraltro, le poche personalità di rilievo dei fenomeni isolati e senza un seguito.

Ciononostante la Basilicata, come il meridione d'Italia *in toto*, custodisce una storia e una tradizione ricchissime nel campo dei mestieri d'arte, dalla ceramica all'oreficeria, dal ricamo al tessile, dal ferro battuto ai materiali lapidei; un patrimonio storico e culturale che necessita di essere recuperato. Ricostruire il retroterra storico dei mestieri d'arte può dunque significare restituire spessore e dignità a una forma artistica che si distingue per un "saper fare" unico, crocevia tra creatività e funzionalità. È questa la ragione per cui sarebbe importante documentare anche quella parte di produzione

[6] L'espressione *Art Nouveau*, come ben noto, indica solo una delle declinazioni del nuovo stile; ciononostante, nelle pagine a seguire sarà usata – com'è ormai consuetudine nella storiografia artistica – nella sua accezione più siglata, ovvero quale sinonimo di Modernismo, che è il più ampio movimento al quale si possono assimilare tutte le manifestazioni particolari e minori dell''Arte Nuova'.

‘minore’ che, tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, registrò il passaggio del Modernismo nell’Italia meridionale.

Ciò premesso, il progetto ha inteso quindi, in primo luogo, proporre una riconsiderazione approfondita della fortuna critica toccata al complesso nodo di problemi storico-estetici che si stringe attorno al Liberty e alle arti applicate[7], per poi svilupparsi, come anticipato in apertura – e in virtù dei criteri già esposti – lungo due filoni di indagine: l’illustrazione e la grafica da un lato, la decorazione architettonica e l’arredo di interni dall’altro.

Per quanto riguarda l’ambito della grafica, la prima fase della ricerca è consistita nello spoglio ragionato e delle riviste illustrate pubblicate in Basilicata nel corso dell’arco cronologico preso in analisi[8] – con particolare attenzione a quelle dotate di apparato illustrativo degno di nota.

Tale indagine, che ha mirato a identificare gli artisti grafici attivi in loco attraverso l’analisi dei loro lavori, ponendo l’accento soprattutto sulla produzione riconducibile all’ambito del gusto Liberty, è stata condotta prevalentemente presso la Biblioteca Provinciale e la Biblioteca Nazionale di Potenza che, con le loro sufficientemente nutrite collezioni, hanno costituito un imprescindibile punto di partenza, e inoltre presso l’archivio privato di Guido Spera a Matera[9].

Terminato lo spoglio, si è affrontata l’analisi materiale dei singoli esemplari, condotta attraverso la compilazione di schede descrittive individuali contenenti nome della rivista, dati editoriali, quantità e qualità degli interventi illustrativi, nonché indicazioni riguardanti tanto le tipologie tipografiche di questi ultimi (fregi, finalini, vignette, tavole fuori testo, ecc.) quanto le notizie biografiche e l’identità – laddove note – dei rispettivi illustratori.

Conclusa la fase di analisi materiale, si è poi affrontata l’indagine stilistica volta a meglio definire l’ambito di ricerca. L’attenzione è stata in primo

[7] In tale prospettiva, è stato opportuno avvalersi di strumenti di ricerca trasversali che hanno permesso di spaziare dalla dimensione illustrativa e decorativa a quella storica, sociale, comunicativa e funzionale.

[8] Per un elenco dettagliato delle riviste esaminate si rimanda all’Appendice I.

[9] L’archivio è ubicato a Matera, nell’abitazione di una nipote di Spera, Nalia Saponaro, ed è attualmente curato dalla dott.ssa Giuseppina Laurino, incaricata dalla Soprintendenza di costituirne l’inventario.

luogo rivolta alle opere di illustratori già parzialmente noti agli studi (Guido Spera, Ercole Bianchi, Andrea Petroni), per poi includere, per dovere di completezza, anche gli interventi di personalità non meglio individuate. Il principale artista sul quale si è incentrata la ricerca – nonché il meglio documentato – è Guido Spera (1886-1956), *alias* Giesse. Durante il percorso dottorale è stata studiata la sua produzione grafica e illustrativa, tanto attraverso l'esame delle riviste locali con cui ha collaborato, quanto tramite lo studio dell'archivio privato degli eredi, in cui sono conservati numerosi e interessanti esemplari di progetti decorativi e schizzi inediti.

Le difficoltà incontrate in questa fase della ricerca sono state molteplici e sono derivate dalla talvolta scarsa omogeneità dei fondi come anche dalla presenza di un gran numero di artisti anonimi e non documentati. La sfida che si è affrontata ha riguardato appunto il tentativo di attribuire un'identità a questi illustratori, che spesso firmavano i loro lavori con pseudonimi o con le sole iniziali e che purtroppo non sono citati nei *colophon* delle riviste prese in analisi né tantomeno tra le pagine dei diversi dizionari biografici storici consultati.

Ad ogni modo, allo stato attuale, l'indagine ha permesso di confermare che anche in Basilicata, nel periodo di riferimento, ci sono stati artisti grafici aggiornati allo stile Liberty, a supporto peraltro dell'ipotesi di un effettivo meccanismo di circolazione e ricezione di modelli figurativi e motivi iconografici nell'ambiente artistico locale tramite le riviste illustrate e le opere d'arte grafica. A differenza dunque di quanto siano stati soliti supporre gli studi precedenti dedicati all'arte della regione, la ricerca ha potuto dimostrare che l''ondata Liberty' ha coinvolto anche la produzione grafica locale.

La seconda parte del progetto ha invece riguardato le arti applicate all'architettura, ovvero la decorazione architettonica e la produzione di mobilia d'arte e oggetti artigianali di pregio. Lo scopo della ricerca su questo fronte è stato quello di dimostrare che il gusto Liberty si è affermato in Basilicata, come altrove, anche – se non principalmente – per il tramite del linguaggio architettonico e degli oggetti d'uso.

Accanto ai limiti posti da una sostanziale carenza di riferimenti bibliografici – che ha reso necessario condurre gran parte della ricerca preliminare 'sul campo' – la sfida posta da una simile indagine risiede nel fatto che proprio questo tipo di produzione, in quanto non 'd'autore', nonché particolarmente esposta alle fluttuazioni del gusto e della moda, sia sovente andata dispersa o, ancor peggio, distrutta.

Il punto di partenza è stato lo studio di alcuni edifici[10] privati e pubblici, situati nei tre comuni lucani di Maratea, Matera e Melfi, prescelti in quanto presentano i caratteri tipici della diffusione 'provinciale' del nuovo gusto, vale a dire una combinazione di stile floreale e ibridismi eclettici[11] all'insegna di un decorativismo a tratti sfrenato, che sembra influenzato dal Coppedè, dallo stile neo-gotico e dal Liberty pugliese.

La ricerca, su questo fronte, si è pertanto concentrata sull'analisi delle vicende edilizie, delle decorazioni architettoniche e – laddove presenti – dei complementi d'arredo, nonché sul reperimento di notizie riguardanti i committenti delle opere, gli architetti, i decoratori e gli artigiani coinvolti nella realizzazione delle stesse.

Le ricerche parallelamente condotte sul fronte della grafica e su quello della decorazione architettonica hanno permesso di evidenziare paragoni spesso stringenti tra queste due forme di espressione artistica, confermando che, nella diffusione e affermazione del Liberty in regione, esse hanno rivestito un ruolo di primaria importanza.

Attraverso i risultati cui si è pervenuti – che hanno in larga parte confermato i presupposti preliminari – è stato dunque possibile ricostruire una prima panoramica della produzione artistica di gusto Liberty in Basilicata e arrivare a concludere che anche in questa regione, a dispetto delle oggettive difficoltà conseguenti all'isolamento geografico, all'esiguità delle scuole d'arte, alla debolezza economica dell'artigianato locale e alla coesistenza di linguaggi dalle caratteristiche spesso molto divergenti, uno

---

[10] Per una selezione di immagini relative agli edifici oggetto di studio si rimanda all'Appendice II.

[11] Come, del resto, spesso accade nelle manifestazioni minori di Modernismo, che presentano una diversa interpretazione del 'floreale', declinata in termini di recupero e reinterpretazione di fatti decorativi folcloristici.

stile europeo ha fatto la sua comparsa e si è diffuso, seppure in modo disomogeneo, lasciando la sua impronta sul territorio e sul gusto locali.

Sotto l'aspetto teorico-metodologico, nell'approntare la ricerca si è anzitutto tenuto conto di come le arti applicate e la grafica si collochino ad un livello di fruizione differente rispetto ad altri manufatti artistici e della misura in cui tale aspetto abbia a sua volta causato le incoerenze e i cortocircuiti che hanno gravato sulle sorti di queste forme di espressione artistica.

La metodologia che è parso più opportuno mettere in campo ha dunque tenuto conto dei tanti nodi problematici costituiti dai linguaggi artistici tra XIX e XX secolo, spesso ibridi e non univocamente caratterizzati. Per gli sconfinamenti del fenomeno artistico tipici del periodo, si è quindi resa necessaria l'adozione di criteri interdisciplinari, sempre aperti alla possibilità di rinegoziare gli stessi valori di 'artisticità', ovvero di determinazione dell'oggetto artistico e di definizione extra-artistica del bello. Particolare riguardo è stato poi dato al mutare dei linguaggi visivi in relazione a fattori culturali, storici e antropologici, senza tralasciare, *a latere*, i debiti approfondimenti relativi ai processi tecnico-culturali di divulgazione e fruizione dell'immagine e dell'oggetto d'artigianato, con attenzione all'interazione tra segno grafico e messaggio testuale, così come tra forma e funzione.

Le questioni di cui tenere conto e con cui misurarsi sono state dunque molteplici, a partire dall'iniziale sfortuna critica riservata al Liberty prima che venisse assunto quale momento aureo della produzione d'arte grafica e decorativa in Italia, e dal suo tardivo quanto spesso superficiale *revival*[12], per giungere a constatare, scontrandovisi, la situazione di trascuratezza che si è perpetuata a vari livelli nei riguardi delle arti nel Mezzogiorno d'Italia, e particolarmente in Basilicata, nel lasso di tempo preso in esame.

[12] Già durante le ricerche che ho condotto in passato per le mie tesi di laurea magistrale e di specializzazione in Storia dell'arte, dedicate rispettivamente all'opera di Aubrey Beardsley e di Alfredo Baruffi nonché, collateralmente, alla grafica inglese e italiana di stampo modernista di fine Ottocento - primo Novecento, avevo potuto constatare la carenza di una bibliografia sufficientemente circostanziata e aggiornata su vari aspetti della cultura grafica *Art Nouveau*.

# Introduzione

## 1. Lo stato degli studi sul Liberty: una ricognizione ragionata

Come è ben noto, l'*Art Nouveau* è stata oggetto di una sostanziale sfortuna critica tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento. Per il fatto stesso di coinvolgere un pubblico massificato, questa *art pour tous* è stata sovente accusata negli ambienti accademici di mancanza di gusto[1] e povertà estetica. Si è trattato di una questione cruciale e spesso dibattuta: ovvero se potesse l'arte essere considerata tale anche nel momento in cui, uscita da una dimensione elitaria, aveva iniziato a invadere le strade, le riviste e le case borghesi.

Simili posizioni critiche hanno a lungo impedito un apprezzamento pieno e scevro da pregiudizi culturali di questo linguaggio artistico fino a quando, negli anni Sessanta-Settanta, l'*Art Nouveau* è stata protagonista di un imponente *revival* che ha investito simultaneamente la storia e il mercato dell'arte, riverberandosi sulla produzione coeva di grafica e *design*[2].

Resta però da interrogarsi sull'effettiva portata di tale riabilitazione, ovvero se si sia realmente riusciti nell'intento di riscattare l'Arte Nuova nelle sue potenzialità espressive, o ci si sia piuttosto limitati a un superficiale recupero delle sue forme. Inoltre, quanto alla realtà italiana e segnatamente del Mezzogiorno d'Italia, è ancora in buona parte incompiuta una circostanziata ricostruzione del fenomeno, fatta eccezione per la

---

[1] Fatto interessante, se si pensa che proprio il Liberty era nato «in opposizione al *bric-à-brac* ottocentesco, all'insegna del 'buon gusto'». Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna del liberty italiano*, Sansoni, Firenze, 1974, p. 30.

[2] Del resto, già negli anni Trenta del Novecento – si pensi a *Pioneers of the modern movement from W. Morris to W. Gropius*, saggio pubblicato nel 1936 da Nikolaus Pevsner – il primo tentativo di recupero dell'*Art Nouveau* si è principalmente compiuto proprio nel presupposto che «al suo interno fossero da ricercarsi le fonti dell'avanguardia architettonica come le premesse indispensabili del *design*, e soltanto tale presupposto era in quel momento in grado di conferire dignità culturale a un fenomeno che il gusto aveva poi violentemente respinto». Cit. R. Bossaglia, *Saggio introduttivo*, in H. Van de Velde, *Sgombero d'arte e altri saggi*, Jaca Book, Milano, 1986, p. 11.

Campania[3] e la Sicilia[4], il cui apporto al Liberty è stato ampiamente indagato e precocemente riconosciuto dalla critica.

Più in generale, quando dal secondo dopoguerra ha gradualmente preso piede una rivalutazione di questo stile, dapprima in Francia[5] e poi in Inghilterra e nel resto d'Europa, l'Italia ha continuato a lungo a rimanere misconosciuta, esclusa non soltanto dall'attenzione degli studiosi[6], ma anche da quella degli antiquari e dei collezionisti.

L'unica eccezione a questo immotivato silenzio[7] è stata costituita dai pioneristici studi di Italo Cremona[8], Renato Barilli[9], Valentino Brosio[10] e, in particolar modo, Rossana Bossaglia che, fin dalla prima pubblicazione dedicata all'argomento nell'ormai lontano 1968[11], ha fatto del Liberty il suo principale oggetto d'indagine, compiendo importantissimi passi[12] verso la reale riabilitazione dello stesso in seno alla critica e al mercato dell'arte.

---

[3] Si rimanda in proposito a: R. De Fusco, *Il floreale a Napoli,* Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1959.

[4] Si veda in proposito: G. Pirrone (a cura di), *Mostra del Liberty a Palermo*, catalogo mostra: Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 23 maggio - 30 giugno 1973, Stampatori Tipolitografi Associati, Palermo, 1974.

[5] Ai primi anni Sessanta risale ad esempio la pubblicazione degli studi precocemente dedicati all'argomento da Robert Schmutzler e Maurice Rheims. Cfr. M. Rheims, *L'art 1900 ou le style Jules Verne*, Arts et métiers graphiques, Parigi, 1965; R. Schmutzler, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano, 1966 (I ed. 1962).

[6] Quando già partire dagli anni Quaranta – sulla scia della rivalutazione globale del Modernismo introdotta da Pevsner con il suo già citato saggio (cfr. nota 2) – alcuni studiosi hanno iniziato a proporre criticamente la questione del rifiuto dell'*Art Nouveau* tutta, in prospettiva di un recupero del Liberty come fenomeno italiano, il più grande impedimento fu forse dato dalla «profonda frattura che era intervenuta tra il Liberty e le vicende artistiche di poi» che rendeva complesso il tentativo di inserire il fenomeno in un più ampio e coerente discorso storico. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, 1974, cit., pp. 31-32.

[7] Nel quale pure spicca la geniale – seppure isolata – intuizione di Agnoldomenico Pica che già nel 1941, in assoluta anteprima, pubblicava uno studio sul Liberty: A. Pica, *Revisione del liberty*, in «Emporium», vol. XCIV, agosto 1941, n. 560, pp. 65-73.

[8] I. Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, Vallecchi, Firenze, 1964. Preceduto da I. Cremona, *Discorso sullo stile liberty*, in «Sele Arte», I, n. 3, novembre-dicembre 1952, pp. 15-22.

[9] R. Barilli, *Il Liberty*, F.lli Fabbri Editori, Milano, 1966.

[10] V. Brosio, *Lo stile Liberty*, A. Vallardi, Milano, 1967.

[11] Mi riferisco a R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano, 1968. Già nel 1965 la studiosa aveva però dedicato un primo saggio all'argomento: *Testimonianze critiche dell'età del Liberty in Italia*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, vol. I, Artipo, Milano, 1966, pp. 903-950.

[12] È infatti per iniziativa dell'instancabile studiosa che nel 1972 fu inaugurata, nel palazzo della Permanente a Milano, la prima Mostra del Liberty italiano. Cfr. F. Bellonzi (a cura di), *Mostra del Liberty Italiano*, catalogo mostra: Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972 – febbraio 1973, Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente,

Quanto al versante della grafica e dell'illustrazione, non sembrano poi registrarsi sostanziali contributi, di ampia portata, rispetto a quanto pubblicato negli anni Ottanta da Paola Pallottino nella sua *Storia dell'illustrazione italiana*[13] e da Giovanni Fanelli ed Ezio Godoli nei volumi dedicati alla grafica e all'*Art Nouveau*[14]. Si ritiene in particolare poco esplorato il rapporto tra le riviste illustrate italiane e le 'sorelle maggiori' europee, al cui esempio le prime hanno sicuramente guardato[15].

La situazione degli studi sull'illustrazione presenta dunque, ancora al giorno d'oggi, delle lacune che assumono dimensioni persino macroscopiche in riferimento alle realtà meridionali, cui viene spesso dato scarso rilievo nell'ambito delle ricerche di respiro nazionale.

Fanno eccezione, rispetto a un panorama bibliografico così lacunoso, le ricerche condotte sulle arti grafiche a Napoli da Mariantonietta Picone Petrusa[16], Mariadelaide Cuozzo[17] e Gaia Salvatori[18] incentrate rispettivamente sui manifesti e sulla stampa periodica napoletani tra fine Ottocento e inizi Novecento.

---

Milano, 1972. A questa prima impresa fece poi seguito, nel 1974, l'altrettanto ambizioso progetto del Convegno internazionale di Salsomaggiore, nel corso del quale fu presentata una serie saggi incentrati sullo stato dell'arte degli studi dedicati al Liberty, poi confluiti in R. Bossaglia – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, atti del Convegno internazionale, Salsomaggiore Terme, CLUSF, Firenze, 1976.

[13] P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1988.

[14] In particolare: G. Fanelli – E. Godoli, *L'Illustrazione Art Nouveau*, Bari, Editori Laterza, 1989 e G. Fanelli, *Il Disegno Liberty*, Editori Laterza, Bari, 1981.

[15] Significativa eccezione è però costituita da: G. Bacci – M. Ferretti – M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti dell'Incontro di Studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 e 31 maggio 2007, Edizioni della Normale, Pisa, 2009.

[16] M. Picone Petrusa (a cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione. 1909-1923*, Milano, Fabbri, 1986; *Eadem* (a cura di), *I manifesti Mele. Immagini aristocratiche della "belle époque" per un pubblico di Grandi Magazzini*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1988.

[17] M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana dalla belle époque al fascismo*, Electa Napoli, Napoli, 2005.

[18] G. Salvatori, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli nel XX secolo*, Luciano Editore, Napoli, 2003. Della stessa autrice, si vedano inoltre i profili biografici di vari illustratori attivi a Napoli tra fine Ottocento e inizio Novecento in M. Picone Petrusa (a cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione. 1909-1923*, cit.

Allo stesso modo non sembra sufficientemente scandagliata la sfera dell'architettura[19] e delle arti applicate e, a maggior ragione, è mancata a lungo per il contesto italiano una verifica puntuale sulle forme di *revival* dell'*Art Nouveau* – che si tratti di revisione critica o di semplice moda stilistica – altrove invece sistematicamente indagate[20].

In questo panorama di generale ritardo non sono però mancate recenti iniziative degne di menzione. Per quanto riguarda in primo luogo il tema del Liberty-*Art Nouveau*, alle diverse mostre organizzate a partire dai primi anni del XXI secolo intorno al Liberty e ai suoi sviluppi tanto nazionali[21] quanto locali[22] – tra le quali si segnala in particolar modo la più recente, inaugurata a Reggio Emilia nel 2016[23] – si ricollega l'attività del giovane studioso emiliano Andrea Speziali che, a partire dal 2010 ha dato il via ad

---

[19] Perché veda la luce il primo studio espressamente dedicato all'architettura Liberty bisogna infatti attendere al 1978: M. Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, Roma – Bari, Editori Laterza, 1978. Negli anni a seguire sono poi stati pubblicati altri due studi, che ancora oggi costituiscono un riferimento imprescindibile: E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, Editori Laterza, Bari, 1985 e R. Bossaglia, (a cura di), *Archivi del liberty italiano: architettura*, F. Angeli, Milano, 1987.

[20] Cfr. ad esempio P. Thiébaut (a cura di), *Art Nouveau Revival. 1900. 1933. 1966. 1974.*, catalogo mostra: Parigi, Musée d'Orsay, 20 ottobre 2009 - 4 febbraio 2010, Editions Snoeck, Parigi, 2009. Tale catalogo – assieme all'altrettanto recente P. Greenhalgh (a cura di), *Art Nouveau 1890-1914*, catalogo mostra: Londra, Victoria and Albert Museum, 6 aprile - 30 luglio 2000, V&A Publications, Londra, 2000 – rientra tra le più aggiornate e complete pubblicazioni nel contesto di una bibliografia sull'*Art Nouveau* internazionale che è oggigiorno sterminata.

[21] Mi riferisco in particolare a: F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, catalogo mostra: Roma, Chiostro del Bramante, 21 marzo-17 giugno 2001, Federico Motta Editore, Milano, 2001; V. Sgarbi (a cura di), *Sogni: visioni tra Simbolismo e Liberty*, catalogo mostra: Alessandria, Palazzo Asperia, 19 novembre 2005 - 26 febbraio 2006, Silvana, Cinisello Balsamo, 2005; F. Mazzocca (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, catalogo mostra: Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio – 15 giugno 2014, Silvana Editoriale, Milano, 2014; G. Cogeval – B. Avanzi (a cura di), *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano 1900-1940*, catalogo mostra: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 settembre 2015-18 gennaio 2016, Skira, Milano, 2015.

[22] Quanto all'indagine sugli sviluppi locali del Liberty, particolarmente esplorate sono state le realtà in cui l'Arte Nuova ha avuto particolare risonanza e fortuna. È il caso, ad esempio, della stagione del Liberty bolognese che è diventata oggetto di studio e valorizzazione in tempi precoci rispetto ad altre realtà nazionali. Cfr. E. Contini, *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna: architettura, arti applicate e grafica, pittura e scultura. Retrospettiva di Roberto Franzoni, Adolfo De Carolis e Leonardo Bistolfi. Prima indagine sull'art-déco*, catalogo mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, marzo-maggio 1977, Grafis, Bologna, 1977.

[23] F. Parisi – A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, catalogo mostra: Reggio Emilia, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Magnani, 05 novembre 2016 - 02 aprile 2017, Silvana, Cinisello Balsamo, 2016.

un interessante progetto, 'Italia Liberty'[24], finalizzato al censimento e alla promozione delle espressioni del Liberty nella penisola. Nel consultare gli archivi risulta però quanto mai sintomatico il fatto che, per gran parte del Mezzogiorno d'Italia, manchi un riscontro significativo alla ricerca.

L'idea che si è inteso verificare in questa sede è che il motivo di un simile stato di cose sia probabilmente imputabile alla reiterata tendenza a restringere il campo d'indagine sulle testimonianze del gusto *Liberty* quasi esclusivamente alle arti maggiori[25], tralasciando invece l'universo di espressioni artistiche che definiamo ora applicate, ora industriali, ora – perpetuando una radicata incomprensione – minori.

La riscoperta delle arti applicate, parallelamente a quanto avvenuto per l'*Art Nouveau*, è stata piuttosto tardiva, conoscendo momenti di particolare espansione negli anni Sessanta-Settanta del Novecento, prima, e nei decenni a cavallo tra XX e XXI secolo, poi.

Se già nei primi anni Settanta, infatti, Ferdinando Bologna pubblicava il suo pioneristico *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*[26], successivamente, tra la fine del XX e gli inizi del XXI secolo, si è poi tornati più volte ad affrontare la questione delle arti applicate contemporanee[27] e tale rinnovato interesse ha imposto una profonda

---

[24] A. Speziali (a cura di), *Italian Liberty: una nuova stagione dell'Art Nouveau*, Cartacanta, Forlì, 2015.

[25] Questa tendenza, riscontrabile in Italia più che altrove, è in realtà motivata in parte dal fatto che nel Liberty – a differenza di quanto accaduto nel resto d'Europa – si assiste, almeno nelle fasi precoci della diffusione del gusto, ad una peculiare quanto anomala preponderanza di esiti interessanti in pittura e scultura, prima ancora che nelle arti decorative. Accade dunque che, già nei primi anni Ottanta dell'Ottocento, Giovanni Segantini sperimenti nelle sue opere un utilizzo espressivo e dinamico della linea, o che Gaetano Previati, sul finire dello stesso decennio e nel più ampio contesto del Divisionismo, si orienti verso soluzioni pregne di un sinuoso linearismo. Non si trascuri poi il fatto che il proto-Liberty del gruppo 'In Arte Libertas' e del suo fondatore, Nino Costa (cfr. nota 83), si esprimeva in ambito esclusivamente pittorico. Il discorso risulta simile spostando l'asse d'indagine sul versante della scultura, ambito nel quale, prima degli esiti tra Simbolismo e Liberty di un Adolfo Wildt e di un Leonardo Bistolfi, qualche avvisaglia di un precoce interesse per il nuovo gusto si ritrova nelle opere del napoletano Giovan Battista Amendola e, per certi versi, di Medardo Rosso. Per approfondire si rimanda a F. Benzi, *L'Italia Liberty tra la pittura e le altre arti*, in *Idem* (a cura di), *Il Liberty in Italia*, 2001, cit., pp. 28-115.

[26] F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Editori Laterza, Bari, 1972.

[27] Si pensi ad esempio a: T. Faravelli Giacobone (a cura di), *'900. Arti decorative e applicate del XX secolo*, Lybra Immagine, Milano, 1990.

revisione delle problematiche connesse a un così ampio e articolato ambito produttivo[28].

Promotore di numerose iniziative è stato Enzo Biffi Gentili[29], che proprio a Matera nel 1999 ha organizzato il *Primo convegno sullo stato delle arti applicate*[30], presentando contestualmente il progetto di una Biennale internazionale delle arti applicate. I contributi del dibattito, dapprima raccolti nella *Carta di Matera*, sono poi confluiti nel *Manifesto per le arti applicate del nuovo secolo*, presentato a Milano nel 2001[31] al dichiarato scopo di promuovere un intervento sistematico volto alla salvaguardia dell'artigianato artistico e di prospettare una riflessione e una riconsiderazione critica sull'effettiva importanza delle arti applicate nel sistema delle arti contemporanee.

In questa direzione sono stati mossi importanti passi in ambito nazionale. Tra le principali esperienze poste in essere negli ultimi decenni, si pensi agli Archivi delle Arti Applicate Italiane del XX secolo, fondati nel 1987 da Irene de Guttry e Maria Paola Maino[32], studiose di storia dell'architettura e delle arti applicate, che costituiscono un importante centro di documentazione e di ricerca con annessa biblioteca specializzata, ospitata attualmente nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma[33].

---

[28] Un recentissimo contributo al riguardo è il volume di Serena Giordano *Le arti applicate*, Il Mulino, Bologna, 2018.

[29] Biffi Gentili si è occupato di arti applicate e *design* fin dalla metà degli anni Ottanta. Oltre che promotore delle iniziative sopra citate, nel 2002 è stato direttore artistico delle celebrazioni tenutesi per il centenario dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino del 1902 nonché curatore della mostra *Masterpieces/Capolavori. L'artista artigiano tra Picasso e Sottsass*, tenutasi a Torino presso Palazzo Bricherasio. Cfr. E. Biffi Gentili – A. Leclercq (a cura di), *Masterpieces/Capolavori. L'artista artigiano tra Picasso e Sottsass*, catalogo mostra: Torino, Palazzo Bricherasio, 5 dicembre 2002 – 26 gennaio 2003, Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, Torino, 2002.

[30] Tenutosi a Matera, appunto, presso Palazzo Annunziata, in concomitanza con l'inaugurazione della mostra *Mater Materia*, interessante proposta di mostra internazionale delle arti applicate.

[31] Milano, Salone degli Affreschi della Società umanitaria 23 gennaio 2001. Il documento è stato promosso da Associazione Nazionale Artigianato Artistico CNA e Federazione Attività Artistiche e Culturali della Confartigianato e sottoscritto da numerose personalità del mondo dell'arte, della cultura e del lavoro.

[32] Coautrici peraltro di uno dei contributi più significativi sul versante delle arti decorative: I. De Guttry – M.P. Maino – M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Laterza, Roma, 1985.

[33] Qui ubicato dopo aver avuto una prima sede presso il Museo Andrea e Blanceflor Boncompagni Ludovisi di Roma. L'archivio dell'associazione, nato per documentare e

Altro esempio virtuoso è dato poi dall'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia 'Maria Accascina', diretto da Maria Concetta Di Natale, che, nato come strumento scientifico del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, si pone come obiettivi la conoscenza, la divulgazione e la valorizzazione delle opere d'arte decorativa in Italia[34].

Da citare, infine, anche l'ANDEL (Associazione Nazionale Difesa Edifici Liberty), nata a La Spezia nel 2009 allo scopo di censire gli edifici Liberty italiani onde evitarne il deterioramento e promuoverne la conoscenza[35].

Qualcosa si muove dunque sul fronte delle arti applicate e della loro valorizzazione, crescendo la diffusa consapevolezza di quanto l'artigianato artistico costituisca un enorme patrimonio culturale, in virtù dello stretto e privilegiato rapporto con la storia e i costumi del territorio.

## 2. Liberty: una proposta italiana per l'arte moderna

Anticipando su molti fronti le avanguardie storiche e, a più lunga gittata, molta parte dell'arte post-moderna, lo spirito estetizzante dell'*Art Nouveau* per primo pone concretamente il problema del rapporto tra arte e società, mirando alla reintegrazione del *craftman*[36], l'artista-artiere, nel mondo della produzione[37].

---

valorizzare le arti decorative italiane, consiste in faldoni intestati ad artisti e a manifatture attivi nella prima metà del XX secolo, con particolare attenzione all'ambiente romano.

[34] L'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia intitolato a Maria Accascina – storica dell'arte specializzata nelle arti decorative siciliane e organizzatrice, tra le altre cose, della mostra *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia* tenutasi nel Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1953, cfr E. Lavagnino, (a cura di), *L'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia: Mostra di Arti figurative e di Arti Applicate nell'Italia meridionale*, catalogo mostra: Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo-maggio 1953, De Luca Editori d'Arte, Roma, 1953 – è pensato come strumento scientifico del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo al fine di promuovere la conoscenza, la divulgazione e la valorizzazione delle opere d'arte decorativa in Italia, partendo dalla Sicilia. L'Osservatorio si propone inoltre di raccogliere e schedare tutto ciò che è edito nel settore in Italia, di realizzare convegni di studi, pubblicazioni, mostre e iniziative culturali.

[35] L'associazione ANDEL è nata da un gruppo eterogeneo di artisti, scrittori, architetti, musicisti, grafici, liberi professionisti amanti del Liberty, ed è stata intesa quale luogo di incontro di tutte le arti, incluso l'artigianato artistico.

[36] Letteralmente il termine si traduce come 'artigiano' ed è qui adottato per la sua pregnanza semantica ad indicare un nuovo approccio alla pratica artistica, volto al recupero

Da tale prospettiva, dunque, l'*Art Nouveau* si configura come 'movimento'[38] fortemente innovativo, con il suo modo tutto nuovo di rapportarsi all'oggetto artistico[39]; ma è anche vero che con il suo andare a ritroso attingendo al preraffaellismo[40] e, attraverso questo, all'arte medievale tre-quattrocentesca, si presenta anche come recupero di valori e tradizioni appartenenti al passato, collocandosi in una dimensione che si potrebbe definire, sotto questo aspetto, 'reazionaria'[41].

---

della manualità e del diretto contatto con la materia, caratteristica propria appunto dell'artista-artiere.

[37] Del resto, è appunto con l'*Art Nouveau* che si è realizzato il primo tentativo su vasta scala di attuare l'unità tra il concetto di arte e quello di merce, con la consapevolezza che, caduta 'l'aura' e diventata l'arte stessa un oggetto merceologico, «l'artista deve opporre al mondo delle merci una merce speciale, concorrenziale, un oggetto artistico, l'arte appunto, che non è qualcosa di diverso, di separato, ma è simbolicamente distinta: è una merce simbolica». Cit. G. Franci, *Il sistema del dandy: Wilde, Beardsley, Berbohm: arte e artificio nell'Inghilterra fin-de-siècle*, Patron Editore, Bologna, 1977, p. 16. Parlando di 'aura' si fa ovviamente riferimento alle teorie di Walter Benjamin: «ciò che viene meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è "l'aura" dell'opera d'arte». Cit. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966. p. 23.

[38] Preme specificare che l'espressione "movimento" non è qui intesa nell'accezione di corrente organizzata intorno a manifesti o prescrizioni estetiche. L'*Art Nouveau*, del resto, ha manifestato una trasversalità tale da non permettere di incasellarne la diffusione in un'etichetta restrittiva. Per approfondire si rimanda a Cit. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in *Idem* (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 15-25.

[39] E si fa qui riferimento in particolar modo alle ben note implicazioni teoriche legate all'estensione del concetto d'arte anche agli oggetti d'uso comune, implicazioni che il Modernismo assimilò per il tramite dell'universalismo decorativo delle *Arts and Crafts*.

[40] Il simbolismo 'idealista' dei Preraffaelliti si ispira a sua volta all'esperienza di William Blake (1757-1827) il poeta visionario la cui arte si pone alla base della poetica del simbolismo prima e del Proto-*Art Nouveau* poi. Il principale riferimento culturale dell'intera opera di Blake è da rintracciarsi nel Medioevo e nel suo carattere mistico e corale. Il suo linguaggio formale, in netto anticipo sui tempi, pur guardando alla monumentalità michelangiolesca, già si fonda su una figurazione simbolica, fiabesca, antinaturalistica nell'accentuazione della valenza decorativa della linea e nella perdita di consistenza plastica dei corpi. Blake è noto anche per aver inventato una particolare tecnica, l'*illuminated printing*, una sorta di miniatura a stampa in cui si fondono testo e illustrazione. Del suo repertorio medievaleggiante mistico-allegorico e del suo grafismo lineare faranno tesoro in particolar modo i Preraffaelliti, cui peraltro si deve anche un primo tentativo di riscatto della figura di Blake, generalmente ignorata dai contemporanei. Attraverso la mediazione di questi, i medesimi elementi formali sarebbero stati in seguito presi a modello e reinterpretati dagli artisti dell'*Art Nouveau*. Per approfondire si rimanda ad esempio a G. Franci (a cura di), *William Blake: Mito e Linguaggio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1983. Sul rapporto tra Simbolismo e *Art Nouveau* si rimanda inoltre a R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Sellerio Editore, Palermo, 1988, p.15; «[...] lo stile blakiano viene definito "proto *Art Nouveau*" e viene dunque situato all'origine del gusto poi sviluppatosi alla fine dell'Ottocento [...]».

[41] Cit. L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau,* Giunti, Firenze, 2000, p.14.

Come tutti i grandi fenomeni stilistici internazionali, in ottica retrospettiva, l'*Art Nouveau* non nasce, infatti, da una frattura rispetto a quanto lo ha preceduto[42]. Essa piuttosto trova le sue premesse nello storicismo ottocentesco – sebbene dallo stesso scaturisca per contrasto – e, a sua volta, contiene in sé il germe dell'arte moderna che le seguirà[43].

Al di là delle molteplici varianti nazionali[44] e delle peculiarità delle singole manifestazioni, è possibile rintracciare alcuni elementi costanti – tanto stilistici quanto teorici[45] – che permettono di parlare dell'*Art Nouveau*

---

[42] Al contrario, come di recente evidenziato dalle nuove tendenze della critica, il Modernismo mantiene uno stretto legame con gli stili del passato dal cui repertorio, seppure con sensibilità rinnovata, certamente attinge. Per approfondire la questione si rimanda a *La quête des sources nationales*, in P. Thiébaut (a cura di), *Art Nouveau Revival*, cit. pp. 152-231.

[43] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano, 1966 (I ed. 1962), p. 7.

[44] Si è parlato di *Jugendstijl* in Germania, in riferimento alla rivista «Jugend», pubblicata per la prima volta a Monaco di Baviera nel 1896. In Austria si diffuse invece il *Sezessionstil*, dal nome dell'avanguardia artistica, la Secessione appunto, delineatasi a Vienna nel 1897. In Italia – come si avrà modo di approfondire – il nuovo stile prese il nome di *Liberty*, dalla ditta di arredamenti Liberty&Co., attiva a Londra dal 1895. In Belgio, poi, si parlò di *Stile Horta* dal nome di Victor Horta, che ne fu il massimo esponente, mentre in Spagna erano in voga le denominazioni *Arte Jòven* o *Modernismo*. In Gran Bretagna fu adottato l'appellativo di *Modern Style*. Il termine *Art Nouveau*, che sarà poi il più diffuso per definire il nuovo stile, fu coniato invece in Francia, ispirandosi al nome della galleria parigina aperta nel 1895 in Rue de Provence dal mercante Samuel Bing, la cui attività pioneristica e divulgatrice è di grande interesse per qualsivoglia rilettura del fenomeno dell'arte nuova. È suo infatti il merito, tra gli altri, di aver introdotto a Parigi i lavori di L.C. Tiffany e le nuove tendenze della grafica statunitense. Cfr. O. Lorenz, *Grafica Art Nouveau*, L'Editore, Trento, 1989, p. 18. Il fatto poi che tanto il termine Liberty quanto la trionfante e agglomerante definizione di *Art Nouveau* derivino dai nomi di due negozi, conferma la misura in cui nella natura stessa dell'Arte Nuova vi fosse «una contaminazione profonda con il mercato, con il commercio, con la diffusione mediatica: che essendo fattori lucidamente enunciati a livello teorico, entrano poi con evidenza nella natura profonda degli stessi manufatti e fin nella loro stessa designazione nominale». Cit. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, cit., p. 15.

[45] A tale proposito, ricordiamo infatti che l'affermazione dell'elemento decorativo e dell'ornamento astratto in qualità di fattori costitutivi dell'Arte Nuova si era attuata anche a livello teorico, trovando coronamento nell'impegnativa opera dedicata all'argomento dal cartellonista svizzero Eugène Grasset (1841-1917). La prima edizione del suo *Mèthode de Composition Ornementale* è stata pubblicata a Parigi nel 1905 e consta di oltre 800 pagine corredate da un migliaio di illustrazioni. L'argomentazione risulta articolata in due parti dedicate rispettivamente agli elementi rettilineo e curvilineo e al loro utilizzo nelle composizioni ornamentali. Il metodo di Grasset prende le mosse anzitutto dall'identificazione di una serie di ornamenti astratti o 'primitivi', ovvero basati su elementi geometrici semplici e di ispirazione naturalistica, dalla cui combinazione si giunge a un numero infinito di 'rapporti' ornamentali. È inoltre opportuno considerare che, alla base di una simile teorizzazione, si possa suppore una conoscenza approfondita da parte di Grasset di Walter Crane e, più in generale, delle opere inglesi di modelli ornamentali. Tra queste merita menzione la *Grammar of Ornament* di Owen Jones (1809-1874) – designer, architetto e arredatore londinese – pubblicata nel 1856 e i cui postulati poterono rivivere nelle opere di tutti agli artisti *Art Nouveau*. Cfr. Cfr. G. Fanelli, *Il Disegno Liberty*, cit., pp.

come di uno stile di portata internazionale che coinvolse l'intero mondo moderno. Il primo di tali elementi risiede, non a caso, nella tendenza ad adeguare l'espressione artistica alle nuove esigenze[46] e ai nuovi canoni estetici dell'età moderna[47].

Infatti, se da un lato un certo tipo di artista *fin de siècle* aveva sempre tentato di rifuggire la tecnologia, l'industria e il 'volgare' pubblico borghese, dall'altro, l'artista *Art Nouveau* aveva presto iniziato ad utilizzare questi stessi elementi per promuovere i propri 'prodotti' e portare a compimento una rivoluzione estetica; per far sì cioè che l'opera d'arte si trasformasse in modo che la si potesse consegnare «nelle mani di tutti»[48].

---

10-15. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., pp. 99 e ss. L'opera teorica e l'attività di *designer* di Grasset assunsero una dimensione sistematica e senza precedenti tanto da avere vastissima risonanza in tutti gli ambienti artistici, incluso quello italiano.

[46] Del resto, una delle più importanti conquiste teoriche del Modernismo fu che l'arte poteva – e, almeno programmaticamente, doveva – tendere a modificare dall'interno le strutture sociali, esprimendo contenuti innovativi attraverso l'utilizzo delle possibilità offerte dai nuovi meccanismi della produzione e del mercato. Ciononostante, il tentativo messo in atto dagli artisti *fin de siècle* ascrivibili all'*Art Nouveau* di colmare il divario tra arte e società facendo della prima uno strumento di quest'ultima, non fu privo di rischi, primo fra tutti quello di soggiogare eccessivamente la produzione artistica alle regole del mercato e della civiltà dei consumi.

[47] Essenziale nel determinare i nuovi orientamenti estetici di fine secolo – da un punto di vista tanto teorico quanto stilistico – fu anche, com'è noto, l'assimilazione, per il tramite del Decadentismo estetico, dell'arte orientale che diede origine al fenomeno del *Japonisme.* L'espressione – coniata dal critico e collezionista Philippe Burty, fondatore della «Gazette des Beaux-Arts» nel 1859 e divulgatore del gusto giapponista in Francia attraverso una serie di interventi pubblicati nel 1872 sulla rivista «Renaissance Littèraire et Artistique» – indica il fenomeno della propagazione dello stile giapponese nel gusto degli artisti e del nuovo pubblico borghese a metà Ottocento. Nonostante l'arte europea avesse subito a lungo e senza soluzione di continuità significative influenze da parte della cultura orientale – fin dall'epoca del tardo Barocco – si può propriamente parlare di *Japonisme* solo a partire dalla seconda metà del XIX secolo quando, grazie all'apertura dei porti giapponesi, avvenuta nel 1854, si mise fine al volontario isolamento geografico e culturale in cui aveva vissuto fino ad allora il Giappone. Diretta conseguenza di questo incontro tra culture fu la comparsa sul mercato europeo, oltre che delle tipiche xilografie a colori, anche di disparati e curiosi oggetti d'uso che rapidamente conquistarono il favore degli acquirenti, esperti collezionisti e non. Una figura di spicco nella storia europea del Giapponismo è infatti proprio un commerciante, il già citato amburghese Samuel Bing. Per sua iniziativa nasceva nel 1888 la rivista «Le Japon Artistique», pubblicata in francese, tedesco e inglese, che, accanto alle numerose mostre organizzate dallo stesso Bing in quegli anni, si colloca alla base della nascita ufficiale del gusto per le *japonaiseries*. Per approfondire si rimanda in particolare a: R. Caroli – F. Gatti, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, Roma, 2004; F. Arzeni, *L'Immagine e il Segno: il Giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 1987; S. Wichmann, *Giapponismo: Oriente – Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX Secolo*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1981.

[48] H. Van de Velde, *Prima predica d'arte*, in H. Van de Velde, *Sgombero d'arte e altri saggi*, cit., p. 32.

Di fatto, l'ubicazione sociologica di questo stile si colloca proprio in quella *bourgeoisie* urbana affermatasi all'apogeo dell'era capitalista[49], configurandosi, in fondo, come

> il primo stile internazionale genuino di un'epoca non più di stampo clericale o aristocratico; le sue creazioni […] non sono principalmente il frutto dell'ordinazione di un committente: sono piuttosto l'offerta dell'artista al consumatore[50].

Appunto in tale ottica l'*Art Nouveau* è anche la premessa e l'anticipazione di quello che sarà il concetto moderno di *design*[51].

L'*Art Nouveau*, dunque, fu più di uno stile ornamentale; essa volle porsi piuttosto come linguaggio "globale", espressione di nuove istanze, e volle assumersi l'arduo compito di 'ricostruire' il mondo attraverso i valori dell'estetica e del Bello. La sua ossessiva ricerca della bellezza sovente si tradusse anche in una «narcisistica ammirazione di sé»[52] e in una spiccata tendenza all'esibizionismo, che pure prendeva spunto – o pretesto – dall'idea stessa di riforma dell'arte.

Il nuovo linguaggio artistico si inserì poi in una *querelle* ricorrente nel clima *fin de siècle*, ovvero la annosa polemica riguardante la distinzione che fin dal Rinascimento era operata tra arti cosiddette 'maggiori', quali erano considerate la pittura e la scultura, e arti 'minori' o decorative[53]; polemica questa che si traduceva, in altre parole, nel rifiuto del momento tecnico-funzionale dell'arte dovuto alla contrapposizione – di ben noto retaggio

---

[49] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 274.

[50] *Ivi*, p. 276.

[51] Si veda in proposito, ad esempio, L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit. p. 56.

[52] «Nessuna altra arte si era fino ad allora ammirata tanto e offerta all'ammirazione in così gran numero di esposizioni; nessuna produsse tante più belle riviste per specchiarvisi e mostrarvisi». Cit. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit. p. 12.

[53] Interessanti e lucide osservazioni in merito sono certamente quelle espresse nel saggio *Première prédication d'art*, pronunciato da Van de Velde come discorso d'apertura dei corsi nell'Accademia Reale di Anversa e poi pubblicato in tre puntate, tra il 1893 e il 1894, sulle pagine della rivista «L'art moderne». Parlando polemicamente della distinzione ancora invalsa di distinguere le belle arti dalle arti industriali, Van de Velde affermava «In che cosa un vetro o un ricamo si differenziano da una pittura? […] Ditemi ora, dove incominciano le belle arti e dove finiscono? Avete allora una vera ragione per disprezzare tanto le industrie d'arte?». H. Van de Velde, *Prima predica d'arte*, cit., pp. 29-36.

rinascimentale – tra l'arte nobile e liberale del dotto artista accademico e l'operato manuale del semplice artigiano.

Alla gerarchia e alle discriminazioni sociali ha sempre corrisposto, nelle concezioni estetiche, la tendenza a privilegiare l'ideazione a scapito dell'esecuzione dell'opera d'arte. Il processo opposto si è invece verificato quando sono mutati gli ordini sociali, o perlomeno si è avvertita l'esigenza del loro sovvertimento.

E se già con l'Illuminismo si era aperta una prima breccia in quella che Walter Gropius avrebbe definito «l'arrogante barriera fra artigiano e artista»[54], solo a cavallo tra Ottocento e Novecento, grazie alle teorie di Alois Riegl e al dilagare del Modernismo, si sarebbe finalmente giunti a un reale riconoscimento culturale delle arti applicate[55] e quindi a sancire, almeno sul piano teorico, la parità tra le arti[56].

Lo spirito *Art Nouveau* fu infatti volto interamente ad abbattere tali confini in nome dell'affermazione di un'arte 'unica'[57] che al più può essere classificata soltanto sulla base delle sue molteplici tecniche espressive.

---

[54] W. Gropius, *Manifesto del Bauhaus*, 1919.

[55] La rivalutazione delle arti decorative manifestò importanti risonanze anche nell'ambito della didattica delle Scuole d'arte, che proprio a cavallo fra i due secoli si andavano moltiplicando in tutta Europa. In Inghilterra – nazione che vanta un primato in questo processo di ammodernamento – l'insegnamento artistico si era precocemente orientato verso nuovi orizzonti con la fondazione a Birmingham, nel 1821, del 'College of Arts and Crafts'. Ben presto a Londra nasceva poi la 'School of Design', con lo scopo dichiarato di «incoraggiare la diretta applicazione delle arti all'industria». Le *ornamental arts* rimanevano però distinte dalle *fine arts* che restavano appannaggio della 'Royal Academy'. Cfr. I. Cremona, *Il Tempo dell'Art Nouveau*, cit. e L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit. In ambito italiano, invece, le prime scuole di arte applicata all'industria nascevano negli anni Settanta dell'Ottocento. A lungo però l'accademismo dei programmi e la mancanza di un coordinamento tra le stesse fecero sì che mancasse una comune ricerca di rinnovamento formale. Cfr. I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 4.

[56] Da quel momento, il problema sarebbe restato vivo per tutto il Novecento, riproponendo periodicamente interrogativi – ancora oggigiorno privi di univoche e risolutive risposte – sul rapporto tra arte individualistico-aristocratica e arte popolare come fenomeno di massa. Per approfondire si veda: F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, cit.

[57] Non è un caso che l'epoca dell'*Art Nouveau* fu la più ricca di «ingegni bivalenti»; basti pensare ai molti poeti-pittori che ne furono anticipatori e protagonisti, *in primis* Blake, Morris, Rossetti e Beardsley. Cfr. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 11.

Nessuna gerarchia dunque, ma una concezione unitaria[58] e interdisciplinare dell'arte stessa[59].

E dunque questo *Modern Style*, nato in Inghilterra a fine Ottocento[60], avviatosi al declino già a partire dalla prima decade del Novecento[61] e poi caduto nel dimenticatoio per decenni, necessitava certamente di un'attenta rivalutazione storica in quanto fu un movimento di rottura che propagandò quegli ideali di sintesi delle arti e tra queste e la vita, intesa anch'essa come opera d'arte, che tanto furono *à la page* anche nei dibattiti letterari e più generalmente culturali.

La stagione dell'*Art Nouveau* fu infatti forse l'ultimo periodo della storia artistica contemporanea in cui si sia affermata a livello internazionale un'ideologia complessivamente omogenea, dalla quale nessun campo, non solo dell'arte ma anche del vivere quotidiano, è stato immune.

Ciò premesso, la vicenda italiana del Liberty-*Art Nouveau* ha assunto, nella storia come nella storiografia, una posizione di minor rilievo rispetto a quella europea e, non a caso, tranne che per sporadiche eccezioni, è stata a lungo ritenuta un'esperienza ritardataria, di riporto[62], sfociata senza soluzione di continuità nell'*Art Déco*.

---

[58] «Bisogna ritornare all'unità delle arti. C'è decadenza perché c'è rottura dell'unità. E l'unità era la diga solida che proteggeva l'arte […]. Ma dopo che la diga si è rotta […] la bruttezza si è installata in mezzo a noi come conquistatrice vittoriosa e inespugnabile». Cit. H. Van de Velde, *Prima predica d'arte*, cit., p. 33.

[59] Ne consegue che mai nessun movimento artistico si presentò a tal punto composito e produsse così variegati e molteplici risultati. Cfr. O. Lorenz, *Grafica Art Nouveau*, cit., p. 17.

[60] Che l'Inghilterra sia stata il luogo di massima espansione del Modernismo è indubbio, tuttavia, sebbene nel contesto anglosassone l'*Art Nouveau* abbia mosso i suoi primi passi, convenzionalmente, nella storiografia sull'arte tra Otto e Novecento, il punto di riferimento assoluto per individuare la nascita del nuovo stile è costituito dall'apertura del *Salon* de *La Libre Esthétique*, inaugurata nel febbraio del 1894 a Bruxelles, tra i cui membri, venti in tutto, comparivano Beardsley, Maillol e Van de Velde. In quella data nasceva l'arte nuova – «l'art futur», com'ebbe a definirla lo stesso Van de Velde – che sarebbe diventata ufficialmente *Art Nouveau* l'anno seguente, in seguito all'apertura della galleria di Bing. Cfr. R. Bossaglia, *Saggio introduttivo*, in H. Van de Velde, *Sgombero d'arte e altri saggi*, cit., pp. 7-8.

[61] In tutta Europa, infatti, già a queste date, il Modernismo fu oggetto di un rapido crollo, se non persino di un vero e proprio ripudio, soprattutto da parte di quegli stessi razionalisti che pure in precedenza avevano militato nelle sue schiere. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 29.

[62] L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit., p. 317

Intraprendere un'indagine sul Liberty italiano implica innanzitutto il dover premettere che di 'Liberty' si è parlato esclusivamente in Italia[63]: termine vago, che non ha alle spalle la ricchezza teorica di un '*Art Nouveau*' o l'impegno programmatico di un '*Modern Style*', e che permette di individuare, al limite, una temperie culturale, un'atmosfera, un gusto, più che uno stile[64].

A lungo è risultato persino complicato riuscire a stabilire se fosse possibile individuare o meno una linea italiana di adesione alle proposte europee o se, piuttosto, il fenomeno italiano non andasse ricondotto

> entro i più modesti confini di un movimento di riflesso pervaso da tutte le contraddizioni e da tutte le incertezze metodologiche e critiche dei fenomeni provinciali[65].

Certo è che, al confronto con quelle inglesi, francesi, tedesche e austriache, molte manifestazioni 'minori' di Modernismo – come le esperienze riscontrabili in Italia e nell'est Europa – presentano una diversa interpretazione del 'floreale', che spesso coincide col risveglio nazionale e si concretizza nel recupero di fatti decorativi folkloristici, vernacolari[66].

Questa dinamica, in Italia, si è però innestata su una situazione politica ed economica particolarmente articolata, sia per la difficoltà di dover comporre in unità nazionale espressioni tradizionalmente diverse, sia per il lento e disomogeneo sviluppo industriale.

Così, da noi, le nuove esperienze figurative spesso non stimolarono recuperi di creatività autoctone, che sarebbe stato poi il solo modo di

---

[63] Nel tentativo di definire il fenomeno modernista in Italia, 'Liberty' è stato il primo termine adottato. Nel dibattito critico fu poi introdotto il termine 'floreale', inizialmente con un'accezione prevalentemente limitativa e negativa (Camillo Boito e Alfredo Melani), poi, a partire dagli anni Sessanta, per meglio definire l'eclettismo e il decorativismo tipici del Modernismo italiano (Carrol L.V. Meeks). Cfr E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., p. 3. Sulla fortuna del termine e sull'evoluzione del concetto stesso di Liberty si rimanda anche a R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Sellerio, 1988, Palermo, pp. 69-140.

[64] *Ivi*, p. 69.

[65] R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 74.

[66] *Ibidem*.

trasformarle in espressioni collettive[67], in grado di coinvolgere la popolazione – anche se solo sul piano del gusto – e quello che, almeno nelle motivazioni originarie, era nato per essere uno stile 'democratico', finì con il configurarsi come fatto «aristocratico»[68]. D'altronde, questa contraddizione interessa tutta l'*Art Nouveau*.

Nonostante, infatti, questa che potrebbe essere definita, nel senso che si è tentato fin qui di chiarire, come "prima avanguardia artistica europea" intenda, fin dalle sue prime radici morrisiane, proporsi quale portavoce dell'arte come 'servizio sociale', la vicenda storica rivela, anche nell'*Art Nouveau*, «l'ineliminabile componente elitaria»[69], che è poi propria di ogni avanguardia.

Non si possono d'altronde trascurare i molti limiti che la diffusione del nuovo stile – con tutte le implicazioni socio-culturali ad esso connesse – dovette incontrare nella penisola: un tasso di analfabetismo ancora elevatissimo e un'economia fondata perlopiù sulla produzione agricola.

Un simile substrato ha fatto sì che, in Italia, le svariate e spesso notevoli forme di adesione al verbo dell'Arte Nuova – in cui il floreale internazionale veniva a innestarsi su un *humus* locale assai caratterizzato – non siano riuscite a riscattare il Modernismo 'nostrano' da una sua sostanziale incertezza ed esteriorità, aspetto che ha probabilmente gravato sulla successiva sfortuna critica del fenomeno[70].

La complessa situazione di questo momento italiano è infatti stata presa in considerazione dalla storiografia artistica in tempi relativamente recenti, negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, quando, come si è già detto,

---

[67] *Ibidem*.

[68] V. Pica, *Arte Aristocratica*, 1898, cit. in R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit. p. 78. Si noti però che, sebbene sia questa la tendenza maggiormente riscontrabile in Italia, non mancò, nell'ambito di un Modernismo locale di più spiccata ispirazione internazionale – e mi riferisco, ad esempio, all'esperienza dei grafici e degli artisti 'applicati' bolognesi – lo schieramento su posizioni ideali e politiche di stampo laico e sinistroide, ben più interessato dunque alla concreta immissione del nuovo stile nella società e alla sua «acquisizione da parte delle forze democratiche». Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., pp. 20-21.

[69] R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 185.

[70] Si fa qui riferimento alla già citata sfortuna critica di cui è stata oggetto l'*Art Nouveau* tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento.

si è assistito alla fioritura degli studi autoctoni[71] sul Liberty, sebbene i progetti messi in campo all'epoca – si pensi agli *Archivi del Liberty italiano*[72] – siano solo in parte riusciti nell'intento di fare giustizia di un lungo silenzio, che ha condotto a una profonda quanto immotivata lacuna storiografica.

Restano dunque ancora aperti i molti interrogativi circa il perché di una così debole fortuna del 'floreale', che, pur dando luogo a manifestazioni grafiche importantissime – nascendo addirittura nella grafica – non riuscì a generare da noi uno stile coerente e diede piuttosto luogo a «quelle forme spurie che sono, in sostanza, il Liberty italiano»[73].

Tale premessa non esclude ad ogni modo che in Italia vi siano state alcune manifestazioni di adesione all'Arte Nuova che nulla ebbero da invidiare ai coevi esempi internazionali.

Al cospetto della rivoluzione estetica che andava diffondendosi in numerosi 'focolai' europei, anche molti artisti italiani iniziavano infatti ad essere sempre più persuasi della necessità di varcare i confini delle vecchie tradizioni[74] e ad avvertire l'esigenza di ricondurre le molteplici identità regionali – 'colpevoli' di quel provincialismo, a sua volta causa dell'arretratezza dell'arte italiana – ad un linguaggio artistico realmente moderno e unitario.

Si trattava, in altre parole, di superare quanto tratteneva la cultura artistica italiana fuori dell'Europa, ovvero di archiviare:

> il naturalismo positivista, le persistenti suggestioni tardoromantiche e quell'accademismo, di stampo purista, che a un certo punto […]

---

[71] Nessuna trattazione sull'*Art Nouveau* straniera aveva infatti fino ad allora affrontato in maniera sistematica anche il tema italiano. Cfr. L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit. p. 320.

[72] R. Bossaglia, (a cura di), *Archivi del liberty italiano: architettura*, F. Angeli, Milano, 1987. L'iniziativa, curata da Rossana Bossaglia e promossa già nel 1969 dall'Ente Quadriennale d'Arte di Roma e dal suo allora segretario, Fortunato Bellonzi, si proponeva il fine di offrire un censimento della produzione Liberty italiana, qualificandosi quale imprescindibile strumento di studio e di tutela del patrimonio. Per approfondire si rimanda al Capitolo 1, Parte II della presente trattazione.

[73] R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit. p. 93.

[74] Assumendo, in particolare, una posizione polemica tanto nei confronti di quel «verismo edulcorato» e perbenista, retaggio dell'età umbertina, quanto dell'idealismo «paganeggiante» dei decadenti. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 10.

sembrava essersi candidato come linguaggio, nella pittura e scultura storiche e celebrative, nazionale[75].

Sulla via dell'ammodernamento, la Biennale di Venezia assolse con un certo tempismo ad un importante compito di informazione e apertura[76]. Ciononostante, le vere responsabili della diffusione del nuovo gusto in Italia furono le riviste illustrate straniere che, cominciando a diffondersi e a circolare negli ambienti intellettuali e artistici della penisola, stimolarono la nascita di analoghe esperienze, prima fra tutte «Emporium»[77].

Accanto alle riviste e all'editoria illustrata in genere, gli ambiti in cui si poterono scorgere i primi significativi germogli dell'Arte Nuova furono le arti applicate e, soprattutto, la cartellonistica d'autore[78], genere che – anche se con un certo ritardo – iniziava a muovere i suoi primi passi in Italia proprio al principio del Novecento[79].

---

[75] Cit. F. Mazzocca, (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 21.

[76] È per il tramite delle biennali che le esperienze estetiche dei Preraffaelliti prima e del Modernismo internazionale poi poterono essere precocemente conosciute dagli artisti italiani, influenzandone a vario titolo la produzione. Cfr. F. Bellonzi, (a cura di), *Mostra del Liberty Italiano*, catalogo mostra: Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972-febbraio 1973, Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente, Milano, 1972, p. 43; M.T. Benedetti, *Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty*, in F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp.178-199.

[77] Come avrà modo di precisare nelle pagine a seguire (Cfr. Capitolo 1, Parte I) l'importanza dell'iniziativa di «Emporium» e dell'attività di Vittorio Pica, cui la rivista fu indissolubilmente legata, risiede nell'aver puntato sulla grafica e sulle arti decorative, ambiti all'epoca più vitali e aggiornati rispetto alla pittura, in quanto meno gravati da pesanti remore accademiche. Cfr. F. Bellonzi, (a cura di), *Mostra del Liberty Italiano*, cit., p. 43.

[78] Per approfondire l'argomento della diffusione dell'arte del cartellonismo in Italia e di come questa fu accolta nel panorama culturale dell'epoca si segnalano in particolare: A. Lancellotti, *Storia aneddotica della réclame*, Quintieri, Milano, 1912 e M. Picone Petrusa (a cura di) *Vittorio Pica. Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, Liguori, Napoli 1994.

[79] Il più grande promotore del *réclame* artistico a livello nazionale fu Vittorio Pica che, già negli anni Novanta del XIX secolo, riconosceva nell'arte dei cartelloni un potenziale inespresso e ne esaltava la capacità di produrre forme di bellezza di immediata diffusione, in virtù dell'adozione di un linguaggio comprensibile e necessariamente in linea con i tempi. Gli interventi che Pica in quegli anni dedicò all'arte del manifesto e alle arti grafiche in genere, furono pubblicati su «Emporium» e poi raccolti in: V. Pica, *Attraverso gli Albi e le Cartelle. Sensazioni d'arte*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 4 serie, 1904-1921. Cfr. P. Pallottino, *La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*, P. Pallottino, *La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*, *l'opera pioneristica di Vittorio Pica su «Emporium»*, in G. Bacci – M. Ferretti – M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, cit. p. 209; F. Mazzocca, (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit. p. 110.

Fu quindi proprio grazie alla capacità di penetrazione della grafica, dell'editoria illustrata, delle arti decorative e della pubblicità che il Liberty poté diventare, anche in Italia, uno stile, se non 'popolare', come altrove, almeno diffuso.

Quanto agli sviluppi dell'Arte Nuova nella penisola, sebbene il *background* di riferimento provenisse dalle coeve esperienze d'oltralpe, certo è che il Liberty italiano si espresse in termini peculiari, risentendo inevitabilmente della millenaria, quanto autorevole, tradizione artistica e figurativa autoctona. Del resto, come osservava Alfredo Melani, «il nostro paese è tanto ricco di arte antica da scoraggiare i più arditi sognatori di forme nuove»[80].

Si potrebbe, in tal senso, persino definire il Liberty come «rivoluzione conservatrice»[81], che ha cercato di conciliare forme tradizionali e desiderio di innovazione in una «sintesi di carattere decisamente borghese»[82].

L'atto di nascita del Liberty italiano – nonostante già da almeno un decennio una particolare interpretazione del Modernismo[83] andasse maturando e iniziassero già a formarsi i primi teorici del nuovo stile[84] – si identifica convenzionalmente con la memorabile Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, inaugurata a Torino nel 1902[85].

---

[80] Alfredo Melani (1859-1928), architetto, critico d'arte e pubblicista, cit. in F. Mazzocca, (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 108.

[81] R. Bossaglia – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 185.

[82] *Ibidem*.

[83] La nascita di un interesse in Italia per i fenomeni di tipo *Art Nouveau* si può fissare convenzionalmente al 1895, anno in cui ebbero inizio le pubblicazioni di «Emporium». Cfr. R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit. p. 82. Ciononostante, già nel 1885 si può individuare una prima adesione al gusto d'oltralpe nell'ambito delle arti figurative, con la fondazione a Roma, a opera di Nino Costa, del gruppo 'In Arte Libertas', particolarmente vicino all'estetismo di marca preraffaellita e all'ideologia morrisiana. Cfr. L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit. p. 318. Ed è proprio alla lezione di Costa che si educò Giulio Aristide Sartorio, «corifeo di tutta una corrente nell'età del Liberty» che anticipò il Modernismo italiano, sebbene mantenendosi ancorata ad una concezione aristocratico-decadente, ovvero distante dall'attuazione dell'ipotesi sociale del movimento. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., pp. 9-10.

[84] E mi riferisco in particolare a Vittorio Pica, Alfredo Melani ed Enrico Thovez – tra i fondatori, gli ultimi due, de «L'arte decorativa moderna» (1902), per certi versi da ritenersi l'organo ufficiale del Liberty – che furono veri pionieri in tal senso. Cfr. Capitolo 1, Parte I.

[85] È in questa occasione che Raimondo D'Aronco, autore del Padiglione centrale dell'esposizione e di alcuni edifici minori, si misurò con l'impresa di proporre, in un linguaggio anticlassico, eclettico e funzionale, una nuova concezione strutturale e spaziale. Cfr. P. Portoghesi, *L'architettura Liberty*, in F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., p.

L'evento – che, dal punto di vista della risonanza, fu un grande successo[86] – si qualificò subito quale importante momento di dibattito e di aggiornamento, implicando un inevitabile quanto fruttuoso confronto dell'arte nazionale con le più moderne esperienze europee[87] e configurandosi, insomma, come evidente spia di una tensione culturale collettiva già avviata ma non ancora sedimentata[88].

In occasione della seduta inaugurale dell'Esposizione, l'allora ministro della Pubblica Istruzione, Nunzio Nasi, pronunciò un discorso che già sintetizzava le principali questioni che negli anni a seguire sarebbero intervenute ad animare il dibattito intorno all'interpretazione critica del Liberty:

> il nuovo secolo entra nella storia cogli ideali di una rinascente Arte Decorativa, che, rispecchiando le mutate condizioni dello spirito pubblico, vi compie una duplice funzione di civile progresso: diffondere i benefizi dell'educazione estetica, creare nuove forme di lavoro. La chiamano "arte nuova", ma tutta la sapienza della vita ci ammonisce che il nuovo per aver diritto a vivere e a rimanere, deve sorgere come rigoroso germoglio del ceppo antico. […] essa è lo "stile nuovo" perché riesce a semplificare e quasi a tradurre in forme ideali tutti gli aspetti della natura […] può e deve sollevarsi dalle fredde e meccaniche imitazioni, per rappresentare il gusto, le aspirazioni,

---

152; L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit. pp. 320-321. Per approfondire si vedano inoltre: E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., pp. 96-115; M. Nicoletti, *D'Aronco e l'architettura Liberty*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

[86] Vi presero infatti parte molti dei più importanti nomi del Modernismo europeo. Per citarne alcuni: Henri Van de Velde e Victor Horta per la sezione belga, Louis Comfort Tiffany per quella statunitense, Émile Gallé, Alexandre Charpentier e René Lalique per quella francese; poi ancora Josef Hofmann per la sezione austriaca, Walter Crane e Kate Greenaway per quella inglese, Charles Rennie Mackintosh per la scozzese.

[87] Per approfondire si rimanda a: V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1903 e V. Bertone – M. Vinardi, *A Torino nel 1902. Il rinnovamento estetico della forma*, in F. Mazzocca, (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit. pp. 39-47.

[88] Cfr. O. Selvafolta, *Il mobile del Novecento. Liberty*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1985, p. 9.

> l'educazione di un popolo e di un'epoca. […] Rinnoviamo l'Arte Decorativa, ma serbiamo il carattere nazionale, restiamo italiani[89].

Emergono qui, *in nuce*, i principali nodi tematici destinati ad entrare in gioco in tutte le declinazioni nostrane del 'floreale': l'esigenza di aprirsi al confronto con le esperienze internazionali, la necessità di mantenere viva l'eredità dell'illustre passato artistico nazionale, la riscoperta delle arti applicate come fondamentale mezzo di educazione estetica.

[89] Il discorso, che fu integralmente pubblicato tra le pagine de «L'Arte decorativa moderna», n. 4, aprile 1902, pp. 106-115, è parzialmente riportato in F. Mazzocca, (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 77.

# PARTE I

La grafica Liberty in Basilicata

# Capitolo 1

## Il «miracolo» della grafica Liberty[1]: le riviste italiane nel contesto europeo

Nell'apprestarsi a condurre un'indagine che aspira a far dialogare le esperienze figurative lucane di gusto Liberty con il più ampio contesto europeo e nazionale, punto di partenza imprescindibile è l'ambito della grafica che, com'è noto, per primo si prestò a dare voce ai nuovi fermenti stilistici, tanto nelle realtà culturalmente e artisticamente più avanzate, quanto nelle più 'attardate' periferie.

In effetti molte similitudini tra le espressioni della grafica Liberty lucana e quelle della più aggiornata illustrazione modernista si possono stabilire sul piano sia contenutistico che più specificamente stilistico[2]. E questo allineamento fu reso possibile proprio dalla 'democratizzazione' della circolazione artistica offerta dai neo-nati mezzi di comunicazione di massa.

Del resto, sullo sfondo della più ampia evoluzione della concezione estetica che, già dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, aveva generato un fermento di vero e proprio 'socialismo'[3] dell'arte, il Modernismo – giovandosi innanzitutto dello sviluppo e del rapido perfezionamento di

---

[1] L'espressione è mutuata da Elena Gottarelli che, in un suo illuminante articolo, si riferiva in tal modo al peculiare caso di «Italia Ride» e del Liberty bolognese. Cfr. E. Gottarelli, *«Italia Ride»: il miracolo del Liberty bolognese*, in «Strenna Storica Bolognese», vol. XXIV, 1974, Pàtron Editore, Bologna, 1974 pp. 57-75.

[2] Anche nella grafica lucana, come vedremo, ricorrono infatti soluzioni compositive e formali assimilabili a quelle che il più avanzato Modernismo europeo aveva elaborato proprio in funzione delle cosiddette arti 'minori', che furono le principali protagoniste di questa stagione artistica, prima che essa investisse anche la pittura e l'architettura.

[3] Con tale espressione si intende richiamare il patrimonio di esperienze maturato da William Morris grazie alla sua sperimentazione nell'ambito delle arti minori. Di «socialismo della bellezza» in relazione al dibattito sull'Arte Nuova, del resto, parlarono gli stessi Vittorio Pica, Enrico Thovez e Alfredo Melani. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., pp. 20 e 92. Per approfondire il tema della relazione tra Arte Nuova e socialismo si rimanda inoltre a: M. Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1978, pp. 107-120.

nuove tecniche nel campo della stampa[4] e, nella fattispecie, della riproduzione delle immagini[5] – aveva mosso i suoi primi passi proprio nell'ambito della grafica illustrativa[6]. Il più significativo sintomo di una vera rivoluzione in atto si riscontra in prima istanza appunto nel fatto che, in

[4] A loro volta, le nuove tecniche di riproduzione grafica, in virtù delle loro potenzialità intrinseche – ovvero una maggiore immediatezza del procedimento di riproduzione e la possibilità di realizzare un numero sempre più elevato di esemplari – sortirono effetti di diversa natura, introducendo cambiamenti non solo nella mentalità degli artisti e dei fruitori dell'arte ma anche e soprattutto nella realizzazione pratica dell'opera in sé. Come vedremo, infatti, le nuove tecniche di stampa favorirono l'affermarsi della novità stilistica più tipicamente *Art Nouveau*, che consisté nel definitivo passaggio dalle rappresentazioni prospettiche e realistiche di discendenza accademica e tradizionale a soluzioni bidimensionali che risolvevano l'illustrazione nell'uso esclusivo di linee flessuose.

[5] Non è dunque un caso che gli artisti del periodo abbiano mostrato sovente un notevole interesse sperimentale nei confronti delle tecniche che permettevano la riproduzione delle immagini, e tra queste anzitutto la xilografia, la litografia e la fotoincisione. Proprio a metà dell'Ottocento, in risposta alle nuove esigenze dettate dalla sempre più vasta diffusione di libri illustrati e riviste, la xilografia conobbe un nuovo periodo di grande fortuna. Per adattare l'antica tecnica di stampa alle esigenze dell'editoria moderna fu introdotto il nuovo metodo, la cui invenzione spetta all'inglese Thomas Bewick, della xilografia su legno di testa. Determinante in questo recupero e ammodernamento della tecnica fu sicuramente il crescente interesse manifestato dagli artisti di fine secolo nei confronti dell'arte giapponese, che ne faceva largo uso. Il limite di questo metodo di incisione – quanto dell'altrettanto antica tecnica dell'acquaforte – risiedeva però nel suo carattere interamente manuale e dunque poco pratico, dispendioso e sicuramente inadatto a riprodurre numeri elevati di copie. A rispondere alle rinnovate esigenze dei grafici di fine secolo, intervenne la litografia o 'stampa chimica su pietra', processo che, com'è noto, fu sperimentato per la prima volta da Aloys Senefelder negli anni Novanta del Settecento. L'invenzione non nacque specificamente allo scopo di servire le arti, ma piuttosto come supporto alla crescente industria della stampa; solo in seguito gli artisti si avvidero delle immense possibilità che potevano derivare da questo innovativo procedimento, il cui prodotto è una stampa dai colori crudi e piatti, dotata di quei tratti di semplificazione e stilizzazione all'epoca tanto ricercati. La nuova tecnica, inoltre, conobbe larga diffusione anche grazie alla maggiore connaturalità con le pratiche della pittura e del disegno e alla possibilità di ottenere con un'unica matrice un numero di esemplari illimitato, riducendo in tal modo drasticamente i costi di stampa. Per approfondire si rimanda a: E. Zecchini Steinwender, *Il Secolo XIX: Appunti per una storia della stampa d'arte*, in «Grafica d'Arte» n. 38, anno X, aprile – giugno 1999, pp. 9 e ss. e D. Porzio, (a cura di), *La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica*, Mondadori, Milano, 1983, *passim*. La tecnica che poi trovò più larga diffusione nel primo Novecento – che è anche quella adoperata negli esemplari oggetto della presente trattazione – è la fotoincisione su *cliché* di zinco che, introdotta nell'Ottocento, si basa su un processo di incisione chimica su matrice metallica. Utilizzando come maschera una lastra fotografica, consente di creare duplicati dotati della massima fedeltà rispetto all'originale e con tempi e costi decisamente più convenienti. Per approfondire si rimanda a C. Maltese, *Le tecniche artistiche*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1973, pp. 259-306.

[6] In quello cioè che è certamente da considerarsi quale il primo e più rilevante mezzo espressivo dell'*Art Nouveau*, nonché la manifestazione più originale ed emblematica di questo stile.

tutta Europa, «dai primi anni del Novecento l'arte è molto più sotto il segno dei grafici che dei pittori»[7].

Il primo luogo in cui tale circostanza poté verificarsi fu il libro illustrato, quello che Walter Crane[8] – il quale meglio di altri seppe interpretare il rinnovamento dell'arte grafica – ebbe a definire come

> una sorta di architettura, alla quale concorrono le soluzioni di tutti i suoi elementi: il formato, la copertina, la carta dei risguardi, il frontespizio, il rapporto testo-decorazione, il carattere tipografico, gli ornamenti, le illustrazioni, ecc[9].

A partire dalle ben note premesse inglesi[10] – che, sviluppandosi dalla riforma estetica attuata da William Morris[11], per prime portarono

---

[7] Il passo è estrapolato dalla recensione firmata da Roberto Longhi in occasione della mostra veneziana di Mino Maccari. Cfr. R. Longhi, *Maccari all'Arcobaleno*, in «Arcobaleno», n. 7-8, novembre-dicembre 1938, cit. in F. Mazzocca, *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 116. Come noto, sono comunque molteplici gli episodi che già nel secolo precedente avevano posto i presupposti di quel «rinascimento» (Tale è definito da Jackson Holbrook in: J. Holbrook, *The Eighteen Nineties: a Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Penguin Books, Harmondsworth Middlesex, 1950, p. 31) i cui approdi sarebbero poi stati il riconoscimento della dignità di un genere a lungo sottovalutato nelle sue potenzialità espressive e l'elaborazione di una nuova concezione della grafica editoriale, in cui l'illustrazione, non più mero corredo decorativo, acquistava una nuova autonomia rispetto al testo. Solo al culmine di tale processo, nel primo Novecento, l'illustrazione si sarebbe poi spogliata dell'etichetta di arte 'minore' e sarebbe assurta compiutamente a fenomeno di costume e di moda.

[8] Oltre a svolgere una fondamentale opera di ricognizione teorica circa l'arte decorativa e ornamentale – si pensi ad esempio al trattato *Line and Form* del 1900, che permette di annoverarlo tra i maggiori teorici della nuova arte – Walter Crane fu uno dei più prolifici illustratori di libri per bambini della sua generazione. Proprio l'editoria illustrata per l'infanzia, nata soltanto nell'Ottocento, è inoltre da includersi tra i primi riverberi delle nuove speculazioni filosofiche e sociologiche che portarono, tra le altre tante conquiste, anche al riconoscimento del bambino come autonomo soggetto sociale. Cfr. O. Lorenz, *Grafica Art Nouveau*, cit. p. 16 e M.I. Palazzolo, *L'editoria illustrata in Italia. Modelli di produzione e di consumo tra Otto e Novecento*, in G. Bacci – M. Ferretti – M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, cit., p. 35.

[9] Il passo, tratto dall'opera di Walter Crane *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (1896), è riportato in G. Fanelli – E. Godoli, *L'Illustrazione Art Nouveau*, cit. p. 3.

[10] Le prime avvisaglie di un rinascimento della decorazione e illustrazione di libri si rintracciano infatti anzitutto nell'iniziativa dei preraffaelliti Rossetti, Millais e Hunt che, nel lontano 1857, realizzarono alcune illustrazioni a corredo dell'edizione dei *Poems* di Tennyson pubblicata quello stesso anno. La nascita vera e propria del libro illustrato si fa invece coincidere con la pubblicazione del volume *Early Italian Poets* di Rossetti per il quale l'artista realizzò il frontespizio. Cfr. J. Holbrook, *The Eighteen Nineties*, cit. p. 287. Per una approfondita analisi della storia del libro illustrato nell'Inghilterra vittoriana dai suoi primissimi esordi fino alle più moderne manifestazioni si rimanda inoltre a R.

all'elaborazione di una nuova concezione nella grafica editoriale[12] – molti artisti fornirono, a cavallo fra Ottocento e Novecento, le più svariate interpretazioni del rapporto illustrazione-testo nell'architettura del libro illustrato, rispondendo con soluzioni personalissime alla stringente necessità di armonizzare e proporzionare le due entità nel circoscritto spazio della pagina bianca[13].

Eccezion fatta per le illustrazioni destinate alla decorazione di libri o ad una fruizione in qualità di opere autonome, come nel caso dell'altro fecondo terreno di sperimentazione della grafica modernista, i manifesti o *affiches*[14],

---

Maxwell (a cura di), *The Victorian Illustrated Book*, University Press of Virginia, Londra, 2002.

[11] Interessante il quadro che di lui dipinge Henry Van de Velde nel suo saggio *William Morris, artisan et socialiste* – pubblicato nel 1898 quale testo di una conferenza tenuta a Bruxelles nello stesso anno – definendolo «un singolo uomo che fu poeta e artigiano perfetto, che praticò tutti i mestieri d'arte, e che fu anche, inoltre, un ardente, sincero ed attivo socialista». H. Van de Velde, *William Morris, artigiano e socialista*, in *Idem*, *Sgombero d'arte e altri saggi*, cit., pp. 85-108.

[12] Il primo passo verso la diffusione dell'*illustrated book* quale oggetto dotato di pregio artistico si ebbe infatti proprio in concomitanza con il proliferare delle *private presses*, laboratori tipografici di edizioni limitate. Com'è noto, già nel 1890 Morris aveva fondato la 'Kelmscott Press', il cui più diretto precedente era stata la fondazione per opera di Arthur Mackmurdo, Herbert Horne e Selwyn Image nel 1884 della rivista «The Century Guild Hobby Horse» – preceduta, due anni prima, dall'istituzione dell'omonima corporazione artistica. La cura e la raffinatezza con cui questa fu data alle stampe certamente avrebbero ispirato Morris nel tentativo di riscatto dell'editoria d'eccezione – e, con lei del lavoro artigiano e manuale *in toto* – da lui successivamente intrapreso attraverso l'iniziativa della 'Kelmscott Press'. Cfr. I. Cremona, *Il Tempo dell'Art Nouveau*, cit. p. 73. Un'ulteriore spinta in direzione di una moderna concezione del libro illustrato venne poi data dalla progressiva affermazione della nuova figura dell'editore, che da artigiano relegato all'ambiente della bottega iniziò ad emergere quale primo responsabile e ideatore dei progetti editoriali, capace di elaborare delle vere e proprie strategie di *marketing* al fine di conquistare settori sempre più vasti di pubblico. Cfr. M.I. Palazzolo, *L'editoria illustrata in Italia*, cit. p. 27.

[13] La moda dell'*editio picta* si diffuse rapidamente anche in Italia dove intraprendente promotore del nuovo gusto editoriale fu Gabriele D'Annunzio. Uno dei più precoci esempi di illustrazione modernista italiana risale infatti all'esperimento condotto nel 1886 dal già citato gruppo romano 'In Arte Libertas' che, guidato da Nino Costa, realizzò l'edizione illustrata della dannunziana *Isaotta Guttadauro*. Il principio sotteso a questo genere di realizzazioni artistiche è che l'illustrazione da elemento meramente esornativo rispetto al testo, assuma una peculiare funzione e una nuova autonomia significante, più o meno accentuate a seconda delle interpretazioni dei singoli illustratori Per approfondire si rimanda a E. Bardazzi, *L'estetica del libro dannunziano: dall'editio picta alla diffusione di un nuovo gusto editoriale*, in F. Parisi – A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia*, cit., pp. 76-83 e P. Pallottino, *"Italia Ride" e il miracolo della grafica Liberty in Italia*, in F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 237-238.

[14] Nate come una delle più dirette conseguenze della maggiore conquista tecnica della grafica ottocentesca, la litografia, le *affiches* da un punto di vista squisitamente stilistico offrivano la possibilità di sperimentare in modo più efficace le nuove tecniche di stampa cromolitografiche e le nuove soluzioni fondate su immagini bidimensionali stilizzate e sintetiche, sulla preminenza di forme lineari e su un colorismo tendente alle campiture

– che costituiscono però una rarità in relazione alla realtà locale qui presa in analisi – il luogo deputato all'espressione più pura della grafica Liberty è costituito dalle riviste illustrate.

Esse, in quanto luogo dell'integrazione e fusione tra immagine e testo, ebbero il merito di offrire la tanto ambita possibilità di realizzare l'ideale, di ascendenza wagneriana, di un'opera d'arte unitaria e poli-sensoriale – come del resto fece il libro illustrato – ma, collocandosi ad un nuovo livello di circolazione e fruizione, furono anche un efficace veicolo di diffusione delle immagini presso un più vasto pubblico e di trasmissione sociale del dibattito culturale e artistico.

Le riviste illustrate si affermarono massicciamente nel panorama europeo intorno alla metà dell'Ottocento[15]; si trattava di pubblicazioni di carattere variegato, rivolte a un pubblico medio borghese, arricchite da riproduzioni xilografiche scelte in base a criteri puramente estetici o di attualità, ovvero alla necessità di incontrare le attese dei lettori e dare voce al gusto artistico dominante[16].

---

piatte. Sull'argomento si veda ad esempio R. Barletta, *Rousseau, gli illustratori e la vita moderna* in AA.VV., *L'Arte Moderna*, vol. I, *Il Post Impressionismo*, Fabbri Editori, Milano, 1976; M. Gallo, *I manifesti nella storia e nel costume*, A. Mondadori, Milano, 2000 e M. Picone Petrusa (a cura di), *Vittorio Pica. Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, Liguori, Napoli 1994; M. Mazza – A. Villari, *Tra grazie floreali e 'concettosità tedescheggianti'. Eccellenze e sperimentazioni nel cartellonismo italiano di inizio Novecento*, in F. Benzi, (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 68-75. È proprio nel manifesto, inoltre, che – giovandosi anche di una maggiore libertà di sperimentazione, mancando una tradizione formale da ossequiare – si raggiunge il più alto grado di sintesi e unità di scrittura e ornato, ovvero un'omogeneità di insieme che, assicurando l'effetto 'a distanza', conferisce all'*affiche* «la concisione di un suggello». Cfr. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 10.

[15] Tra le prime pubblicazioni del genere merita menzione «The Illustrated London News», fondata a Londra nel 1842 dal giornalista William Ingram, cui a breve fecero eco analoghi esperimenti tedeschi e italiani. La sua grande novità consisteva nel dichiarato intento di dar vita ad un periodico nel quale il testo fosse subordinato all'illustrazione, scelta questa pionieristica nella storia della stampa e destinata a influenzarne enormemente i successivi sviluppi, in particolar modo in contesto britannico. La formula editoriale proposta da Ingram prevedeva che ogni numero fosse corredato da riproduzioni di opere d'arte, *sketches* umoristici e vignette di attualità. Pressoché coevo e altrettanto originale fu il «Punch», settimanale fondato nel 1841 da Mark Lemon che, a dispetto di una fama tardiva, fin da subito si era distinto per il suo inedito taglio satirico e per la collaborazione di brillanti artisti e scrittori di fama. Si veda J. Chastenet, *La vita quotidiana in Inghilterra ai tempi della regina Vittoria*, traduzione di M. G. Meriggi, Fabbri Editori, Milano, 1998, p. 207; F. P. Rusconi, *Riviste d'Arte, tra Cronaca ed Estetica*, in A. Negri (a cura di), *Arte e Artisti della Modernità*, Jaca Book, Milano, 2000, pp. 209-228.

[16] Trattasi di un genere di pubblicazioni il cui campo d'azione coincideva con un quadro ormai generalizzato di alfabetizzazione di massa, di una crescente domanda di

Un più spiccato grado di specializzazione e un più marcato orientamento verso un pubblico di intenditori d'arte si nota invece nelle riviste che videro la luce nell'ultimo ventennio del secolo[17]. Tra queste, a svolgere un ruolo particolarmente significativo per i successivi sviluppi dell'editoria d'arte fu «The Studio: an Illustrated Magazine of Fine and Applied Art»[18], rivista fondata a Londra nel 1893[19] dagli editori C. Lewis Hind e John Lane[20], e destinata ad essere particolarmente longeva[21].

«The Studio» conobbe larga diffusione in tutta Europa influenzando notevolmente le analoghe pubblicazioni che proprio in quegli anni videro la luce. In particolar modo in Italia – dove la rivista veniva distribuita dalla Galleria Pesaro di Milano[22] – la formula inglese fu fondamentale per la nascita, nel 1895, in concomitanza con la prima Biennale di Venezia, di «Emporium» che le fu debitore tanto per la veste tipografica quanto per l'indirizzo estetico di fondo.

Seguendo tali autorevoli esempi, sul volgere del secolo iniziava dunque a farsi strada il fenomeno delle riviste artistiche militanti che, seppure fosse destinato a dispiegarsi completamente solo nel primo decennio del

---

partecipazione alla vita culturale da parte dei ceti emergenti e di una sempre più urgente esigenza di diffondere e promuovere il nuovo gusto artistico.

[17] La prima rivista d'arte in senso stretto, intitolata «Revue des Arts Décoratifs», fu edita in Francia dal 1880. Sulla scia di questo pioneristico esperimento si diffusero negli anni a venire periodici illustrati in Gran Bretagna, Germania, Italia e in genere in tutti i paesi, europei e non, toccati dal fenomeno *Art Nouveau*. Cfr. G. Fanelli, *Il Disegno Liberty*, cit. p. 23.

[18] Fin dalla sua prima apparizione, la rivista manifestò i suoi caratteri profondamente innovativi anzitutto nel dichiarato intento di rivolgersi unicamente all'arte contemporanea con particolare attenzione alla grafica e alle arti applicate e, in seconda istanza, ponendosi come importante tramite di conoscenza e diffusione di modelli artistici di respiro internazionale. Le copertine delle prime annate, ad esempio, con le figure in abiti medievali e le eleganti decorazioni di gusto morrisiano, fungevano quasi da manifesto illustrato di quelli che erano i modelli cui gli editori guardavano e il clima artistico nel quale intendevano inserire la rivista. Cfr. F.P. Rusconi, *Riviste d'Arte*, cit. p. 220. Per una più ampia trattazione dell'argomento si rimanda ad esempio a B. Holme (a cura di), *«The Studio»: a Bibliography. The First Fifty Years, 1893 – 1943*, Simms and Reed Ltd, Londra, 1978.

[19] Nella periodizzazione dell'*Art Nouveau*, questa data – che coincide peraltro con la conclusione di casa Tassel di Victor Horta – è stata a lungo considerata quale punto di partenza per il nuovo stile. Cfr. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 126.

[20] Grazie ai finanziamenti del mercante di Bradford Charles Holme, che fu peraltro un attento collezionista di arte orientale. Cfr. S. Weintraub, *Il prezioso perverso: Beardsley alle radici del Liberty,* a cura di Anna Piva, De Donato, Bari, 1970, pp. 68-73.

[21] Dal 1964 fino alla chiusura definitiva, nel 1988, la rivista è stata pubblicata come «Studio International».

[22] Cfr. F.P. Rusconi, *Riviste d'Arte*, cit., p. 219.

Novecento[23], già dava le sue prime avvisaglie negli ambienti vicini al nuovo verbo estetico dell'*Art Nouveau*. Rientrano in quest'ambito, per fare alcuni esempi eminenti, le riviste inglesi «The Savoy» (1896) e «The Yellow Book» (1894-97), le tedesche «Pan» e «Jugend» (1896-1940), la francese «Revue Blanche» (1889-1903), l'austriaca «Ver Sacrum» (1898-1903), tra le cui pagine si espresse compiutamente la poetica della Secessione viennese, e la russa «Mir Iskusstva» (1898-1904).

A dispetto della specificità dettata dai singoli ambienti culturali in cui nacquero, queste pubblicazioni presentavano caratteri comuni individuabili nella volontà di scardinamento della tradizione, nella fusione di testo e immagine quali espressioni inscindibili di un medesimo orientamento estetico e nella fervida attività di sperimentazione e promozione dell'arte 'avanguardistica', espressione qui intesa nell'accezione di 'non accademica'.

Spostando l'attenzione sul versante italiano, va osservato che, nonostante quanto si sia stati soliti affermare[24], l'Italia già a partire dalla metà dell'Ottocento era tutt'altro che emarginata dai fermenti culturali europei[25]. I principali canali di aggiornamento erano infatti costituiti – oltre che dai rapporti diretti degli artisti con le grandi capitali culturali d'oltralpe[26] – proprio dalle riviste specializzate. E ciò varrebbe a dimostrare che la responsabilità di un apporto perlopiù marginale al Modernismo andrebbe

---

[23] La vicenda delle riviste militanti, infatti, si fece più movimentata con l'aprirsi del nuovo secolo, quando i sempre più numerosi gruppi e movimenti d'avanguardia adottarono come mezzo elettivo di espressione e comunicazione di ideali estetici e culturali appunto i periodici illustrati. Veniva così inaugurata una stagione aurea dell'editoria artistica, destinata però a esaurirsi nel giro di pochi decenni, soppiantata dalle nuove potenzialità espressive offerte dai nascenti mezzi di grande comunicazione.

[24] Si è avuto modo di esporre quanto – soprattutto nella trattatistica estera – l'apporto, finanche l'adesione, dell'Italia al dibattito estetico che condusse al Modernismo, e che lo accompagnò nel corso dei suoi sviluppi, sia stato spesso negato e misconosciuto.

[25] Per più puntuali considerazioni in merito all'editoria italiana tra XIX e XX secolo si rimanda ad esempio a G. Tortorelli, (a cura di), *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Bologna, Edizione Analisi, 1986; M.I. Palazzolo, *L'editoria illustrata in Italia. Modelli di produzione e di consumo tra Otto e Novecento*, cit., pp. 19-37.

[26] Si può individuare infatti una vera e propria anticipazione del Liberty nelle opere di alcuni artisti italiani che vivevano a Parigi. Si pensi alla tecnica ondulata e dinamica di Giovanni Boldini, all'eleganza adamantina di Giuseppe De Nittis o al ritmo sinuoso che domina le figure di Medardo Rosso. Per approfondire si rimanda ad esempio a F. Benzi, *L'Italia Liberty tra la pittura e le altre arti*, in *Idem* (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 34-36.

attribuita, più che a una reale mancanza di conoscenza e informazione, alle resistenze radicate nella cultura nazionale.

Gli ambienti più aperti al nuovo e alla sperimentazione formale, non mancarono comunque di dare pronta risposta ai molteplici stimoli provenienti dalla pubblicistica straniera, soprattutto nell'ambito più fisiologicamente propenso all'aggiornamento, e dove, più che altrove, si sarebbero poi registrati i risultati più notevoli: l'editoria illustrata.

Non è un caso che in Italia gli albori della vicenda Liberty siano stati convenzionalmente collocati dalla storiografia artistica in coincidenza con la nascita di «Emporium», che può essere ritenuta la prima rivista modernista nazionale e a cui è indissolubilmente legato il nome di Vittorio Pica[27]. Fondata, come già accennato, nel 1895[28], l'anno della prima Biennale veneziana, e diffusa dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, «Emporium» dovette la sua fortuna alla scelta di una formula editoriale che, seppure debitrice nei confronti della già citata rivista inglese «The Studio», di soli due anni più anziana, si mostrò subito foriera di novità nel nostro paese, basandosi su un'inedita quanto pioneristica predilezione per l'illustrazione e la grafica artistica.

---

[27] Vittorio Pica (1864-1930), noto soprattutto per la sua attività di critico letterario e per l'essere stato tra i fondatori nel 1895, con Antonio Fradeletto, della Biennale di Venezia – di cui fu peraltro segretario generale per oltre un decennio – svolse un ruolo fondamentale di tramite tra la cultura artistico-letteraria d'oltralpe e il gusto allora dominante in Italia, consentendo l'aggiornamento di quest'ultimo alla luce della prima. Il «buon conoscitore» (così definito da Gabriele D'Annunzio, cit. in P. Pallottino, *La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*, cit., p. 203) assunse la direzione di «Emporium» solo nel 1898, ma già dal 1896 era stato fondamentale il suo apporto alla critica artistica, *in primis* attraverso la rubrica *Dagli Albi e dalle Cartelle,* interamente dedicata al mondo della stampa d'arte, dall'incisione al cartellonismo. La rubrica assunse poi il titolo *Taccuino dell'amatore di stampe* e in un secondo momento, dal 1904 al 1921, gli articoli ivi pubblicati furono raccolti, come già detto, in *Attraverso gli Albi e le Cartelle. Sensazioni d'arte*. Cfr. *Ivi*, p. 208. Per approfondire si rimanda inoltre ad uno dei tanti studi dedicati interamente a questa cruciale figura del primo Novecento europeo: F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del Decadentismo nell'Italia di fine Ottocento. Il carteggio Vittorio Pica – Neera*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1988, con particolare riguardo alle pp. 61-122.

[28] La nascita della rivista fu accompagnata dalla pubblicazione di un programma in cui si specificava che le notizie e le monografie sarebbero state «accompagnate sempre da illustrazioni, che siano documenti, presi dal vero e sui luoghi, riprodotti coi sistemi ultimi dell'arte grafica, […] il materiale delle quali sarà apprestato con una proporzione, una scelta e un valore artistico di primo ordine». Cfr. P. Pallottino, *La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*, *l'opera pioneristica di Vittorio Pica su «Emporium»*, cit., p. 209.

Tra i grandi meriti di «Emporium» si può, infatti, anzitutto annoverare la costante attenzione riservata a quegli ambiti artistici all'epoca non ancora valorizzati nel loro intrinseco potenziale espressivo o persino considerati 'minori': si pensi ad esempio alle esposizioni del bianco e nero[29] o a quelle dedicate alla caricatura, generi questi che proprio in quegli anni stavano, seppure con un certo ritardo, prendendo piede anche in Italia[30].

Questa coerente attenzione riservata all'evoluzione della grafica d'arte non si limitava però alla sola illustrazione[31], ma anzi spaziava fino ad includere ogni forma di immagine stampata, dalle cartoline ai francobolli, dalle carte da gioco agli *ex libris* e ai manifesti.

È inoltre proprio alle pagine di «Emporium» che Pica affidò i primi e più importanti appelli rivolti all'editoria italiana – che allora muoveva i suoi primi passi sulla via dell'ammodernamento – a favore della diffusione di un prodotto artistico-culturale che fosse anzitutto qualitativamente alto, rivendicando quindi un vero e proprio «dovere estetico» verso il pubblico degli acquirenti che ogni valido editore avrebbe sempre dovuto mirare ad adempiere[32].

---

[29] La I Mostra internazionale del Bianco e Nero si tenne a Roma nel 1902. Cfr. V. Pica, *L'esposizione di bianco e nero a Roma*, in «Emporium», a. VIII, vol. XVI, n. 91, 1902, pp. 22-44.

[30] Sulle vicende evolutive del genere dell'illustrazione e di tutte le manifestazioni artistiche ad esso affini in Italia si rimanda a P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, cit.

[31] Ricordiamo comunque che, almeno in una fase iniziale, l'illustrazione su «Emporium» era effettivamente affidata perlopiù alle copertine; non a caso per la redazione di queste furono indetti due concorsi, nel 1895 e nel 1919, che permisero a svariati artisti di cimentarsi nella rinascente pratica della grafica ornamentale, seppure non sempre con i risultati di qualità e originalità sperati. Proprio l'evolversi delle copertine consente inoltre di cogliere il progressivo sfociare delle forme *Liberty* delle prime annate nella linea *Déco* tipica degli anni Venti per poi approdare al più tardo linguaggio «cubofuturista» ad esempio di un Depero. Cfr. P. Pallottino, *La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*, cit. p. 209.

[32] Si pensi alle lucide considerazioni che nel 1904 il critico affidava proprio alle pagine della pioneristica rivista: «certamente un editore od un direttore di giornale illustrato che, come ve ne è più di uno all'estero, amasse scovrire i giovani talenti sconosciuti per assicurarsene in tempo l'interessante operosità in formazione, non dovrebbe trascurare le sale del bianco e nero nelle mostre d'arte e dovrebbe, con occhio vigile e sicuro, percorrere quei giornaletti illustrati, condannati fatalmente a morte precoce, che vengono alla luce ora qua ora là, e nei quali gl'ignoti, fra cui reclutansi le celebrità dell'indomani, fanno le prime armi. Ma i nostri bravi commercianti di carta stampata hanno ben altro per la testa […]». V. Pica, *I giovani illustratori italiani: Alfredo Baruffi*, in «Emporium», vol. XX, n. 119, 1904, p. 372.

Di spunti interessanti ravvisabili negli interventi del critico ve ne sono innumerevoli, e sarebbe certo riduttivo cercare di sintetizzarli in questa sede. Basti dunque concludere che l'attività critica, artistica e propriamente letteraria[33] svolta da Vittorio Pica, risulta inconfutabilmente ancora oggi attualissima, in virtù soprattutto del suo intento di attuare un'opera di mediazione affinché la nostra cultura nazionale potesse finalmente aprirsi alle nuove forme artistiche e letterarie sviluppatesi al di fuori dei suoi confini.

Premessa dunque l'importanza che «Emporium» rivestì nella vicenda che si sta tracciando, è tuttavia a Bologna che nacque la prima rivista di indirizzo espressamente modernista. Gli albori dell'editoria italiana di marca Liberty trovano infatti il momento di maggiore compiutezza nel breve ma significativo episodio di «Italia Ride»[34], periodico *Artistico-umoristico-settimanale* nato il 6 gennaio del 1900 – dalle ceneri del meno fortunato «Bologna che dorme»[35], per iniziativa di Amilcare Zamorani[36], affiancato nella direzione artistica da Augusto Majani[37].

---

[33] A tale proposito, un ulteriore dato che pare opportuno citare in questa sede riguarda più da vicino l'attività svolta da Pica nei panni del critico letterario. Sembra infatti illuminante, ai fini della presente trattazione, che l'esordio dell'allora giovanissimo scrittore napoletano sia avvenuto nel 1882 con un saggio dedicato all'attività dei fratelli De Goncourt, ai quali spetta il merito di aver favorito l'aggiornamento del gusto europeo sulla scorta della 'riscoperta' dell'arte giapponese. Interessanti spunti di approfondimento circa il legame personale e i contatti che Pica intrattenne con i principali esponenti della cultura artistico-letteraria europea si trovano in: V. Pica, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896*, a cura di N. Ruggiero, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004.

[34] Il periodico fu stampato per 26 numeri fino ad essere costretto alla chiusura, per motivi economici, dopo soli sei mesi, nel giugno del 1900. Cfr. P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Usher, Firenze, 2010 pp. 257-260. Per approfondire si rimanda inoltre a: E. Gottarelli, *«Italia Ride»: il miracolo del Liberty bolognese*, cit., pp. 57-75.

[35] Pubblicato negli anni 1898-99, a dispetto della sua brevissima vita, è degno di menzione in quanto per primo presentò un orientamento grafico marcatamente modernista e un'impronta dichiaratamente antiaccademica. Per approfondire si rimanda a: P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 195.

[36] Già direttore e proprietario de «Il Resto del Carlino».

[37] Augusto Majani (1867-1959), in arte Nasìca, fu un artista poliedrico e un infaticabile animatore della vita culturale felsinea. Insegnò all'Accademia di Bologna e si distinse in qualità di pittore, caricaturista e illustratore. Per approfondire si rimanda a: A. Molinari Pradelli (a cura di), *Ritorno a Budrio. L'arte di Augusto Majani (1867-1959)*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

Dando voce all'esigenza dei giovani artisti bolognesi di allinearsi al Modernismo internazionale guardando ai più autorevoli *exempla* d'oltralpe[38], poté vantare la collaborazione di alcuni tra i migliori artisti grafici e scrittori dell'epoca[39] assumendo, rispetto ad «Emporium», una posizione sicuramente più avanzata nei riguardi del Modernismo[40].

A cogliere l'eredità della pubblicazione bolognese sarebbe poi stata la milanese «Novissima»[41], sebbene sviluppandone le premesse con un significato e un orientamento ideologico quasi agli antipodi della prima[42].

Sulla via dell'ammodernamento di lì a breve si sarebbero poi susseguite numerose esperienze editoriali, da «L'arte decorativa moderna»[43] di Enrico Thovez e «Il giovane artista moderno»[44], ai più tardi periodici destinati

---

[38] *In primis* «La Revue Blanche», «Ver Sacrum» e «Jugend».

[39] Per citarne alcuni: Marcello Dudovich, Alfredo Baruffi, Luigi Bompard, Duilio Cambellotti, Galileo Chini, Giorgio Kienerk, Luigi Capuana, Ugo Ojetti, Giovanni Pascoli.

[40] Prendendo anzi una posizione netta contro «le esangui svenevolezze preraffaellite e il florealismo smaccato». Cit. P. Pallottino, *"Italia Ride" e il miracolo della grafica Liberty in Italia*, in F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 236-237. Del resto, come acutamente osservato da Rossana Bossaglia, «il Modernismo italiano più qualificato e combattivo, di ispirazione internazionale, è su posizioni politico-ideali di sinistra e laiche; rifiuta di identificarsi con il floreale, […] considera i cascami preraffaelliti del gruppo dannunziano in perfetta antitesi con la propria impostazione». Cit. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 20.

[41] *Albo Annuale d'arti e lettere*. Fondata a Milano nel 1901 ed edita dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo fino al 1913, «Novissima» si annovera tra i più alti momenti della grafica modernista italiana. Caratterizzata da un formato insolitamente orizzontale – mutuato dalla secessionista «Ver Sacrum» – aveva un'uscita annuale, connotandosi dunque fin dalla sua comparsa come prodotto editoriale elitario. Cfr. A. Mazza – B. Basevi – M. Nottoli (a cura di), *Sotto il segno di Alfonso Rubbiani: la salvaguardia del passato e le origini delle collezioni della Cassa di risparmio in Bologna*, Bononia University Press, Bologna, 2013, p. 109. Per approfondire si rimanda inoltre a: P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, cit. pp.267-268.

[42] Mentre «Italia Ride» mirava ad un contatto diretto e di immediata fruizione con il lettore, la formula di «Novissima», concepita come albo annuale, puntava piuttosto ad un 'consumo' contemplativo e iterato. Proprio tra le pagine di «Novissima» avrebbe inoltre avuto consacrazione quel 'florealismo' svenevole e manierato nei confronti del quale la rivista bolognese aveva invece preso una posizione di netto distacco. Cfr. E. Contini, (a cura di), *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit. pp. 100-101.

[43] *Rivista mensile illustrata di architettura e di decorazione della casa e della via*, pubblicata dal 1902 al 1908 e, dal 1909, con il titolo «Per l'Arte».

[44] Nato non a caso in concomitanza dell'esposizione internazionale di Torino del 1902 (cfr. Capitolo 1, Parte II) e poi pubblicato dal 1904 al 1942 con il titolo «L'Artista Moderno», avrebbe ospitato tra le sue pagine i più interessanti episodi del dibattito critico intorno al Liberty e alle arti applicate, sin dall'articolo di apertura del primo numero, *L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty*, firmato da Alfredo Melani. Cfr. F. Mazzocca, *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 23.

all'infanzia «Il Giornalino della Domenica»[45] e «Il Corriere dei Piccoli»[46] che, giovandosi della collaborazione dei più grandi grafici dell'epoca[47], contribuirono a creare un vero e proprio stile illustrativo e a traghettare il gusto estetico dal Liberty all'*Art Déco*.

Furono tali esperienze a rendere possibile anche nelle aree più periferiche d'Italia la circolazione di modelli figurativi modernisti, i quali, a loro volta, stimolarono localmente episodi analoghi e spesso di insospettata qualità. Questo è particolarmente vero per realtà come quella di Napoli dove, a inizio secolo, si assisté a una vera e propria fioritura dell'arte dell'illustrazione, che, nelle sue molteplici espressioni, non mancò di mostrarsi aggiornata sulle novità stilistiche e formali dell'*Art Nouveau*[48].

Stringendo il campo d'indagine all'ambito territoriale oggetto della presente trattazione e nell'apprestarsi a condurre una ricerca sull'illustrazione Liberty nell'editoria periodica lucana a cavallo tra Ottocento e Novecento, bisogna innanzitutto tenere conto dell'esiguità delle pubblicazioni ascrivibili all'attività tipografica locale[49] e del limite posto dalle condizioni di lacunosità degli esemplari giunti fino a noi. Preme anche specificare che manca in Basilicata una produzione editoriale d'indirizzo espressamente artistico e dunque mancano riviste paragonabili per

---

[45] Settimanale fondato da Luigi Bertelli – che lo diresse fino al 1920 – e inizialmente stampato a Firenze dalla Bemporad, fu pubblicato dal 1906 al 1927 con un'interruzione dal 1911 al 1918. Per approfondire si rimanda a P. Pallottino (a cura di), *L'irripetibile stagione de «Il Giornalino della Domenica»*, catalogo mostra: Bologna, Casa Saraceni, 1° ottobre - 2 novembre 2008, Bononia University Press, Bologna, 2008.

[46] Supplemento del «Corriere della Sera», fu diretto agli esordi da Silvio Spaventa Filippi e fu pubblicato dal 1908 al 1992. Per approfondire si veda G. Ginex (a cura di), *Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*, catalogo mostra: Milano, Rotonda della Besana, 22 gennaio - 17 maggio 2009, Skira, Milano, 2009.

[47] Per ricordarne alcuni: Antonio Rubino, Sergio Tofano, Ugo Finozzi e Attilio Mussino.

[48] Per approfondire si rimanda in particolare a M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica*, cit.

[49] Il «'vuoto' storico-critico» riguardante l'illustrazione in Basilicata è una realtà che coinvolge, più in generale, l'intero meridione d'Italia (cfr. *Ivi*, pp. 9 e ss.). Come accennato nell'introduzione della presente trattazione (cfr. Introduzione, note 16,17,18) fanno eccezione le già citate ricerche condotte da Mariantonietta Picone Petrusa, Gaia Salvatori e Mariadelaide Cuozzo.

raffinatezza e intenti estetici e programmatici alle ben più note esperienze nazionali appena citate[50].

E tuttavia, come si tenterà di evidenziare nelle pagine a seguire, l'esperienza di riviste come «La Basilicata nel Mondo»[51] e poche altre – che comunque si caratterizzavano per una fisionomia sostanzialmente ibrida[52] – può per certi versi colmare tale distanza. Sebbene, infatti, «La Basilicata nel Mondo» non sia stato un periodico pienamente collocabile nell'alveo dell'editoria illustrata d'autore né unicamente orientato verso una grafica puramente modernista, esso presenta una serie di soluzioni compositive che rimandano alla più aggiornata cultura illustrativa nazionale ed europea, evidenziandone un'approfondita conoscenza da parte degli artisti che collaborarono con la rivista.

Dunque è per questo tramite che la ricerca è riuscita ad approdare all'individuazione di alcune personalità – Guido Spera *in primis* – che con il Modernismo ebbero delle interessanti tangenze, a conferma peraltro di come il nuovo gusto fosse penetrato, proprio attraverso la grafica, anche in Basilicata, stimolando una serie di risposte personalissime. Questi esiti, se da un lato confermano quanto il Liberty sia stato un fenomeno eterogeneo e fortemente differenziato nelle varie sedi nazionali, dall'altro ne dimostrano pure l'universalità di fondo, presentando tutti quei motivi costanti rintracciabili trasversalmente in questo stile, quali ad esempio la ricerca della bidimensionalità che si realizza tramite la rinuncia alle ombre e alla

---

[50] Per più generali e ampi approfondimenti relativi allo sviluppo della stampa in Basilicata si rimanda a: A. Caterino, *La Basilicata e la sua stampa periodica. Bibliografia 1808-1966*, Catalogo unico delle biblioteche Apulo-Lucane, Bari, 1968; M. Restivo, *Origine e sviluppo della stampa in Basilicata*, prefazione di Cosimo Damiano Fonseca, P. Lacaita, Manduria, 1993; *Idem*, *Tipografie e produzione editoriale*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2008, pp. 863-869; R. Brancati, *La stampa e i periodici*, in *Ivi*, pp. 1085-1100.

[51] Rivista alla quale, come si vedrà, è indispensabile fare riferimento trattando dell'editoria illustrata lucana e dell'attività di Spera. La storia di questo periodico è infatti per molti versi anche storia del gusto di un'epoca e di un preciso indirizzo estetico.

[52] In «La Basilicata nel Mondo», ad esempio, le più moderne soluzioni compositive di derivazione Liberty convivono con una concezione ancora tradizionale e referenziale dell'illustrazione, che spesso si risolve nella stampa di originali pittorici.

prospettiva e la conseguente predilezione per l'effetto *à plat* ottenuto tramite l'accostamento di aree a campitura piena[53].

Sulla natura dello stile Liberty e sulle sue implicazioni estetiche e formali non pare necessario soffermarsi lungamente, trattandosi di questioni abbondantemente sviscerate dalla trattatistica degli ultimi cinquant'anni. Varrà però la pena ribadire che l'evoluzione formale sottesa al Liberty, se per molti versi fu comune a tutte le espressioni del Modernismo europeo, per altri mantenne una certa specificità legata a peculiari esiti locali.

Tale considerazione valga inoltre a conferma di quanto il Liberty non possa essere indagato nella prospettiva di una verifica puntuale di una sua adesione coerente ai principi del Modernismo internazionale, poiché in Italia si assiste, al contrario, all'affermazione non tanto di uno stile unitario, quanto di più varianti, territorialmente caratterizzate e accomunate principalmente da uno spirito spiccatamente decorativo.

Forse è per questo che a lungo l'esperienza del Modernismo italiano – e ancor più di quello lucano – come già detto, è stata misconosciuta. Si pensi ad esempio alla feroce stroncatura pronunciata da Robert Schmutzler in quello che possiamo considerare come il primo contributo internazionale dedicato al Liberty italiano:

> l'*Art Nouveau* italiano […] fu più che altro una merce d'importazione. Gli italiani si valsero dei particolari stilistici dell'*Art Nouveau*, senza giungere essi stessi ad uno stile unitario e neppure ad una singola opera d'arte esemplare[54].

È stato dunque complicato, per quei pochi studiosi che hanno avviato il già citato lavoro di revisione critica del Liberty, controbattere a questa linea di tendenza estremamente radicata, tentando di confermare l'esistenza di

[53] Le quali, in una sorta di *amor vacui*, determinano un rapporto diretto tra bianco e nero o tra superfici colorate giustapposte a mo' di mosaico. Si veda ad esempio G. Fanelli – E. Godoli, *L'Illustrazione Art Nouveau*, Editori Laterza, Bari, 1990, *passim*.

[54] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 242.

una *facies* modernista specificamente italiana, vale a dire di una via italiana al Modernismo[55].

Tuttavia essa esiste e ha costituito in Italia – così come in Basilicata – il fondamento di conquiste decisive per i successivi sviluppi dell'arte moderna, caratterizzandosi per una serie di peculiarità che la distinguono dallo stile internazionale. Tra queste, la predilezione per l'aspetto 'floreale'[56] ad esempio, che impronta tutta la prima fase del nostro Liberty con componenti naturalistiche più vistose rispetto alle analoghe manifestazioni straniere, le quali invece, pur muovendo dal tema del fiore, evolvono presto verso temi più marcatamente astratti[57].

[55] E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., p. 1.

[56] Tanto è vero che, fin dagli esordi del Modernismo italiano, l'espressione 'stile floreale' è spesso usata come equivalente di quella 'stile Liberty'. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 58.

[57] Cfr. *Ivi*, pp. 58-59.

# Capitolo 2

## Guido Spera e altri grafici attivi in Basilicata

Nella temperie culturale della Basilicata di inizio secolo si dispiega l'esperienza di una figura di artista fra le più emblematiche della stagione meridionale del Liberty, protagonista di quella che potremmo definire una delle 'vie italiane' al Modernismo: Guido Spera, *alias* Giesse.

Ricordato come una delle personalità di spicco della vita culturale lucana dell'epoca[58], come si approfondirà nelle pagine a seguire, a Spera va riconosciuto anche un ruolo nel più ampio contesto dell'arte illustrativa italiana, restituendogli lo spessore di un artista tra i più versatili e tra i più aggiornati alle novità nazionali e internazionali[59] che la regione conobbe.

I pochi studi precedentemente dedicati all'attività artistica di Spera si erano concentrati principalmente sulla sua produzione di impronta

[58] Non solo in qualità di agronomo socialmente impegnato, ma anche nelle vesti di scenografo, illustratore, pittore, scrittore di racconti per bambini e *designer* di suppellettili in ceramica e di mobilia e giocattoli in legno

[59] E se l'aggiornamento di Spera risulterà esplicito quando ci si soffermerà sulle sue prove artistiche, pure non vanno sottovalutati i diversi indizi che lasciano supporre l'esistenza di contatti, più o meno diretti, con artisti e intellettuali attivi perlopiù a Napoli, ma anche nell'Italia settentrionale e in Inghilterra. A conforto di tale affermazione, si pensi ad esempio a *Le città morte del Jonio: l'arte nell'Italia meridionale*, opera di Concetto Valente la cui copertina – in occasione della stampa della prima edizione, nel 1925 – fu illustrata da Alfredo Baruffi, esponente di spicco dell'*Aemilia Ars* e del Liberty bolognese e alla cui promozione, come si vedrà, contribuì significativamente anche Spera. Cfr. C. Settembrino, *Le illustrazioni di Guido Spera*, in «Mondo Basilicata», n. 17, 2008, p. 136. In merito invece all'Inghilterra, pare interessante quanto riferito da Nalia Saponaro, dalla quale chi scrive ha appreso di un rapporto epistolare che il nonno intrattenne con un'antropologa inglese, Estella Louisa Michaela Canziani, autrice di libri dedicati al folclore italiano nonché pittrice. Dalla Fondazione londinese a lei intitolata, giunge notizia dell'esistenza di un dipinto che ha per soggetto un pastorello con zampogna, che ricorda in maniera abbastanza stringente un'iconografia spesso rivisitata da Spera. Nonostante dunque manchi il conforto documentario, si può supporre che tra i due vi fossero contatti che, esulando dal confronto legato alla sola sfera antropologica – la Canziani avrebbe infatti chiesto a Spera di fornirle informazioni sulla regione in funzione della compilazione di un suo volume dedicato al folclore dell'Appennino (*Through the Apennines and the Lands of the Abruzzi*, 1928) – potrebbero aver toccato anche questioni propriamente artistiche.

folcloristica, satirica e naturalistica[60]. Come infatti vedremo, dopo un breve periodo Liberty, Giesse si era presto allineato al 'Ritorno all'ordine' orientandosi in direzione di una progressiva riduzione e semplificazione dei mezzi espressivi e abbandonando definitivamente le inflessioni moderniste tipiche della produzione giovanile, in favore di un realismo più conforme agli orientamenti artistici invalsi in Italia lungo il ventennio fascista[61].

La ricerca ha tuttavia mostrato l'esistenza di uno specifico periodo modernista nella produzione di Spera, sebbene non univocamente caratterizzato e limitato nel tempo[62]. Pur avendo goduto in vita di una fortuna dovuta perlopiù alla sua produzione di stampo caricaturale e vignettistico, Giesse ha infatti innegabilmente contribuito alla diffusione degli stilemi del Modernismo in Basilicata e alla loro traduzione in un linguaggio sì 'nazionale', ma capace di mantenere vivo il dialogo anche con la cultura locale.

Ciò premesso, allo scopo di inquadrare correttamente il personaggio e prima di analizzarne le peculiarità artistiche, si è ritenuto necessario tracciarne un breve profilo biografico che funga da guida alla comprensione di un'attività intensa e costellata di molteplici collaborazioni[63].

---

[60] In uno dei più completi studi dedicati all'arte lucana leggiamo: «fra i maestri che hanno suggellato tra il 1900 e il 1940 l'attività della prima generazione dei veristi lucani e meridionali» va ricordato «Guido Spera, negli incisivi bianchi e neri; infondono leggiadria, giocondità, verità di vita, emozioni prodotte dalle fresche armonie delle campagne basilicatesi». F. Noviello, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata. Cultura figurativa popolare*, Edizioni Osanna, Venosa, 1985, p. 168.

[61] Per approfondire si rimanda ad esempio a: R Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, Edizioni Charta, Milano, 1995 (I ed. 1979).

[62] Questa è peraltro una dinamica particolarmente diffusa in Italia, dove, nell'ambito delle arti figurative, un importante apporto al rinnovamento stilistico della produzione nazionale fu dato da numerosi artisti che, muovendo da un'iniziale impostazione simbolista e da un originario intento di rottura con la tradizione, sono confluiti marginalmente nella sfera Liberty, per poi evolvere però verso strade diverse. Ed è questo il caso di Giacomo Balla, Umberto Boccioni e Romolo Romani, che, prima di intraprendere nuove e più personali strade, sperimentarono formule tipicamente *Art Nouveau* – probabilmente influenzati, gli ultimi due, dalla frequentazione dello studio milanese di Gaetano Previati, che era stato tra i precursori del gusto Liberty in Italia. Per approfondire si veda F. Benzi, *L'Italia Liberty tra la pittura e le altre arti*, cit., pp. 39 e ss.

[63] Ripercorrere la vicenda artistica di Spera comporta difatti il dover constatare che comporre un quadro cronologicamente coerente della sua produzione è un'impresa resa complessa da diverse circostanze. L'artista alternò nell'arco di periodi brevissimi un gran numero di collaborazioni, spesso lasciò inconclusi lavori già iniziati per intraprenderne di nuovi e diversi sono i progetti da lui approntati rimasti poi inediti e, ne consegue, di difficile datazione.

Il rapporto tra biografia e opera risulta infatti, nel caso di Spera, inscindibile. Una vita segnata dalla passione per l'arte e dall'amore incondizionato per la terra natia e per la sua storia ha contribuito a fare di Spera un artista eclettico, di non univoca interpretazione ma che oggi leggiamo come fondamentale pioniere e protagonista del *Liberty* lucano.

Guido Giuseppe Lucio Spera[64] nacque l'11 febbraio del 1886 a Tito, piccolo comune della provincia di Potenza, da una famiglia aristocratica e di possidenti terrieri. Primogenito di Carlo Spera e Dina Albarella D'Afflitto, Guido trascorse la sua adolescenza a Potenza – dove il padre aveva nel frattempo avviato un'attività tipografica[65] – e lì frequentò il Liceo classico "Salvator Rosa" diplomandosi nel 1906.

Fin dalla giovanissima età aveva iniziato a dimostrare un'innata attitudine per il disegno e, seguendo anche le orme del padre, una forte passione per le tecniche grafiche e un'inclinazione per l'arte illustrativa. La sua prima scuola era stata infatti la tipografia: presto si era cimentato nella realizzazione di vignette satiriche che, con tratto sintetico e graffiante ironia, tratteggiavano fatti e personaggi della politica e della società locale dell'epoca e, a dispetto di una tecnica ancora carente, già lasciavano emergere un talento grafico degno di nota.

Allo stesso 1906 risale il trasferimento di Guido a Napoli dove, ospitato dai nonni e dagli zii materni, si iscrisse alla Scuola Superiore di Agricoltura di Portici, conseguendo la laurea nel 1914. Nonostante gli impegni universitari e lavorativi assorbissero gran parte del suo tempo e delle sue energie, Spera poté finalmente entrare in contatto con l'ambiente più vitale del Modernismo napoletano e iniziare a dedicarsi con sempre maggiore assiduità e ambizione alla sua crescita artistica, approfondendo i suoi studi da autodidatta.

---

[64] Dove non diversamente specificato, le notizie biografiche si intendono tratte da F. Radogna – C. Settembrino – I. Settembrino – G.A. Laurino, *Guido Spera. L'arte illustrata e il divulgatore agricolo*, Associazione Culturale Donne 99, Tito –Alfagrafica Volonnino, Lavello, 2009 e opportunamente integrate con informazioni reperite dalla scrivente in occasione degli incontri con Nalia Saponaro, già citata erede di Guido Spera. Di prossima pubblicazione è, inoltre, la voce su Spera della scrivente nel *Dizionario Biografico degli Italiani* dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

[65] Cfr. M. Restivo, *Tipografie e produzione editoriale*, cit., p. 868.

Il percorso accademico del giovane Spera, infatti, oltre che di promettenti risultati, fu costellato di numerose collaborazioni con diverse testate partenopee e con il teatro San Carlo di Napoli[66] – dove fu attivo nelle vesti di scenografo[67] – che gli consentirono di intessere quella rete di rapporti con musicisti, intellettuali e artisti che si sarebbe poi infittita e ampliata negli anni a seguire. Proprio per il tramite della più avanguardistica cultura meridionale, iniziava così ad assumere spessore e una più definita fisionomia quel fondamentale *background* artistico-culturale che avrebbe di lì a poco portato Spera alla creazione di un linguaggio grafico innovativo e personale.

Nel frattempo, dopo il matrimonio con la giovane aristocratica Adelaide Natalia Speranza e la nascita del primogenito Luigi, Guido partecipò a più riprese al primo conflitto mondiale fino al rientro definitivo dal fronte, quando fu prima assistente alla cattedra di Patologia Vegetale e poi, dal 1919 al 1920, impiegato presso l'ufficio centrale di Napoli del caseificio Mazzoni[68]. Nel 1926, vinto il concorso nazionale indetto l'anno prima, fu assunto in qualità di reggente presso la Cattedra Ambulante Consorziale di Agricoltura di Potenza[69] e rientrò definitivamente in Basilicata.

---

[66] L'erede dell'artista, Sig.ra Nalia Saponaro, riferisce che presso i depositi del teatro San Carlo cui purtroppo non mi è stato possibile accedere, sono conservate alcune locandine e scenografie con scene campestri realizzate da Spera nel corso di tale collaborazione.

[67] La passione per l'arte drammatica lo portò inoltre a ricoprire per un lungo periodo la carica di direttore artistico del folclore provinciale presso la sede provinciale di Matera dell'Opera Nazionale Dopolavoro. Cfr. I. Settembrino, *Spera divulgatore agricolo*, in F. Radogna – C. Settembrino et. al., *Guido Spera. L'arte illustrata e il divulgatore agricolo*, cit., p. 56.

[68] G.A. Laurino, *Archivio privato e pubblicazioni di Guido Spera*, in F. Radogna – C. Settembrino et. al., *Guido Spera*, cit., p. 75.

[69] La prima Reale Cattedra Ambulante di Agricoltura in Basilicata fu inaugurata a Potenza nel 1900. Nata allo scopo di «'spezzare il pane della scienza' con gli umili lavoratori della terra», si propose subito l'intento di promuovere «conferenze agrarie ed esercitazioni pratiche, seguite da pubbliche discussioni con chiarimenti, dialoghi e annotazioni ai proprietari terrieri e da esercitazioni pratiche in campagna, osservazione di terreni e piante per eseguire la potatura, gli innesti, le arature e per insegnare a maneggiare le nuove macchine». Le Reali Cattedre Ambulanti della Provincia di Basilicata furono operative fino al 1923, quando per Regio Decreto furono soppresse e, in vista di un'organizzazione su base consorziale, furono accorpate alla Cattedra unica regionale di Potenza. Cfr. G. Settembrino – M. Strazza, *I periodici delle "Regie cattedre ambulanti di agricoltura"*, in «Basilicata Regione Notizie», n. 123-124, 2010, pp. 166-167.

In concomitanza con il suo impiego presso le Cattedre di Potenza prima, e di Stigliano e Matera poi[70], Spera – senza mai interrompere la sua attività di illustratore – svolse una intensa e partecipata opera di divulgazione delle tecniche agricole e di promozione dei prodotti agroalimentari lucani, dedicandovisi ininterrottamente fino alla definitiva soppressione di tali enti, che avvenne nel 1935. Infatti, con il trasferimento dell'istruzione agraria in capo al Ministero dell'Educazione, le Cattedre Ambulanti di Agricoltura persero la loro ragion d'essere[71], furono disciolte e i loro tecnici assegnati agli Ispettorati agrari.

È appunto in tale nuovo contesto che Spera finì col rivestire, fino al pensionamento – che avvenne nel 1949 – l'incarico di reggente dell'Ispettorato agrario di Matera, dove si era già trasferito con la famiglia, nel frattempo accresciuta dalla nascita di altri quattro figli – Giuseppe, Dina, Maria e Myriam.

Dopo la morte della moglie Adelaide, il 9 luglio 1928 Spera convolò in seconde nozze con Vincenza Sarli, insegnante originaria di Irsina e, negli anni a seguire, continuò a lavorare alacremente tanto in qualità di divulgatore agricolo quanto nelle amate vesti di illustratore.

A partire dagli anni Trenta del Novecento, la produzione artistica di Spera aveva però iniziato a manifestare i primi segni di stanchezza e ripetitività; a questo ripiegamento su modelli e moduli figurativi sempre meno innovativi, fece da contraltare una sempre attiva partecipazione alla vita culturale della regione. Sinceramente orgoglioso delle sue origini, Spera avrebbe infatti continuato a manifestare la sua forte passione per la storia e la tradizione della sua terra natia non solo nelle opere, ma anche attraverso la partecipazione attiva alle molteplici iniziative di promozione della cultura agreste locale poste in essere in Basilicata nel primo Novecento. Iniziò infatti a ricoprire una serie di incarichi che gli permisero di operare attivamente nell'ambito della divulgazione agricola e della promozione del

[70] Il trasferimento avvenne nel 1927.

[71] Cfr. G. Settembrino – M. Strazza, *I periodici delle "Regie cattedre ambulanti di agricoltura"*, cit.

patrimonio storico e folclorico locale[72]. Gli anni della maturità furono inoltre caratterizzati da un'entusiastica e intensa attività letteraria[73].

Da sempre legato alla sua regione, non la abbandonò fino al momento della morte, sopraggiunta a Bari il 5 febbraio del 1956.

## 2.1 Spera e le riviste

L'arte di Guido Spera, escludendo rari episodi di approccio alla pittura decorativa[74], è stata eminentemente grafica e si è dispiegata nella sua collaborazione a varie riviste in qualità di autore di disegni ornamentali, vignette e soprattutto illustrazioni, rigorosamente in bianco e nero. Essendo caratterizzate da un tratto estremamente sintetico e stilizzato, le sue opere sembrano essere state composte in funzione delle nuove tecniche di riproduzione delle illustrazioni.

La preminenza attribuita all'elemento lineare nell'ambito delle sue composizioni[75] trovava difatti il più naturale e consono luogo di espressione

---

[72] Presso l'Archivio Spera è stato rinvenuto un dattiloscritto dedicato alla storica Processione dei Turchi di Potenza. Redatto dall'artista poco prima della sua scomparsa, è poi stato pubblicato postumo nel 2013. Questo scritto – che, in virtù del ritrovamento di bozzetti a tema, supponiamo dovesse anche essere corredato da una serie di illustrazioni – restituisce la misura in cui Spera fosse pioneristicamente avveduto in merito a questioni che solo in tempi recentissimi sono state affrontate con maggiore sistematicità, *in primis* la consapevolezza di una necessità stringente di valorizzare le risorse culturali locali in vista di una loro promozione in chiave turistica. Cfr. G.A. Laurino – A. Pellettieri, *Guido Spera: "La processione dei turchi di Potenza"*, Antezza Tipografi, Matera, 2013.

[73] Spera partecipò attivamente alla divulgazione agricola in primo luogo tramite una serie di articoli pubblicati su «Terra Lucana» tra il 1926 e il 1935. Già nel dalla fine degli anni Venti iniziarono inoltre ad essere dati alle stampe diversi contributi monografici tra cui ricordiamo: G. Spera, *Le chiacchiere di Carminuzzo Valente. Dialogo popolare su l'indispensabile a sapersi per la concimazione delle terre*, Cattedra ambulante di agricoltura per la Provincia di Matera. Sezione di Stigliano, Tip. Nicola Cappiello, Potenza, 1928; Idem, *La festa dell'uva*, Cattedra ambulante di agricoltura, Tip. Editrice C. Conti, Matera, 1931; Idem, *Storia ed evoluzione di un'azienda agricola in Lucania*, Cattedra ambulante di agricoltura, Arti Grafiche Giuseppe Laterza & figli, Bari, 1950.

[74] Si veda il paragrafo 2.6, Capitolo 2, Parte I.

[75] In questa direzione la spinta determinante scaturì certamente dall'incontro con il linearismo e il grafismo puro degli illustratori inglesi – di derivazione, a loro volta, orientale – che permise a Spera di conoscere e apprezzare la stilizzazione e l'asimmetria. Immediato risulterebbe dunque il confronto con quelle civiltà che avevano sviluppato un abile uso dell'elemento lineare, assumendolo come fondamentale elemento decorativo: se ad esempio dal Quattrocento italiano deriva probabilmente l'uso espressivo della linea netta e marcata, è all'incontro indiretto con l'arte giapponese e con l'originale reinterpretazione

proprio in un'equilibrata organizzazione spaziale della pagina. Concependo infatti il rapporto tra immagine e supporto cartaceo in termini di una sostanziale complementarietà e manifestando in tal modo una concezione moderna dell'illustrazione, Spera aspirava ad una completa armonizzazione di immagine e testo, perseguita tramite quello che si potrebbe definire uno «xylographic style»[76] perfettamente integrato con la pagina stampata[77].

L'esordio presso i lettori ebbe luogo nel 1911 tra le pagine de «Il Risveglio Umoristico»[78], supplemento mensile al «Risveglio», stampato a Potenza presso la Tipografia La Perseveranza, dove comparve una vignetta caricaturale intitolata *Alle manovre militari di quest'anno*, raffigurante quattro militari e un suo autoritratto [fig. 1].

Allo stesso anno risale anche la testata illustrata [fig. 2] per il «Don Chisciottino»[79], quindicinale 'satirico pupazzettato' stampato all'epoca dalla paterna Tipografia Carlo Spera. Avveniva così il debutto artistico di Guido presso il grande pubblico e, da questo momento, il giovane avrebbe iniziato ad essere sempre più impegnato in una notevole quantità di progetti.

A distanza di alcuni anni infatti, durante gli studi a Napoli, iniziarono a intensificarsi i rapporti di Spera con i direttori di periodici satirici e

---

del grafismo quattrocentesco degli illustratori inglesi che si deve la capacità di portare quel linearismo ad un personalissimo livello di stilizzazione, sempre in bilico tra il Modernismo più autentico e la tradizione figurativa italiana.

[76] V. Pica, *Two italian draughtsmen, Alfredo Baruffi and Alberto Martini*, in «The Studio», vol. 34, n. 144, 1905, p. 139.

[77] Concependo l'illustrazione come un qualcosa di intrinseco all'opera e dotato di una specifica autonomia nello spazio testuale, si rivendicava appunto l'autorità dell'illustratore come compartecipante alla realizzazione di un 'prodotto' in cui ogni parte ha una propria funzione nel veicolare il contenuto semantico. Non è un caso che anche nelle pubblicazioni di carattere espressamente divulgativo, Spera abbia riservato proprio all'illustrazione un ruolo cruciale. Ricordiamo inoltre che, nel processo di affrancamento dell'immagine da una sudditanza nei confronti della parola stampata, importanti passi erano stati mossi in primo luogo da Morris nell'alveo del movimento delle *Arts and Crafts*. Sembra a tal proposito interessante riportare in questa sede alcune osservazioni da questi espresse in un saggio pubblicato nel 1893, che possono a ragion veduta essere ritenute la più compiuta teorizzazione del ritorno alla stampa di pregio sull'esempio dei manoscritti miniati medievali. Morris, parlando della necessità di riscattare il valore artistico dei prodotti editoriali, afferma che: «The essential point to remember is that the ornament, whatever it is, whether picture or pattern-work, should form *part of the page*, should be a part of the whole scheme of the book». Cit. in J. Holbrook, *The Eighteen Nineties*, cit. pp. 260-261.

[78] «Il Risveglio Umoristico», A. I, n. 2, settembre 1911, Tip. Coop. La Perseveranza, Potenza.

[79] «Don Chisciottino», A. I, n. 6, ottobre 1911, Tip. Carlo Spera (dal 1912 Tip. Garramone e Marchisiello), Potenza.

quotidiani partenopei, primo fra tutti Francesco Bufi[80], con il quale ebbe modo di collaborare tanto come illustratore nel bisettimanale umoristico «6 e 22»[81] fondato dallo stesso Bufi, quanto tra le pagine di «Monsignor Perrelli»[82] dove, al loro fianco, comparvero anche le firme di Aiò, pseudonimo di Eduardo Aillaud[83], ed Eduardo Macchia[84].

Il confronto con le esperienze di questi illustratori certamente lasciò il segno sullo stile di Spera, che proprio in quegli anni andava maturando, dispiegandosi però, al momento, esclusivamente nella grafica umoristica e caricaturale.

Al 1919 si datano le collaborazioni con la strenna umoristica «Re di denaro»[85] e con «La Basilicata – Giornale della Sera»[86], seguite, l'anno successivo, dalle storielle pupazzettate[87] pubblicate su «Il Corriere dei Grandi»[88]. In tutti questi casi, gli interventi di Spera erano caratterizzati da una pungente ironia e da quella deformazione del segno tipica della produzione satirica, umoristica e caricaturale.

Nel 1923 diverse vignette firmate da Giesse fecero la loro comparsa sul quotidiano «La Basilicata» che, oltre ad aver vantato la collaborazione

---

[80] Fu giornalista e autore di illustrazioni – spesso firmate anche con gli pseudonimi Fantasia e Fantasius – per diverse testate satiriche napoletane. Per approfondire si rimanda a M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana*, cit., *ad indicem*.

[81] *Giornale umoristico bisettimanale*, pubblicato dal 1913 al 1925 presso lo Stabilimento Tipografico Silvio Morano. Cfr. *Ivi*, p. 232.

[82] *Rivista bisettimanale di prediche napoletane*, fu fondata nel 1898 e stampata – dapprima dalla Tipografia Muca e poi da quella del Giornale – fino al 1925. Per approfondire si rimanda a *Ivi*, *passim* (con particolare attenzione alle pp. 159 e 231).

[83] Fu uno dei principali protagonisti della caricatura napoletana del primo Novecento, «aggiornato all'*Art Nouveau* nelle eleganti deformazioni del suo segno stilizzato» e collaborò con molti periodici di taglio satirico-umoristico. Cit. *Ivi*, pp. 158-159

[84] Giornalista e illustratore di cultura *Jugendstil* prima e *Déco* poi, fu anche un imprenditore pubblicitario e collaborò con molte riviste, prime fra tutte quelle edite dalla S.E.M., la Società Editrice Meridionale. *Ivi*, pp. 19-20 e *passim*.

[85] Strenna di fine anno del Periodico Umoristico Costituzionale «Re di Denaro», redatto a Napoli. Cfr. C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, in F. Radogna – C. Settembrino et. al., *Guido Spera*, cit., p. 46.

[86] Quotidiano diretto da Ugo Amedeo Angiolillo, già segretario particolare di Francesco Saverio Nitti, e facente capo al «Giornale della Sera», edito dalla S.E.M. nel 1918-19. Cfr. *Ivi*, p. 19.

[87] Cfr. *Ivi*, p. 20. La definizione di 'pupazzetto' presa a prestito dal gergo degli illustratori umoristici, è stata probabilmente introdotta negli anni Ottanta dell'Ottocento dal caricaturista Luigi Arnaldo Vassallo, *alias* Gandolin, che così intitolò un periodico romano da lui fondato. Cit. M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana*, cit., p. 133.

[88] Stampato presso la tipografia napoletana Melfi & Joele dall'agosto all'ottobre 1920. Cfr. C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 20.

dell'illustratore danese Arvid Möller, ospitò spesso vignette traslate dal settimanale umoristico «A.b.c.»[89], col quale Spera ebbe pure contatti.

A partire da questo momento, le riviste sarebbero diventate un elemento costantemente presente nella vita dell'artista lucano. Il percorso biografico e artistico di Spera è infatti costellato di numerose collaborazioni con diverse testate giornalistiche con le quali instaurò un rapporto preferenziale. Il giovane disegnatore elesse infatti le riviste illustrate a interlocutrici privilegiate, tramite cui cercare un contatto diretto con il pubblico e il massimo dispiegamento del potenziale espressivo della sua arte.

## 2.2 «La Basilicata nel Mondo» (1924-1927)

La prima occasione che Spera ebbe di collaborare in maniera continuativa con una rivista si presentò nel 1924, quando la Provincia di Basilicata si imbarcò in una importante iniziativa editoriale: la pubblicazione della rivista «La Basilicata nel Mondo. Rivista mensile Illustrata»[90], stampata a Napoli, presso lo stabilimento di arti grafiche Francesco Giannini e destinata, oltre che al pubblico locale, agli emigrati lucani d'oltreoceano. Com'era consuetudine sin dalla fine dell'Ottocento per i periodici destinati a un pubblico borghese acculturato, i contenuti testuali della rivista erano molto vari, spaziando dall'attualità alla storia e dall'arte alla letteratura, con uno specifico interesse regionale.

---

[89] *Settimanale politico illustrato poco serio*, fondato nel 1922 ed edito fino al 1925 dalla S.E.M., si distinse nel panorama partenopeo per i toni decisamente antifascisti, per una vis polemica e un estremismo che gli costarono – come accadde a tutti i giornali che facevano della satira di opposizione – diversi sequestri e poi la chiusura. Nel corso della sua breve vita, poté vantare la collaborazione di artisti di fama nazionale come il già citato Eduardo Macchia, il pisano Yambo (Enrico Novelli) e il danese Arvid Möller. Cfr M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana*, cit., pp. 179 e ss.

[90] Le quattro annate del periodico sono state ripubblicate in stampa anastatica nel 1984. Cfr. *La Basilicata nel Mondo. Rivista mensile Illustrata*, 1924-1927, Ristampa anastatica in 4 volumi, Matera, Editrice BMG, 1984.

Il direttore responsabile Giovanni Riviello[91], fin dalla prima annata, aveva affidato proprio a Spera il compito di illustrare un album dedicato – con intento «eroico»[92] – ai ritratti dei 'migliori uomini lucani'[93] e di curare, con testatine, finalini e cornici, l'aspetto grafico dei testi che sarebbero stati pubblicati fra le pagine della rivista.

Il primo ritratto[94], realizzato a tutta pagina in tricomia[95] e inserito in una cornice di ghiande e foglie sui toni del beige su fondo arancio, fu dedicato a Francesco Grassi [fig. 3], sacerdote di Tricarico parroco a New York.

Nello stesso numero comparivano inoltre, a corredo della rubrica dedicata alle lettere al direttore, una testatina con al centro una lampada a tre fuochi incorniciata da un fregio a soggetto naturalistico raffigurante un rovo di more stilizzato e, come finalino, un'antica lucerna in terracotta circondata da una corona di frutti e foglie [fig. 4], anch'essa di gusto ornamentale e felicemente improntata a uno spiccato linearismo.

Più storico invece il taglio delle testatine a corredo delle rubriche *Leggende Sacre di Basilicata* [fig. 5] – curata da Sergio De Pilato, allora direttore della Biblioteca Provinciale di Potenza, e ornata anche da un finalino raffigurante un puttino intento a suonare una campana – e *Visioni di Basilicata* [fig. 6] di Concetto Valente, il già citato direttore del Museo Archeologico provinciale.

Qualche pagina più avanti compare poi la testata di *La Basilicata e i Governi* [fig. 7], rubrica dedicata agli articoli di "Signifer", raffigurante in un esagono un volto grottesco che incombe su un paesaggio lucano inserito in un fregio di rovi stilizzati.

Per la rubrica *Note Liete* [fig. 9], destinata ad accogliere notizie riguardanti nascite, battesimi, fidanzamenti, matrimoni, lauree, onorificenze, di famiglie lucane nel mondo, Giesse aveva invece realizzato un fregio a soggetto floreale, dai toni decisamente più decorativi rispetto

---

[91] All'epoca già direttore de «Il Risveglio». Per approfondire si rimanda a L. Tufano, *Prefazione* in *Ivi*, pp. XXXV-XLII.

[92] Cfr. M. Imbriani, *«La Basilicata nel mondo». Una rivista di promozione culturale*, in «Basilicata Regione. Notizie», XI, 1998.

[93] C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 25.

[94] «La Basilicata nel Mondo», a. I, n. 1, luglio-agosto 1924.

[95] C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 26.

all'illustrazione a corredo della rubrica redazionale *Attraverso i comuni della Basilicata* [fig. 10], dedicata alla vita economica, sociale e culturale dei comuni della provincia[96].

A partire dai numeri successivi, gli interventi di Giesse si moltiplicarono, alternando diverse impostazioni stilistiche. Da buon illustratore, infatti, Spera era in grado di adeguare il registro visivo delle immagini ai contenuti testuali, che variavano dalla novella all'articolo di carattere storico o etnografico e dalla rubrica mondana a quella di attualità. Nelle illustrazioni per questo periodico, dunque, Spera si avvicina in alcune occasioni maggiormente al gusto decorativo modernista, mentre in altre appare più prossimo al naturalismo fiabesco della tradizione illustrativa otto-novecentesca dei 'figurinai', secondo la nota definizione di Faeti[97].

Nel secondo numero[98] comparvero infatti delle composizioni di connotazione decisamente scenografica, destinate a illustrare l'articolo di Lorenzo Lanzetta sulla *Valle di Vitalba* [fig. 12] e quello di Giuseppe Solimene sulle *Figure, visioni e leggende medievali di Basilicata* [fig. 13]. In questo secondo caso, particolarmente vicina alla maniera Liberty risulta essere la concezione della testatina, in cui la figura di un gufo inscritto in un cerchio è perfettamente armonizzata con i caratteri della la parola stampata.

Per l'ultimo numero del 1924[99] Giesse, approfondendo la sua sperimentazione in direzione di un linearismo elegantemente ornamentale, realizzò, a corredo della rubrica *Note etnologiche e sociali* di Luigi Franciosa, una testatina raffigurante uno scorcio paesaggistico incorniciato da un fregio astratto [fig. 14]. Con ogni probabilità è da attribuirsi alla penna di Spera anche la cornice stilizzata a decoro dell'*Inno Pastorale* di Luigi De Filpo [fig. 15].

Di una diversa inflessione stilistica si colora invece la testata de *I racconti della montagna* di Corrado Levi [fig. 17] che, anticipando gli esiti più

---

[96] Cfr. C. Settembrino, *Le illustrazioni di Guido Spera*, in «Mondo Basilicata», n. 17, 2008, p. 136.

[97] Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli Editore, Roma, 2011.

[98] «La Basilicata nel Mondo», a. I, n. 2, settembre-ottobre 1924.

[99] «La Basilicata nel Mondo», a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924.

maturi della maniera di Spera [100], è incentrata sulla figura stilizzata di un pastore con la zampogna che cammina in un bosco innevato, stagliandosi sullo sfondo secondo la modalità visiva della *silhouette*, anch'essa appartenente al repertorio morfologico *Art Nouveau*. Un analogo, ricercato contrasto bicromatico caratterizza anche il finalino di questo testo, in cui una coppia di pastorelli, la cui raffigurazione è risolta in aree a campitura nera in contrasto con lo sfondo chiaro, si scambia un bacio tra le pecore del gregge.

Oscillanti tra una figurazione tradizionale e il più consueto approccio vignettistico sono invece le illustrazioni a corredo della novella di Maria Andreina Sordetti, *Primo amore, primo core* [figg. 18-19], e del *Viaggio Sentimentale* di Giuseppe Castronuovo [fig. 20].

Proprio su quell'ultimo numero del 1924 compariva inoltre per la prima volta la pubblicità disegnata da Spera per l'Amaro Lucano – noto liquore prodotto a Pisticci, comune della provincia di Matera, dal cavalier Pasquale Vena – raffigurante un cavaliere che col suo destriero si inerpica lungo un'irta salita in cima alla quale campeggia una bottiglia del liquore pubblicizzato inscritta nella forma stilizzata del sole [fig. 21].

Il primo numero del 1925[101] si apriva invece con una serie di testatine e finalini in stile modernista, ma anche di illustrazioni che, seppure svolte con il consueto, elegante linearismo, attuano un primo tentativo di recupero di una figurazione più realistica [figg. 22-24].

Sul numero successivo[102] compaiono la pubblicità per la Rinascente [fig. 25] – in cui sono adottate soluzioni formali oscillanti tra il Modernismo e il *Déco* – e la già citata illustrazione per la prefazione di Alfredo Galletti a *Le città morte del Jonio* di Concetto Valente, che, ispirandosi al mondo classico, declinato però in termini grafici modernissimi, raffigura un sipario inscritto in due colonne doriche che si apre su un panorama di antiche rovine [fig. 26].

---

[100] Quelli che vedremo affermarsi nelle illustrazioni di «Agricoltura Materana».
[101] «La Basilicata nel Mondo», a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1925.
[102] «La Basilicata nel Mondo», a. II, n. 2, marzo-aprile 1925.

E ad una reinterpretazione floreale del mondo classico si rifà anche la testatina, raffigurante un bacio tra due giovani, che illustra lo scritto di Niccolò Ramagli *Poesia di primavera*, corredato in calce da un finalino con delle rondini in volo [fig. 27]. Particolarmente vicino alle soluzioni stilistiche del Modernismo inglese è invece il finalino del redazionale dedicato alla violinista Lina Spera che, integrandosi magistralmente con la pagina stampata, raffigura una suonatrice d'arpa [fig. 28].

Le illustrazioni per la novella *Il Seminatore* di Corrado Levi [fig. 29] dimostrano ancora una volta la tendenza stilistica di Spera in direzione di un linearismo tipicamente modernista, qui applicato alle tematiche agresti, che l'artista predilesse nel corso della sua carriera.

Un chiaro richiamo allo stile 'pupazzettato' caratteristico delle illustrazioni giovanili di Spera si trova invece nella nuova testatina per la rubrica *Attraverso i comuni della Basilicata* [fig. 31], che sarà riproposta in tutti i numeri a seguire.

Tra le pagine del terzo numero del 1925[103] Giesse inserì, a illustrare l'articolo di Alfredo Rossi dedicato alle ricerche archeologiche di Vittorio De Cicco a Croccia Cognato, una scena di vita ben armonizzata con i tratti antichizzati del titolo [fig. 32], gli stessi che ricorrono anche nelle testatine degli articoli di Gerardo Scafarelli sul problema agricolo del Mezzogiorno e di Emanuele Stolfi sul disboscamento, il primo con immagini sui percorsi della transumanza [fig. 33], il secondo con la figura di un fauno piangente su un albero sradicato dalla foresta [fig. 34].

Una tensione illustrativa marcatamente Liberty connota le testatine realizzate per la composizione poetica *Notte serafica* di Niccolò Ramagli [fig. 35] e per la novella di Corrado Levi *Il poema del grano e delle stelle* [fig. 36], la prima raffigurante quello che parrebbe riconoscersi come un profilo dantesco alle spalle di un vaso traboccante di fiori e stelle, la seconda un'arpa suonata a sei mani sullo sfondo di un campo di grano sovrastato da un cielo stellato.

[103] «La Basilicata nel Mondo», a. II, n. 3, maggio-giugno 1925.

Lo stesso umore impronta anche le illustrazioni per *Elegia della morte bella*[104] [fig. 40] e *La notte di Bethlem*[105] [fig. 41], sempre di Corrado Levi, nella quale compare, in uno dei riquadri, la figura di una sinuosissima danzatrice che, com'è noto, costituisce uno dei *tòpoi* iconografici più ricorrenti nell'ambito della grafica modernista[106].

Nei numeri a seguire, sarebbero poi stati proposti e riproposti numerosi finalini, anch'essi di gusto modernista, [figg. 45,48,50], oltre a decorazioni floreali[107] e testatine [figg. 42,47] a firma di Giesse, che solo di rado furono di nuova elaborazione.

Tra alti e bassi, la collaborazione con la rivista continuò fino al 1927, anno in cui ne fu pubblicato l'ultimo numero. A quella data risale un'illustrazione per l'articolo di Francesco Cappiello sulla Processione dei turchi a Potenza [fig. 49], a conferma peraltro del crescente impegno di Spera sul fronte delle tradizioni popolari e religiose di Basilicata[108].

«La Basilicata nel Mondo» fu dunque una palestra di stile per Spera, che tra le sue pagine andò perfezionando il suo segno orientandolo verso una decorazione essenziale, sostanzialmente 'grafica' e perfettamente armonizzata con la pagina stampata.

L'importanza delle illustrazioni pubblicate ne «La Basilicata nel Mondo» risiede appunto, ai fini della presente trattazione, proprio nel fatto che esse dimostrano come Spera, a queste date, fosse completamente allineato al Liberty. Non temendo il confronto con gli esemplari nazionali e internazionali, esse rivelano infatti un'assimilazione pressoché totale delle componenti formali moderniste, prima fra tutte quella lineare[109].

---

[104] «La Basilicata nel Mondo», a. II, n. 7, novembre-dicembre 1925. In questa illustrazione si scorge inoltre quel sottile *humor* che caratterizzò gran parte della produzione grafica di Spera e che in alcuni casi si mostrò particolarmente vicino a quello che improntava, ad esempio, riviste come «Jugend». Cfr. [fig. 90, Appendice I]

[105] «La Basilicata nel Mondo», a. III, n. 1, gennaio 1926.

[106] Fino a richiamare alla mente le celebri illustrazioni di Aubrey Beardsley per la *Salomè* di Oscar Wilde.

[107] Si vedano in particolare gli ornamenti floreali realizzati per il fascicolo speciale dedicato ai caduti della regione nella prima guerra mondiale [figg.38,39]. Cfr. «La Basilicata nel Mondo», a. II, n. 4-5-6, luglio-agosto-settembre, 1925.

[108] Si rimanda in proposito alla nota 72 del Capitolo 2, Parte I.

[109] Un significativo apporto in questa direzione deriva dalle teorie espresse da Walter Crane che, nel suo già citato trattato *Line and form* (1900), si sofferma in particolare sulla capacità simbolica ed espressiva della linea, fino a sostenere che essa è «importante più di

Nelle sue illustrazioni di cifra più espressamente Liberty si realizza infatti una continua alternanza di linee nitide e continue, serpentinate e fluide, a spessore costante, senza incertezze né sfumature. In questa tendenza quasi 'primitiva'[110] a ridurre le immagini in termini puramente lineari[111], la linea diventa quindi un elemento evocativo che, nella sua semplicità, tende verso l'estetico 'puro', ma che ha anche determinanti funzioni di carattere strutturale ed espressivo[112].

In perfetta linea con le conquiste formali del Modernismo si pone poi la ricerca, in Spera, di una sostanziale asimmetria, quella «armonica dissonanza» di cui parlava già Maurice Denis[113], che è ottenuta non soltanto attraverso il potenziamento dell'uso della linea, ma anche tramite la rappresentazione di elementi che interagiscono tra loro e con lo spazio in maniera inusitata, generando inaspettati equilibri dinamici.

L'idea di spazio dell'*Art Nouveau* è infatti anch'essa foriera di soluzioni innovative in quanto, per la prima volta, si accantona del tutto il concetto di geometria euclidea e alla tradizionale, accademica rappresentazione prospettica e realistica si sostituisce una tendenza all'asimmetria e alla

---

ogni altra cosa. Il *designer* deve fondarsi sulla linea: linea determinante, linea enfatizzante, linea delicata, linea espressiva, linea che controlla e che unisce». Il passo è riportato in G. Fanelli, *Il Disegno Liberty*, Editori Laterza, Bari, 1981, p. 1.

[110] L'importanza attribuita all'elemento lineare che già aveva improntato tanto il neo-medievalismo di Burne-Jones e di William Morris, quanto l'arte dei Preraffaelliti e poi il grafismo puro degli illustratori inglesi – e che implica anche l'assimilazione del linearismo orientale – ha certamente delle matrici che vanno a loro volta ricondotte al Quattrocento italiano, a Botticelli e a Mantegna.

[111] Questa preferenza accordata all'elemento lineare, che è comune a gran parte della produzione Liberty, può essere ricondotta alla tecnica del cosiddetto 'Outline drawing', ovvero il 'disegno di contorno'. Inaugurata in ambito neoclassico da John Flaxman e particolarmente adoperata nell'ambito della grafica anglosassone di fine Ottocento, essa raggiunse un raro perfezionamento formale nelle illustrazioni di Aubrey Beardsley e improntò gran parte della grafica modernista europea.

[112] Ricordiamo infatti, a tale proposito, che l'ornato dell'*Art Nouveau* non si limita a una dimensione decorativa, come si sarebbe indotti a supporre, ma attinge piuttosto alla dimensione dell'allusivo e intrattiene con il simbolo un intimo rapporto. Cfr. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 9

[113] In virtù delle numerose e pioneristiche osservazioni estetiche espresse a più riprese su riviste quali «L'Occident» e «Art et Critique» e poi raccolte nel volume *Théories 1890-1919. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (Parigi, 1912), Denis è stato spesso annoverato tra i principali precursori dell'astrattismo. L'espressione qui riportata è citata in G. Fanelli, *Il Disegno Liberty*, cit. p. 19.

risoluzione bidimensionale. Ed è del resto in questa funzione che era concepita ogni scelta cromatica[114] e compositiva[115].

Le illustrazioni di Spera anche da questa prospettiva rivelano la loro modernità, distinguendosi per un sostanziale superamento del realismo pittorico e di una concezione tradizionale della grafica – la stessa che continuò invece a permanere a lungo nell'idea di una 'illustrazione-quadro'[116], che era disinteressata a inserirsi armoniosamente nel contesto tipografico, mantenendosi dunque totalmente avulsa rispetto ad esso.

Era dunque così avvenuta la 'consacrazione' di Spera in qualità di grafico. Non erano mancate, come si è detto, collaborazioni precedenti con altri periodici, soprattutto di diffusione locale, ma, certamente, il fatto che l'illustratore lucano più modernista fosse legato a una delle riviste lucane più importanti ci permette di comprendere che egli concorse al successo di questa, grazie all'aggiornata cultura visuale di cui era portatore.

Il sopraggiungere degli anni Venti aveva intanto segnato una svolta non solo per la storia dell'illustrazione lucana[117] ma anche per la vicenda artistica di Spera, che proprio nel 1925 ebbe l'opportunità di farsi meglio conoscere anche al di fuori dei confini regionali[118]. In quello stesso anno, infatti, la sua firma comparve sull'illustrazione a corredo della prefazione di Alfredo Galletti[119] al già citato testo di Concetto Valente *Le Città morte del Jonio*, circostanza questa che potrebbe essere sintomatica di eventuali

---

[114] Non sono più l'uso sapiente del colore, le campiture sfumate, il tratteggio a definire le forme, ma la linea di contorno, che assume in tal modo un'importanza essenziale. In questi termini dunque la nuova arte lineare diventa antitesi di quanto era stato sperimentato contemporaneamente dall'Impressionismo francese, in cui la *silhouette*, al contrario, mancava del tutto. Cfr. *Ivi*, p. 20.

[115] Detto ciò, risulterà palese quanto fossero legate a questi fini la scelta dei colori e dei loro accostamenti inediti e la predilezione per soggetti che ben si prestassero alla tendenza decorativa e che ben si adattassero a suggerire l'idea di movimento. Dunque anche per queste ragioni abbondano illustrazioni di volatili con le loro sontuose piume, di motivi – si potrebbe persino dire araldici – floreali e vegetali con le loro volute sinuose, di danzatrici, simbolo di sensualità e musicalità.

[116] M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica*, cit., p. 23.

[117] Che proprio grazie a «La Basilicata nel Mondo» ebbe la sua prima rivista illustrata concepita in senso moderno.

[118] Come anticipato (Cfr. paragrafo 2.2, Capitolo 2, Parte I) una discreta notorietà, ormai anche nazionale, permise poi all'illustratore lucano di comparire a più riprese tra le pagine di alcuni dei più importanti periodici partenopei di grafica e cultura artistica dell'epoca.

[119] All'epoca docente di letteratura presso l'Università di Bologna.

aperture di Giesse a influenze del Modernismo del nord Italia. Tra gli artisti che presero parte all'impresa decorativa del volume figura infatti il bolognese Alfredo Baruffi, uno dei principali esponenti del Liberty di inizio secolo, tra i più allineati, peraltro, alle tendenze dell'*Art Nouveau* internazionale.

## 2.3 «Terra Lucana» (1926-1927)

Come accennato nella nota biografica, Spera, dopo aver vinto il concorso nazionale per l'assunzione di cento reggenti presso le Cattedre Ambulanti di Agricoltura nel Mezzogiorno d'Italia, sul finire del 1925 era stato assegnato in qualità di assistente alla Cattedra di Potenza. Com'è noto, in quegli anni il regime fascista aveva iniziato a intraprendere iniziative mirate a un rilancio in chiave moderna della cultura agro-pastorale e dei mestieri rurali ad essa legati.

È a quest'altezza cronologica e a questa temperie politica che risale il primo contatto con Gaetano Baudin[120], direttore di «Terra Lucana»[121], che affidò al nostro l'incarico di curare le vesti grafiche della rivista seguendo egli stesso la realizzazione dei *clichet* presso la tipografia di Napoli[122]. La modalità illustrativa di Spera fu ben accolta e prese così il via una collaborazione che si sarebbe protratta fino al 1928.

Le 12 copertine dell'anno 1926 furono concepite da Spera come un calendario stagionale raffigurante scene di vita agreste e pastorale racchiuse in un tondo delimitato dalla corona di Cerere[123] [figg. 51-53] e sorretto in basso da un fascio littorio, che richiama immediatamente la realtà politica

[120] C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 49

[121] Organo mensile della Cattedra Ambulante di Agricoltura di Potenza. Cfr. *Ibidem*. Tra il 1909 e il 1916 le Regie Cattedre Ambulanti si erano dotate di strumenti informativi, i Bollettini appunto, che ad oggi costituiscono un interessante documento dell'attività tecnica e scientifica che svolsero in regione. Cfr. G. Settembrino – M. Strazza, *I periodici delle "Regie cattedre ambulanti di agricoltura"*, cit., p. 170.

[122] C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 30

[123] *Ibidem*.

del tempo[124]. La soluzione compositiva, come anche il carattere adoperato per disegnare i nomi dei mesi, sono un chiaro rimando ad una matrice modernista, che viene innestata su temi agro-pastorali pienamente attinenti alla cultura agronomica di Spera.

Il mese di gennaio raffigura un lupo che incede sulla neve; febbraio un gruppo di giovani contadine a lavoro in un campo di grano; marzo una pastorella con il suo gregge e aprile un toro in una radura. I tondi di maggio e giugno, di più esplicita ascendenza Liberty, racchiudono rispettivamente il ritratto di una giovane fanciulla circondata da fiori e due uccellini in volo tra i rami di un ciliegio e sono seguiti, nell'illustrazione di luglio, dalla figura colta in lontananza di un mietitore. A rappresentare agosto troviamo la statua alata di Cerere e, in linea con il succedersi delle attività agro-pastorali nelle diverse stagioni, per settembre un cacciatore con il suo cane, per ottobre una scena di vendemmia con due donne come protagoniste e per novembre l'attività combinata di un seminatore e un aratore. L'anno si chiude con la copertina di dicembre che, raffigurando un angelo in volo e il Bambino Gesù, è un chiaro rinvio al Natale.

I soggetti delle illustrazioni in questione ben riflettono la predilezione manifestata da Spera per le tematiche pastorali e bucoliche[125], destinate a diventare uno dei *Leitmotiv* da lui più frequentemente rivisitati negli anni a venire.

A partire dal numero di gennaio del 1927 «Terra Lucana» uscì con una nuova copertina [fig. 54] che sarebbe poi stata riproposta, con una serie di varianti cromatiche, per tutti i numeri pubblicati fino al 1928.

All'interno di una cornice decorata da pampini e grappoli d'uva, spighe di grano e ramoscelli di olivo, Giesse realizza, a decoro del titolo della testata,

---

[124] Per ulteriori approfondimenti in merito all'*imagerie* tipica del ventennio fascista e alle sue connotazioni ideologiche si rimanda a L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988. Sull'articolazione del sistema delle arti tra le due guerre si veda inoltre S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*, Minerva, Bologna, 2000.

[125] Del resto ricordiamo che era proprio la natura, intesa come contraltare alla storia e, ne consegue, agli stili storici, a rappresentare la principale fonte di ispirazione per i protagonisti della stagione italiana del *Liberty*.

tre cerchi raffiguranti, in ordine decrescente, il rostro dell'antica nave di Nemi, una stella a diciotto punte e una a otto.

Nel riquadro – che, anche in questo caso, dipende da soluzioni compositive di marca Liberty – campeggia una scena di lavorazione del latte, certamente da porsi in stretta relazione con la coeva attività svolta dalla Cattedra ambulante di Potenza, all'epoca impegnata nella divulgazione di un programma relativo ai prodotti caseari[126].

La collaborazione con la rivista era andata ridimensionandosi a quelle date; di lì a breve infatti Spera, dopo un periodo di aspettativa, sarebbe stato assegnato in qualità di reggente alla Cattedra di Matera e lì si sarebbe dunque trasferito. L'ultimo contributo a «Terra Lucana» si data al maggio del 1932 e consiste in una copertina in cui, inscritto nella consueta corona di Cerere, è raffigurato un pastore che suona il flauto, circondato dalle sue pecore, [fig. 55].

## 2.4 «Agricoltura Materana» (1928-1935)

Sotto la direzione di Eugenio Alceste Filesi[127], nel 1928 vedeva intanto la luce «Agricoltura Materana», organo della Cattedra Ambulante di Agricoltura di Matera[128], che, pensato come strumento divulgativo e informativo, si proponeva di «essere di giovamento a quanti si occupavano di agricoltura»[129].

All'impresa collaborò anche Guido Spera, presente tra le pagine del periodico fin dal primo numero in qualità non soltanto di illustratore – veste nella quale realizzò il logo della terza di copertina che sarebbe poi stato utilizzato per tutti i numeri della rivista e assunto a simbolo dell'attività

[126] C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 33.

[127] Già direttore delle Cattedre ambulanti di Bari, Taranto e Nicastro, proprio dal 1928 – e fino al 1935 – fu direttore della cattedra di Matera. Cfr. *Ivi*, p. 49.

[128] Per approfondire si rimanda a G. Settembrino – M. Strazza, *I periodici delle "Regie cattedre ambulanti di agricoltura"*, cit., pp. 192-198.

[129] E. Filesi cit. in C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 34.

della Cattedra per la Battaglia del grano [fig. 62] – ma anche di divulgatore agricolo[130].

Le 24 copertine realizzate per i numeri di «Agricoltura Materana» sono, come di consueto, tutte incentrate sulle attività agricole e pastorali e sui costumi popolari lucani. Dal punto di vista formale, a illustrazioni di più decisa ispirazione naturalistica – come *Pastorale*, *Il toro e la mandria* e *Inverno* [fig. 61], si alternano tavole in cui si inizia a scorgere nella maniera di Spera un mutamento di stile, caratterizzandosi per una foggia illustrativa ormai più vicina agli esempi grafici de «L'Eroica»[131] che al *Liberty*.

Mentre la linea di contorno si fa spessa e marcata e i particolari diventano sempre più dettagliati, Guido pare mettere in atto un tentativo di riconciliazione tra immaginazione e realtà. Le figure tornano ad abitare spazi realisticamente costruiti ma vi si inseriscono sotto forma di sintetiche *silhouettes* nere, caratterizzate da una forte tendenza alla bidimensionalità – è questo il caso, ad esempio, di *Focolare* e *Le ciliegie* [fig. 59].

Ancora sulla via di una progressiva riduzione dei mezzi figurativi – la medesima che aveva determinato il linearismo delle illustrazioni Liberty di «La Basilicata nel Mondo» – il nuovo elemento che a queste date impronta gran parte dei lavori di Spera consiste quindi nell'alternanza di superfici vuote e aree a campitura nera nettamente delimitate[132].

---

[130] Proprio su «Agricoltura Materana» sarebbero inoltre stati pubblicati alcuni articoli dedicati agli allestimenti curati da Spera in occasione delle due Mostre del Grano alle quali – come si avrà modo di approfondire nelle pagine a seguire (cfr. paragrafo 2.6, Capitolo 2, Parte I) – partecipò anche Matera, ricordando gli eventi tramite rare immagini fotografiche che ne documentano la curatissima scenografia. In proposito si rimanda inoltre a I. Settembrino, *Un esempio di propaganda agricola in Basilicata. Mostre, concorsi e fiere della Cattedra di Agricoltura di Matera*, in «Basilicata Regione Notizie», n. 111, 2005, pp. 108-113.

[131] Fondata nel 1911 con il sottotitolo «Rassegna d'ogni poesia», la rivista si distinse subito per le sue qualità formali e in particolare per l'estrema cura delle illustrazioni xilografiche che accolse tra le sue pagine. Chiusa nel 1921, «L'Eroica» riprese le pubblicazioni nel 1924, continuando a valersi di collaboratori di alto livello. È in questa seconda stagione che manifestò un deciso cambiamento di stile, orientandosi, appunto, verso un recupero di un'illustrazione tradizionale. Per approfondire si rimanda a G. Giubbini (a cura di), *L'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*, catalogo mostra, Lugano, 24 maggio-24 giugno 1984, Immagine & Comunicazione, Genova, 1984.

[132] La valenza del rapporto bicromatico delle tavole di Spera trova peraltro un significativo riscontro ancora nelle parole di Walter Crane, il quale, già nel 1896, affermava che «il bianco e nero è oggi la forma d'arte più vitale e veramente popolare, ed essa, molto più della pittura, ha a che fare con la vita attuale della gente». Il passo è citato in G. Fanelli – E. Godoli, *L'Illustrazione Art Nouveau*, cit. p. 169.

Il solido contrasto che ne scaturisce genera una rappresentazione stilizzata, affrancata dall'esigenza di intrattenere un rapporto di fedeltà nei confronti della natura, ma anche connotata da un effetto ambiguamente drammatico.

## 2.5 «Nuova Agricoltura Lucana» (1953-1957)

Nel 1953 iniziava ad essere pubblicata, presso lo stabilimento Linotipografico del Cavalier Mario Nucci di Potenza[133], «Nuova Agricoltura Lucana», rivista mensile di propaganda delle tecniche agricole. Del comitato di redazione fece parte anche Guido Spera che, ormai in pensione da diversi anni, si dedicò alla cura dell'aspetto grafico del periodico.

I soggetti delle copertine erano le consuete scene di vita e lavoro nei campi [fig. 65]: la vendemmia, la semina, la raccolta delle olive, il pascolo e così via. Le tavole in questione, se per tematica non si discostano da gran parte della produzione di Spera, stilisticamente mostrano un'ulteriore evoluzione della sua maniera, che in questo periodo tardo si allontana molto dalle prove pubblicate tra le pagine di «Basilicata nel Mondo».

In primo luogo, è possibile osservare che le linee da nette e continue si fanno sempre più punteggiate e sfumate; il ricercato contrasto tra campiture bianche e nere, prima caratterizzate dalla pienezza del colore, lascia ora spazio a soluzioni più elaborate in cui non mancano tentativi di conferire un effetto sfumato che era stato pressoché assente prima di allora. In alcuni casi ciò comporta persino un abbandono della ricerca di bidimensionalità, che era invece a lungo restata peculiare di gran parte dell'arte di Spera.

Questa nuova impostazione stilistica gli pareva evidentemente più consona a ricreare nelle sue illustrazioni le suggestive ambientazioni della Basilicata del tempo, esprimendosi in un linguaggio che già manifestava *in nuce* i primi segni di cedimento dell'euforia modernista.

---

[133] C. Settembrino, *Guido Spera e l'arte illustrata*, cit., p. 50.

Risulta infatti evidente che, a queste date, i suoi interessi si indirizzavano sempre più apertamente verso il mondo agreste, e in particolar modo verso la memoria storica di esso. In quest'ottica, la nuova tendenza alla plasticità e alla corposità delle figure può essere intesa come un tentativo di allontanarsi dalla stilizzazione di impronta modernista che aveva caratterizzato le sue illustrazioni giovanili, per cercare di trasmettere graficamente una visione più realistica e concreta della natura umana e del paesaggio.

Queste illustrazioni, quindi, ben esemplificano tale ultimo approdo formale dell'artista, caratterizzato da un irrigidimento della linea, da un tratto che da disegnativo è divenuto ormai quasi pittorico e da un graduale recupero del naturalismo[134]. Alcune delle sue ultime opere si discostano a tal punto dalle fogge dei primi lavori, da sembrare create da una mano differente; ciò permette di annoverare lo stile di Spera come uno tra i più vari e sincretistici della scena grafica italiana del primo Novecento.

Le ultime copertine originali realizzate per «Nuova Agricoltura materana» sono datate 1954; per gli anni successivi vennero riproposte le medesime illustrazioni, anche dopo la scomparsa di Giesse, avvenuta nel 1956.

Queste dunque sono state le esperienze di collaborazione di Spera con le riviste, esperienze che garantirono alle sue illustrazioni un'ampia diffusione. I periodici furono infatti un vero e proprio palcoscenico per questo schivo e modesto artista, che vi poté esprimere la sua immaginazione. Inoltre, il fatto stesso che Spera abbia instaurato nel corso della sua carriera un rapporto di così stretto scambio e di interdipendenza proprio con il mezzo di comunicazione di massa che in quegli anni si era andato perfezionando e affermando su più larga scala, dimostra che egli aveva in sé uno spirito 'moderno' e che guardava ben oltre i limiti imposti da una concezione convenzionale e da una visione localistica dell'opera d'arte.

[134] A. Mazza – B. Basevi – M. Nottoli (a cura di), *Sotto il segno di Alfonso Rubbiani*, cit., p. 114.

## 2.6 Spera pittore e decoratore

Parallelamente all'intensa attività editoriale, Spera iniziò ad essere sempre più richiesto anche nelle vesti di pittore e decoratore e fu proprio in queste opere che poté dispiegare la sua seconda maniera, «più salda e consistente»[135], e lasciare più liberamente emergere le maggiori doti che contraddistinguevano il suo talento.

La prima circostanza in cui Giesse poté presentarsi al pubblico con un'opera autonoma si verificò in concomitanza della prima Mostra Nazionale del Grano, tenutasi a Roma, presso il Palazzo delle Esposizioni, nell'ottobre del 1927[136]. Per l'occasione, alla quale, a dispetto delle oggettive difficoltà[137], partecipò anche la Cattedra di Matera, Spera si occupò della decorazione dello stand, realizzando un grande dipinto a soggetto campestre[138] [fig. 77]. Protagonista della scena era l'imponente figura di un seminatore, perfettamente inquadrata tra due colonne doriche, affiancata da sei donne in costumi tipici impegnate nella raccolta delle olive, simmetricamente collocate nelle due porzioni laterali della decorazione.

L'allestimento era stato pensato come una vera e propria scenografia: dalle due colonne pendevano spighe di grano, pampini e grappoli d'uva e, lungo diversi scaffali sistemati al centro della scena, erano esposti 48 vasi, prodotti dalla fabbrica di ceramica Cappelluti[139] e decorati da Giesse con scene di vita pastorale, contenenti le varietà di grano e sementi presentate a concorso.

---

[135] Cit. V. Pica, *I giovani illustratori italiani*, cit. p. 380.

[136] Cfr. I. Settembrino, *Un esempio di propaganda agricola in Basilicata. Mostre, concorsi e fiere della Cattedra di Agricoltura di Matera*, cit., pp. 108-110.

[137] Dovute in particolare ai tempi ristrettissimi e alla mancanza di fondi propri. Cfr. I. Settembrino, *Spera divulgatore agricolo*, cit., pp. 51-52.

[138] *Ivi*, p. 52.

[139] Fondata a Matera all'inizio del Novecento da Gioacchino Cappelluti Altomare come fabbrica di laterizi, a partire dal 1922 iniziò a produrre anche ceramica artistica e oggetti d'uso e d'arredo. L'attività della fabbrica vide alternarsi periodi di prosperità a momenti di crisi, fino a cessare la produzione sul finire degli anni Trenta. Nel 1944, dopo alcuni anni di abbandono, fu rilevata da Arcangelo Natale Annunziata che riprese la produzione di laterizi e ceramiche fino alla chiusura definitiva, avvenuta nel 1953. Per approfondire si rimanda a UniTEP (a cura di), *Ceramica artistica Cappelluti-Annunziata, Matera 1922-1953*, catalogo mostra: Matera, Museo Archeologico Nazionale D. Ridola, 27 settembre-31 ottobre 2008, UniTEP, Matera, 2008.

Nel 1932 si ripresentò per Spera l'occasione di misurarsi con una nuova sfida decorativa quando, in occasione della seconda Mostra Nazionale del Grano, si occupò interamente dell'allestimento dello stand della Basilicata.

Riprendendo le parole di Gioacchino Viggiani, lo spazio espositivo da lui allestito rappresentava

> un tempio ellenico nella sua decorazione architettonica costituita da una trabeazione sostenuta da semplici ed eleganti colonne[140].

Ad accogliere il visitatore all'ingresso dello stand, un trittico ad olio, dal titolo *Le stagioni del grano*[141] raffigurante scene di mietitura, aratura e semina; sulle pareti laterali quattro disegni a penna, anch'essi a soggetto agreste.

Poi ancora, al centro dell'ambiente, disposte su due tavoli, 13 bambole in costume[142] realizzate da Spera e, lungo le pareti, 24 vasi in terracotta dipinta[143] [fig. 78].

La cura tanto dell'allestimento quanto dell'opera di propaganda agricola, valsero a Spera l'encomio di Mussolini nonché molteplici riconoscimenti apparsi tra le pagine dei principali quotidiani romani e napoletani. Fu così che, nel 1933, per il tramite dell'ispettorato agrario per la Lucania[144], giunse l'ennesimo incarico, questa volta per la Mostra mercato dei vini a Siena, in occasione della quale l'agronomo si occupò non solo dell'allestimento dello stand[145], ma anche della realizzazione delle etichette dei vini da proporre.

---

[140] Cit. in I. Settembrino, *Spera divulgatore agricolo*, cit., p. 63.

[141] L'opera è attualmente conservata presso l'abitazione in Via Cappelluti a Matera.

[142] Le bambole riproducevano due cerimonie tradizionali della regione: la benedizione delle sementi per la provincia di Potenza e il ritorno dai campi delle spigolatrici sull'asino per quella di Matera. Cfr. I. Settembrino, *Un esempio di propaganda agricola in Basilicata. Mostre, concorsi e fiere della Cattedra di Agricoltura di Matera*, cit., p. 113.

[143] Una selezione dei 48 già esposti nel 1927 in occasione della già citata prima Mostra nazionale del grano.

[144] Si veda E. Filesi, *Matera alla prima Mostra nazionale del grano*, in «Agricoltura Materana», a. I, n. 1-2, 1928, pp. 11-17.

[145] L'allestimento era costituito da scaffali e pitture realizzati a Matera rispettivamente dall'ebanista Vincenzo De Bonis e dal decoratore Giuseppe Iannuzzi. Cfr. I. Settembrino, *Spera divulgatore agricolo*, cit., p. 64.

Il coinvolgimento attivo in questo genere di iniziative portò dunque Spera ad avvicinarsi ai più disparati generi di arte applicata, nei quali si cimentò riscuotendo, come evidenziato, un certo successo[146].

## 2.7 L'Archivio e gli inediti

Nel tentativo di ricostruire un quadro coerente della vita e dell'operato di Spera, un tassello imprescindibile è stato costituito dal materiale conservato nell'Archivio privato a lui dedicato, ubicato a Matera[147] presso l'abitazione della figlia Maria e, dopo la sua scomparsa, curato dalla nipote Nalia Saponaro.

La produzione inedita dell'artista lì conservata costituisce un documento di fondamentale importanza per lo studio dell'arte di Spera in quanto, in virtù della sua ampiezza e costanza negli anni, essa testimonia fedelmente i mutamenti stilistici intervenuti ad arricchire il linguaggio artistico del nostro, consegnandoci un'istantanea di tutte le inflessioni del suo mutevole segno. Da una prima analisi di quanto rinvenuto fra le carte dell'archivio, sono infatti emersi una serie di indizi che permettono di meglio cogliere quanto ampi ed eterogenei fossero gli interessi di Spera.

Oltre alle numerose immagini fotografiche che testimoniano le molteplici iniziative delle quali fu animatore nel corso della sua carriera di agronomo, di grande interesse sono anche

> gli scritti inediti riguardanti le sue conoscenze di tecnico agricolo, una serie di racconti riferiti ai luoghi, alle tradizioni e alle credenze della sua terra, vari manoscritti inediti sul folclore lucano, sull'origine della

[146] Oltre a quanto realizzato in occasione delle citate mostre ed esposizioni, Spera si cimentò anche nella lavorazione del legno – realizzando complementi d'arredo e giocattoli per bambini – e della ceramica. Sfortunatamente, al di là degli esemplari conservati nell'Archivio privato, molti dei suoi esperimenti nell'ambito delle arti applicate ci sono noti per il solo tramite di schizzi e bozzetti preparatori.

[147] L'Archivio privato, che si trova in Via Cappelluti a Matera, è attualmente oggetto di studio della dott.ssa Giuseppina Anna Laurino, incaricata dalla Soprintendenza, in qualità di esperta archivista, di curarne l'inventariazione.

vita, manoscritti e corrispondenti dattiloscritti di opere pubblicate relative agli aspetti economici ed agrari della Basilicata[148].

Poi ancora articoli, bozze di favole per bambini, progetti per il recupero di fabbricati rustici[149], corrispondenze epistolari di svariata natura, nonché – cosa che più interessa ai fini della presente trattazione – una notevole quantità di schizzi inediti per vignette, caricature e illustrazioni di grande formato, quadri, oggetti in ceramica e prototipi di giocattoli in legno di sua realizzazione.

Tra gli schizzi e i progetti illustrativi esaminati, si sono ritenuti di particolare interesse due cartoni[150], realizzati presumibilmente per essere trasferiti su supporto murario, a conferma peraltro di un'attività decorativa probabilmente meno sporadica di quanto si potrebbe supporre[151].

Abbandonato temporaneamente il bianco e nero, Spera realizzò in quest'occasione una serie di composizioni acquerellate, incentrate su eleganti figure di animali inscritte in cornici circolari. La linea continua e sinuosa, tipica dello stile più felicemente Liberty del nostro[152], si accompagna ad un uso del colore, vibrante, fresco e steso a campiture larghe.

Il primo dei due cartoni, datato 1947, raffigura tre cerbiatti in un tondo riccamente decorato con foglie e motivi stilizzati [fig. 79]; il secondo due ghepardi colpiti da dardi, inscritti in un ovale [fig. 80]. Di gusto

---

[148] G.A. Laurino *Archivio privato e pubblicazioni di Guido Spera*, cit., p. 76.

[149] *Ibidem*.

[150] Durante un colloquio, la nipote di Spera, Nalia Saponaro, ha riferito di un ciclo di pitture murarie presumibilmente realizzate dal nonno per la Caserma della Milizia di Bari (delle quali si ha memoria fotografica ma manca qualsivoglia conforto documentario). Si potrebbe dunque supporre che almeno uno dei disegni preparatori in questione facesse parte di tale progetto decorativo. A confortare tale ipotesi, si vedano le fotografie – ottenute per gentile concessione della Sig.ra Saponaro – che ritraggono la decorazione muraria in questione, che ha per soggetto quello che sembrerebbe essere un giovane balilla in uniforme con due ghepardi [fig. 81]. Nella stessa sede Spera avrebbe poi decorato anche le pareti della palestra con una serie di figure stilizzate raffiguranti le diverse pratiche sportive.

[151] Come già ricordato, Spera si cimentò infatti già in altre occasioni nella decorazione muraria. Cfr. paragrafo 2.6, Capitolo 2, Parte I.

[152] Questi cartoni paiono inoltre, con altrettanta evidenza, chiamare in causa anche l'*Art Déco*, rappresentando un'ulteriore evoluzione stilistica dei motivi modernisti adottati da Spera nelle opere grafiche giovanili.

decisamente floreale le due cicogne e le decorazioni che arricchiscono e intervallano gli ovali di quello che probabilmente doveva essere un ciclo pittorico di notevole complessità. In entrambi i casi la tendenza alla bidimensionalità si riconferma e lo spazio volumetrico è annullato anche tramite le scelte cromatiche.

Com'è noto, tendendo alla sintesi e ad un'omogeneità formale e strutturale, l'Arte Nuova aveva assunto una posizione di rifiuto e di netto distacco rispetto alla rappresentazione realistica e fedele tipica del Naturalismo, attribuendo alla riproduzione di oggetti reali un interesse del tutto secondario[153]. Al contempo però, è stata proprio la natura, o meglio, la vita[154], a diventare la principale fonte di ispirazione per i nuovi artisti. Una natura, tuttavia, sintetizzata e semplificata all'estremo attraverso la sua traduzione in forme astratte che diventano motivi dominanti[155]. Del repertorio iconografico dell'*Art Nouveau* fecero appunto parte, in una dimensione stilizzata, animali eleganti e sinuosi come pavoni, cigni, serpenti e vegetali come gigli e iris che, se già nell'arte dei Preraffaelliti e dei Simbolisti erano stati ricorrenti, nel panorama artistico di fine secolo diventano persino paradigmatici[156].

Nei cartoni realizzati da Spera troviamo dunque conferma di una natura 'sublimata' come motivo costante e della linea serpentina come mezzo privilegiato per rappresentarla e conferirle movimento.

Sempre nell'ambito della produzione di Spera riconducibile all'alveo del Liberty, spicca poi l'illustrazione realizzata per la copertina di un album per disegno [fig. 82]. L'artista, seguendo un *tòpos* di origini secolari, si

---

[153] Cfr. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 8

[154] *Ivi*, p. 271

[155] Sul peculiare rapporto del Liberty con la natura, quella che segue è una delle definizioni più icastiche che siano state date nella letteratura critica: «il Liberty non contempla la natura direttamente, come fonte immediata di emozioni, ma applica ad essa il metodo analitico-sperimentale, facendone anatomia, cercando di capirne gli schemi, i meccanismi della vita e della crescita […]. Sebbene i suoi intenti e procedimenti siano d'ordine estetico, il Liberty guarda dunque alla flora e alla fauna attraverso il lavoro specialistico dell'esploratore, del botanico, dello zoologo, del biologo». F. Bellonzi, *Il Liberty italiano: fonti, ragioni e significati nelle arti e nelle lettere*, in AA.VV., *Il Liberty italiano e ticinese. Rassegna internazionale delle arti e della cultura*, catalogo mostra: Lugano, Villa Malpensata; Campione d'Italia, Auditorium, 29 agosto-15 novembre 1981, Quasar, Roma, 1981, p. 8.

[156] Per approfondire si rimanda in particolare a R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit.

autoritrae seduto al cavalletto nell'atto di dipingere, mentre alle sue spalle si apre uno scorcio su un favolistico mondo di gnomi e fate che, con espressioni grottesche e caricaturali, osservano il suo operato.

Nell'archivio si conservano anche numerosi bozzetti di testatine, finalini e illustrazioni [figg. 86-90] realizzati per diverse riviste di agricoltura, nonché un gran numero di *ex-libris* [157], che, costituendo un'importante fetta della produzione di Spera, gli permisero di perfezionare il suo grafismo sintetico e gli fornirono, con ogni probabilità, una certa visibilità nei circoli della committenza.

Interessante poi la testimonianza, che giunge proprio dal materiale d'archivio, della collaborazione datata al 1922 con la rivista partenopea «Alcione»[158], la cui testata [fig. 83], firmata Giesse, costituisce un'ulteriore conferma di quell'orientamento modernista che si sarebbe poi ripresentato nelle illustrazioni per «La Basilicata nel Mondo».

Più vicini allo stile preraffaellitico sono invece i bozzetti per le copertine realizzate per «Cordelia», una rivista mensile di fondazione fiorentina destinata ad un pubblico femminile che ebbe grande successo e fu particolarmente longeva[159]. Nelle due copertine [fig. 85], un mondo privo di

---

[157] Questo particolare genere grafico di origine settecentesca ha conosciuto un momento di imponente *revival* proprio sul finire del secolo XIX, in concomitanza con la progressiva rivalutazione estetica del libro inteso come manufatto artigianale. Cfr. A. Mazza – B. Basevi – M. Nottoli (a cura di), *Sotto il segno di Alfonso Rubbiani*, cit. p. 103. Per approfondire ulteriormente l'argomento si veda ad esempio: A. Conforti – A. Dietrich – D. Castello (a cura di), *Ex libris. Storia, stili, significati, tecniche, collezionismo*, Mondadori, Milano, 2003.

[158] *Rivista settimanale illustrata d'arte e di mondanità*. Diretta da Giuseppe Stravino e pubblicata a Napoli dal febbraio del 1922. Giesse ne curò la grafica – non è dato a sapersi con quale assiduità – realizzando la testata e alcune testatine per le rubriche [fig. 84].

[159] «Cordelia» *Foglio settimanale per le giovinette italiane*, fondata nel 1881 a Firenze da Angelo De Gubernatis e, già nel 1882 rilevata dall'editore Cappelli di Bologna, che ne modificò il sottotitolo del periodico in *Rivista mensile per le giovinette italiane* affidandone poi la direzione a Ida Baccini (nel 1884). Già nota nell'ambiente giornalistico soprattutto nelle vesti di autrice di scritti per l'infanzia, la Baccini ammodernò la rivista, alla quale continuò a dedicarsi fino alla morte, sopraggiunta nel 1911. A sostituirla venne chiamata la marchesa Maria Majocchi Plattis, nota già alle lettrici di «Cordelia» con lo pseudonimo di Jolanda. Sotto la sua guida la rivista – che, superato l'impianto essenzialmente educativo degli esordi, assunse il tono di periodico d'intrattenimento rivolto a un pubblico di estrazione essenzialmente borghese – divenne una delle più lette dalle donne italiane. Dopo altri cambi di direzione ed editore, dal 1939 le pubblicazioni continuarono dalla nuova sede di Milano, finché, nel 1942, «Cordelia» divenne un supplemento del periodico «La Donna». Per approfondire si rimanda a K. Bloom, *Cordelia, 1881–1942. Profilo storico di una rivista per ragazze*, Stockholms Universitet, Stoccolma, 2015.

connotati spazio-temporali è popolato da fanciulle dai volti spersonalizzati – aspetto questo distintivo di gran parte dell'illustrazione Liberty primonovecentesca, che conserva in sé i semi di un gusto vagamente tardo-gotico[160]. La rigidità delle figure, colte in pose di innaturale fissità e assorte in una dimensione di quiete e compostezza, è compensata dalla flessuosità e dai verticalismi che caratterizzano invece gli elementi decorativi; i fiori[161] che circondano le *silhouettes* di gusto preraffaellitico trasmettono un senso di fusione panica tra uomo e natura.

Questo *excursus* sull'attività di Spera permette forse di meglio cogliere in che misura – a dispetto del lungo silenzio perpetuato dalla critica nei suoi riguardi – egli sia stato uno dei personaggi chiave della vita artistica e culturale lucana di inizio Novecento, dando inoltre un suo contributo alla grafica applicata anche al di fuori dei confini regionali.

Una volta riordinato e opportunamente inventariato, l'Archivio Spera permetterà certamente di ricostruire in maniera più completa il profilo di Giesse, restituendo l'immagine di un artista tra i più versatili e moderni del panorama italiano della prima metà del Novecento.

## 2. 8 Altri grafici attivi in Basilicata

Come anticipato, accanto a Giesse, lo spoglio delle riviste ha poi rivelato la presenza di un gran numero di altri artisti grafici attivi in Basilicata, quali Andrea Petroni, Ercole Bianchi, E. Rossi (potrebbe trattarsi di Enrico Rossi), F. o A. Sterzio o Terzio, G. Piciantoni, Francesco Ranaldi (omonimo del Ranaldi artista e archeologo potentino, nonché direttore del Museo Archeologico Provinciale di Potenza dal 1954 al 1988, col quale si potrebbe dunque ipotizzare un grado di parentela), G. Jannelli, Riki, R. (forse da intendersi, queste ultime due, quali firme di un unico artista, date le

[160] Si pensi ad esempio, fra gli altri, all'illustratore italiano Liberty per eccellenza, il già citato Alfredo Baruffi.

[161] In una delle due copertine Spera raffigura dei gigli che, com'è noto, sono tipici del Simbolismo modernista. Cfr. R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit.

tangenze stilistiche riscontrabili), Ivo di Lucania [fig. 44], Concetto Valente [fig. 43], E. Cotti, R. Lucente, P., F. Vita, G. S[…] (potrebbe trattarsi proprio di Spera), G. J., per citarne solo alcuni. In diversi casi, come si approfondirà nelle pagine a seguire, è possibile riscontrare una precisa affinità delle loro opere con lo stile Liberty.

## 2.9 Andrea Petroni

Il primo nome da menzionare tra quelli dei vari artisti che collaborarono, a diverso titolo, con le riviste di maggior circolazione nella Basilicata di inizio Novecento, è quello di Andrea Antonio Petroni.

Nato l'8 luglio 1863 a Venosa (Potenza), dove trascorse la sua infanzia e frequentò la scuola del Seminario, ancora giovanissimo mostrò una spiccata propensione per il disegno e riuscì ad ottenere dalla Provincia di Basilicata una pensione destinata al mantenimento agli studi fuori dalla regione di giovani meritevoli provenienti da famiglie poco abbienti.

Nel 1880 poté così trasferirsi a Napoli e iniziare a frequentare il Real Istituto di Belle Arti[162]. Ben inserito nell'ambiente culturale e artistico partenopeo, Petroni si affermò presto come artista prolifico[163] e particolarmente versatile. Padrone di tecniche diverse, le applicò con maestria alle tematiche più disparate, oscillando a lungo tra una spiccata propensione per la rappresentazione del vero – che dominerà, determinando un deciso orientamento realistico-sociale, soprattutto nelle opere più tarde[164]

[162] Qui nel 1881 il pittore orientalista Vincenzo Marinelli, anch'egli lucano, sostituì Domenico Morelli alla cattedra di pittura. Per approfondire si rimanda a I. Valente, *Presenza di artisti lucani nella cultura figurativa napoletana dell'Ottocento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2008.

[163] Per approfondire in merito all'attività di Andrea Petroni si rimanda in particolare a M. Cuozzo, *Andrea Petroni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, 2015, *ad vocem*; F. Noviello, *Storiografia dell'arte pittorica popolare*, cit., pp. 146-148;

[164] Determinanti in questa decisa svolta nella produzione di Petroni furono i rapporti che a Napoli ebbe modo di stringere con il meridionalista Giustino Fortunato – il quale fu peraltro anche collezionista delle sue opere – che influirono notevolmente sugli sviluppi della sua ricerca in direzione verista, sociale e umanitaria. Sotto l'influenza del pensiero di

– e una particolare sensibilità per la componente del simbolo, che pure giocò un ruolo di non secondaria importanza nella sua produzione.

Ed è questa la componente che maggiormente interessa in questa sede, essendo quella che più significativamente avrebbe improntato la sua attività di decoratore e illustratore.

Se già nell'ultimo decennio dell'Ottocento aveva avuto modo di provarsi in tali vesti[165], è agli anni Dieci e Venti del Novecento che appartengono le opere che meglio dimostrano un avvicinamento alle insorgenti tendenze di gusto Liberty.

Nei primi anni Dieci Petroni si trasferì a Roma, dove avrebbe trascorso i suoi ultimi trent'anni di vita e qui, in un ambiente artistico particolarmente vivace e stimolante, compì le opere più impegnative della sua carriera: due cicli decorativi per edifici pubblici.

Il primo, commissionatigli dal ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio, venne realizzato fra il 1914 e il 1918 all'interno del 'Parlamentino' del palazzo dell'Agricoltura[166].

Gli affreschi, che valsero al pittore l'apprezzamento di Gabriele D'Annunzio, raffigurano con raffinato simbolismo di gusto decorativo Liberty allegorie dell'agricoltura, della caccia, della pesca, del commercio e dell'industria[167].

Gli influssi della grafica Liberty diventano poi particolarmente evidenti nelle copertine realizzate fra il 1924 e il 1925 per la rivista «La Basilicata nel mondo».

La prima [fig. 11], pubblicata sul numero 2 di settembre-ottobre del 1924[168], ritrae una giovane contadina lucana a figura intera e a piedi nudi.

---

Fortunato, Petroni iniziò infatti a dedicare alla popolazione contadina e all'ambiente lucani diverse opere che con tragico realismo rappresentavano e raccontavano la realtà regionale.

[165] Le sue illustrazioni erano infatti apparse su diverse riviste napoletane – tra cui «La tavola rotonda» (Cfr. M. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica*, cit. p. 55 nota 89) – e nei primi anni Novanta del Novecento, con il pannello di gusto floreale umbertino *Figura femminile con colombe*, aveva partecipato al ciclo decorativo per il Caffè Gambrinus di Napoli, che, portato a termine nel 1893, aveva vantato la collaborazione di alcuni dei migliori artisti di scuola napoletana, presentandosi come caso particolarmente felice di integrazione di architettura, decorazione e arti figurative.

[166] Cfr. M. Cuozzo, *Andrea Petroni*, cit., *ad vocem.*

[167] *Ibidem.*

[168] «La Basilicata nel Mondo», a. I, n. 2, settembre-ottobre, 1925.

Ha il capo ricoperto da un fazzoletto e indossa un vestito a pieghe decorato da due fasce a motivo floreale astratto. A braccia sollevate, la contadina sorregge fra le mani un serto di pannocchie. La figura è inscritta in una cornice di rami di querce intrecciati a formare, in alto, un arco decorato da ghiande e foglie.

La seconda illustrazione qui in analisi [fig. 37] venne realizzata da Petroni per la copertina del numero di luglio-agosto-settembre del 1925, fascicolo dedicato ai caduti della regione[169]. Protagonista è anche in questo caso una donna inscritta in un tondo contornato da arbusti di alloro. In ginocchio con le mani intrecciate e strette tra le gambe, volge lo sguardo a terra.

Di lì a breve, nel 1927, Petroni si sarebbe misurato con una seconda impresa decorativa commissionatagli questa volta dall'Istituto Superiore delle Scienze economiche e commerciali[170]. Il ciclo allegorico, intitolato *Scienze, Vita, Politica*, fu realizzato nell'aula magna dell'Istituto e, in una ricercata integrazione tra decorazione e partiture architettoniche, costituisce una interessante testimonianza di

> un'ulteriore maturazione del linguaggio dell'artista in direzione di un simbolismo tardo-Liberty venato di classicismo e michelangiolismo, in cui influssi stilistici di Sartorio e Cambellotti convivono con soluzioni linearistiche e geometrizzanti dalla tenue eco futurista[171].

Furono questi prestigiosi incarichi a dare a Petroni e alle sue opere maggiore notorietà, permettendogli inoltre di entrare in contatto con vari altri artisti italiani fra cui Duilio Cambellotti.

Successivamente a queste imprese non si hanno più notizie dell'attività artistica di Petroni. Morì in un ospizio di Civita Castellana il 25 agosto 1943, dopo essere stato investito da un'automobile nel centro di Roma.

---

[169] «La Basilicata nel Mondo», a. II, n. 4-5-6, luglio-agosto-settembre, 1925.
[170] Oggi sede della Facoltà di architettura 'Ludovico Quaroni'.
[171] Cfr. M. Cuozzo, *Andrea Petroni*, cit., *ad vocem*.

## 2.10 Ercole Bianchi, Enrico Rossi e gli anonimi

Come premesso, sono molti altri i nomi di artisti emersi in fase di spoglio delle riviste ai quali non si è riusciti ad attribuire un'identità certa.

In alcuni casi, non mancano indizi che permettano di avanzare ipotesi in merito, ed è questo il caso di Ercole Bianchi.

La firma riportata in calce alle illustrazioni qui prese in analisi, presenta infatti una significativa somiglianza con quella delle sue opere certe, permettendo quindi di supporre che abbia, nel corso della sua carriera, partecipato in qualità di illustratore alla realizzazione dell'apparato grafico di alcuni periodici di stampa locale.

Anch'egli di origini lucane[172], ebbe modo di stringere sodalizi artistici con i pittori lucani Angelo Brando, Italo Squitieri e Giuseppe Viggiani[173] e, come Luigi Rubino – del quale si avrà modo di parlare nelle pagine a seguire – fu docente di disegno presso il Regio Istituto Tecnico Statale di Melfi.

Bianchi può annoverarsi nella prima generazione dei veristi lucani[174] e non è noto che abbia mai aderito stilisticamente al Liberty; tuttavia, ciò che interessa in questa sede, è che egli abbia collaborato all'illustrazione di «Terra Lucana» [fig. 56] che, come già esposto, fu curata nell'aspetto grafico da Guido Spera. Ciò confermerebbe, dunque, sia l'esistenza di una fitta rete di contatti e collaborazioni tra gli artisti lucani, sia che molti di loro si siano dedicati alla grafica illustrativa, recependo gli impulsi nazionali nella direzione della valorizzazione del mezzo comunicativo all'epoca 'moderno' per eccellenza.

Un altro caso di firma ipoteticamente riconducibile ad un nome certo è quello che riguarda alcune illustrazioni pubblicate sul periodico «Il Lucano». Il titolo di testata presenta infatti la firma E. Rossi, inducendo a suppore che possa trattarsi di quell'Enrico Rossi, pittore e disegnatore

[172] Nato a Tolve il 6 dicembre 1886 e deceduto a Napoli il 15 aprile del 1967.

[173] Con il quale allestì peraltro una mostra personale nel 1926 presso il Teatro Stabile di Potenza. Cfr. *Catalogo Mostra Personale dei pittori Ercole Bianchi e Giuseppe Viggiani*, Potenza, Saletta del Teatro Stabile, 19-30 settembre 1926.

[174] F. Noviello, *Storiografia dell'arte pittorica popolare*, cit., p. 168.

napoletano[175], che diede un importante contributo all'arte dell'illustrazione e ancor più del cartellonismo, ambito nel quale svolse un'attività persino pioneristica[176]. Particolarmente attivo in ambito pubblicitario, negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, Rossi realizzò infatti diversi manifesti e locandine per giornali come «Il Mattino», «Il Giorno» e «Il Corriere di Napoli» e disegnò eleganti copertine di cataloghi e figurini femminili per alcune case di moda napoletane[177].

Confrontando l'illustrazione in questione [figg. 66,67], databile al 1896, con quelle coeve a lui certamente attribuibili, pare di riconoscere quel tratto disegnativo di gusto raffinato che improntò gran parte della sua produzione matura.

L'originale scelta compositiva – costruita sul rapporto tra più «quadri disegnati all'interno della stessa pagina, ognuno dei quali delimitati da cornici tonde […] e collegati tra loro da motivi floreali»[178] – trova inoltre un preciso riscontro nelle molte copertine di canzoni napoletane realizzate da Enrico Rossi per l'azienda Santojanni[179], a conferma dunque della probabile corrispondenza d'identità delle due personalità.

Ciò premesso, trattandosi di un'illustrazione non direttamente assimilabile al gusto Liberty, si è pensato di presentarla in questa sede per avanzare l'ipotesi che i finalini e le diverse decorazioni che adornano le pagine del periodico in questione e che, al contrario, possono ricondursi alla maniera floreale, possano essere opera del medesimo artista, che potrebbe dunque avere curato *in toto* l'aspetto grafico de «Il Lucano» [figg. 69-71].

Sempre tra le pagine de «Il Lucano» compaiono poi alcune illustrazioni di un artista non meglio individuato la cui firma, di non facile lettura, è A o F. Terzio o Sterzio. Le immagini in questione raffigurano i 12 mesi dell'anno con scene a tema alcune delle quali si caratterizzano per una cifra illustrativa assimilabile al floreale, sebbene in un'accezione 'pittorica' più

---

[175] Cfr. M. Cuozzo, *Enrico Rossi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2018, *ad vocem*. http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/.

[176] Cfr. G. Salvatori, *Enrico Rossi*, in M. Picone Petrusa (a cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione*, cit., pp. 214-220.

[177] Cfr. M. Cuozzo, *Enrico Rossi*, cit., *ad vocem*.

[178] Cfr. G. Salvatori, *Enrico Rossi*, cit., p. 214.

[179] *Ibidem*.

che espressamente grafica. Nei mesi di gennaio e agosto in particolare [figg 73,75], sembra riecheggiare l'elegante maniera di un Boldini, in un'intonazione quasi parigina e di gusto *belle époque*.

Di cifra decisamente Liberty – con notevoli quanto inconsuete aperture di respiro internazionale – è, infine, l'illustrazione firmata da E. Cotti [fig. 46] comparsa su «La Basilicata nel Mondo» nel 1926[180]. Inserita in una cornice fitomorfica di gusto floreale, essa ritrae una fanciulla dalle fattezze particolarmente vicine ai modi della più pura grafica *Art Nouveau*. Nella posa composta, protesa in avanti, come anche nello sguardo malinconico e sognante e, più in generale, nell'originale soluzione compositiva, riecheggia infatti in modo stringente la maniera di Alphonse Mucha che, com'è noto, improntò gran parte della grafica modernista europea.

In questi casi, mancando validi indizi in merito all'identità degli artisti, non è possibile stabilire se si trattasse di personalità lucane o piuttosto di grafici attivi altrove e che semplicemente prestarono la loro penna a tali collaborazioni.

Ad ogni modo, tali presenze confermano ulteriormente l'esistenza diffusa di influssi Liberty nella grafica lucana di inizio Novecento, avvalorando l'ipotesi di fondo che qui si avanza, di una circolazione di modelli iconografici e idee formali che certamente non mancarono di influenzare, a diversi livelli, la produzione illustrativa locale.

[180] «La Basilicata nel Mondo», a. III, n. 2, febbraio-marzo-aprile 1926.

# PARTE II

L'architettura e l'arredo Liberty in Basilicata

# Capitolo 1

## Il Liberty, l'architettura e le 'altre' arti

Nel 1987, dopo una serie di vicissitudini che ne hanno ritardato la pubblicazione di oltre un decennio, ha visto la luce uno dei più importanti lavori dedicati al Liberty in Italia.

L'iniziativa dei già citati *Archivi del Liberty*[1], curata come si è detto da Rossana Bossaglia, era stata promossa già nel 1969 dall'Ente Quadriennale d'Arte di Roma e dal suo allora segretario, Fortunato Bellonzi, al fine di offrire un censimento per quanto possibile sistematico e capillare, della produzione Liberty italiana, che si proponesse quale strumento non solo di studio e definizione dello stile, ma anche di recupero e difesa del patrimonio monumentale nazionale. Patrimonio, quello di marca Liberty, a lungo guardato con sospetto da critici e storici, e, per questo, spesso andato soggetto a distruzioni o manomissioni.

La schedatura – conclusasi entro il 1973 e solo in alcuni casi aggiornata al momento della pubblicazione – coinvolge tutte le regioni italiane, fatta eccezione per l'Umbria e la Basilicata, silenzio motivato dalla curatrice affermando che:

> è possibile che anche in queste regioni sussista qualche monumento Liberty che ci sia sfuggito; non in tutte le regioni peraltro si è giunti al medesimo grado di completezza nel censimento, essendosi partiti caso per caso da livelli di conoscenze molto diversi[2].

Sintomatica dunque l'assenza di studi espressamente dedicati alla Basilicata e al suo patrimonio edilizio Liberty, situazione questa che si è perpetuata nei decenni, consolidando una lacuna che la presente indagine

[1] R. Bossaglia (a cura di), *Archivi del liberty italiano: architettura*, cit.
[2] *Ivi*, pp. 11-12.

tenta di colmare tramite l'individuazione di una serie di esempi che vantano interessanti tangenze con quelle che sono le specificità dell'architettura modernista[3].

La ricerca ha infatti rivelato che in Basilicata, a dispetto di un'apparente carenza di figure di spicco, dichiaratamente e programmaticamente allineate ad un gusto nazionale, è ugualmente possibile riconoscere significative quanto inconsuete presenze, che dimostrano come gli echi innovatori del Modernismo europeo siano riusciti a superare la corazza dell'isolamento geografico – e per molti versi culturale – così come del conformismo edilizio provinciale e di una produzione artigianale per lo più legata a moduli tradizionali popolari e 'arcaici'.

Il particolarismo delle situazioni locali riflette poi a sua volta una più generale condizione, quella cioè di un'Italia che stava affannosamente tentando di recuperare un ritardo culturale e industriale di circa trent'anni, nonché di creare uno stile nazionale. E l'architettura si presentava come il banco di prova più ambizioso per elaborare nuove forme estetiche che fossero in grado di soddisfare esigenze contraddittorie: da un lato sviluppare un linguaggio capace di «compiacere il bisogno di autoaffermazione della giovane nazione»[4], dall'altro adeguarlo a una produzione industriale che, in nome della praticità, del profitto e dell'ansia di aggiornamento sulla scia delle novità internazionali, fosse anche disposta a sacrificare «sfarzo e grandiosità»[5].

Per questi motivi, di fatto – e a differenza di quanto si è registrato nell'ambito della grafica – la fase di 'incubazione' del Liberty in campo architettonico fu da noi sicuramente più travagliata e prolungata. Con un ritardo di circa un decennio rispetto alla canonica cronologia europea

---

[3] Questa parte del mio studio – che ha avuto come oggetto un patrimonio edilizio per il quale è risultato quasi del tutto assente un conforto della letteratura – è stato frutto di un lavoro di rilevamento e ricerca che, per occorrenza, non è stato sempre omogeneo. Ad esempio, come si vedrà, per alcuni edifici si è potuto procedere ad un esame dettagliato degli interni e seguire la storia dell'immobile fin dalla posa della prima pietra; per altri, al contrario, ci si è dovuti limitare a studiare l'esterno. Ciò valga a motivare la bassa percentuale di rilievi fotografici interni e la quasi totale assenza di piante e spaccati relative agli edifici qui presi in esame.

[4] I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 3.

[5] *Ibidem*.

dell'*Art Nouveau*[6], in Italia una vera svolta verso il nuovo stile si registra invero solo all'aprirsi del nuovo secolo[7].

Supportata dall'alta borghesia imprenditoriale – all'epoca impegnata nel qualificarsi come ceto dominante e riconoscersi in una nobilitante identità culturale[8] – l'Arte Nuova si innestò in Italia su un terreno sostanzialmente vergine; per questo incontrò un'adesione rapida da parte di numerosi artisti e architetti. Al contempo però, proprio la mancanza di un'organica quanto graduale maturazione del dibattito intellettuale, fece sì che le sue forme di espressione fossero meno unitarie e radicali rispetto a quanto accaduto altrove.

In Italia, infatti, gli sviluppi del Modernismo non furono affiancati da una forma di teorizzazione programmatica e coerente; tuttavia, ciononostante, essi suscitarono un dibattito molto vivace e partecipato che a suo modo colmò tale assenza. Ad animarlo, come si è già detto, furono soprattutto Alfredo Melani, Enrico Thovez e Vittorio Pica i quali, ciascuno a suo modo, furono fervidi sostenitori del rinnovamento[9] e attenti divulgatori dell'Arte Nuova.

E il primo passo verso la diffusione di un nuovo stile consiste proprio nel riconoscerne l'esistenza e, ne consegue, le specificità. In quest'ottica, come anticipato, in tema di architettura e arti applicate[10], Torino è stata il primo

---

[6] Che individua nel 1893 la data ufficiale di nascita del Modernismo architettonico internazionale, facendola coincidere con l'edificazione della già citata casa Tassel. Cfr. P. Portoghesi, *L'architettura Liberty*, cit., p. 151.

[7] Gli esempi emblematici dell'architettura europea *Art Nouveau* risalgono a diversi anni prima. Si pensi ad esempio alle prime prove, tutte collocabili entro il 1900, di Victor Horta – al quale, com'è noto, si devono l'invenzione dell'*Art Nouveu* belga e le sue più autentiche manifestazioni, al punto giustificare la frequente identificazione dello stile con il suo nome –, e di Henri Van De Velde, Otto Wagner e i suoi allievi Joseph Maria Olbrich e Joseph Hoffmann, e ancora di Hector Guimard, Antoni Gaudí e Charles Rennie Mackintosh.

[8] Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 2.

[9] Al dibattito sul rinnovamento delle arti partecipò anche Camillo Boito. Sostenitore della modernità ma non del Liberty, continuò ad essere convinto della natura meramente decorativa del floreale, rinnegandone una applicazione fruttuosa all'architettura.

[10] Sebbene l'Esposizione di Torino sia da considerarsi quale spartiacque nell'ambito delle arti applicate italiane, non vanno taciute le molte iniziative che, nei decenni precedenti, hanno indubbiamente avuto il merito di preparare il terreno in prospettiva di una progressiva rivalutazione delle stesse su scala nazionale. Già in epoca postunitaria infatti erano state inaugurate esposizioni industriali (la prima si tenne a Firenze nel 1861), musei d'arte applicata (il primo a Torino nel 1863, seguito da quelli di Milano – 1863 – Roma – 1874 – e Napoli – 1882) e scuole-officine di perfezionamento, destinate a diventare i luoghi deputati al dibattito sulla materia. Ed era poi già stata posta in essere l'esperienza

centro di irradiazione – nonché primo luogo di una più compiuta teorizzazione – del Liberty[11], grazie al ruolo svolto nel 1902 dalla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna[12].

Fu questo evento a offrire a Vittorio Pica l'opportunità di esprimere la sua opinione in merito al nuovo stile e, più in generale, all'architettura moderna così come si configurava in Italia all'aprirsi del XX secolo. Nel suo *Gli edifici dell'esposizione*[13], il critico – attestandosi peraltro su una posizione differente rispetto ad Alfredo Melani[14] – non solo non negava l'esistenza di un'architettura propria del nuovo secolo, ma, anzi, ne individuava persino le più importanti peculiarità e i caratteri essenziali, ovvero:

> la sostituzione […] della curva alla linea retta, la spiccata avversione alla simmetria, il predominio del colore sul disegno e l'importanza grande accordata alla decorazione interna dell'edificio in armonia con l'esterno. […] Un quinto carattere che non va trascurato è l'uso del

---

bolognese dell'*Aemilia Ars*, che pure si sarebbe rivelata determinante nella fioritura del filone artigianale Liberty. Si rimanda in proposito a I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., pp. 3-4.

[11] Dal punto di vista squisitamente architettonico, l'evento, che pure assume rilievo per l'indiscussa risonanza nazionale, giunge però con un ritardo di cinque anni rispetto alla precoce esperienza di Ernesto Basile che, già nel 1897 aveva costruito a Palermo, nella villa che sarebbe diventata il Grand Hôtel Villa Igea, due saloni in sintonia con lo stile Horta e Guimard. Cfr. P. Portoghesi, *L'architettura Liberty*, cit., p. 151. Basile vanta peraltro anche un primato nell'ambito della teorizzazione sul rinnovamento dell'architettura moderna. Al 1882 risale infatti un suo trattato, *Architettura, dei suoi principi e del suo rinnovamento* – rimasto inedito per circa un secolo – tra le cui pagine vengono toccati argomenti riguardanti la percezione delle linee, mostrando non solo interessanti tangenze con le teorie della 'pura visibilità' di Konrad Fiedler, ma anche stupendo per la precocità della loro elaborazione rispetto, ad esempio, al già citato trattato di Van De Velde. Per approfondire si rimanda a F. Mangone, *Architetti della propria casa*, in F. Parisi – A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia*, cit., p. 50; E. Basile, *Architettura, dei suoi principi e del suo rinnovamento*, Novecento, Palermo, 1982.

[12] Per la prima volta, in occasione dell'Esposizione, si dispose il divieto di imitare gli stili del passato. Questa formula fu la stessa adottata da Van de Velde per la scuola di Weimar al fine di evitare l'ufficializzazione dell'arte e l'accademismo. Cfr. R. Bossaglia, *Saggio introduttivo* in H. Van de Velde, *Sgombero d'arte e altri saggi*, cit., p. 24.

[13] V. Pica, *Gli edifici dell'esposizione*, in *L'Arte decorativa all'esposizione di Torino del 1902*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903.

[14] Che, nonostante si facesse promotore egli stesso di un rinnovamento estetico, negava che esso potesse condursi sulla base delle esperienze moderniste internazionali. Cfr. A. Melani, *L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty*, in «L'Arte Decorativa Moderna», I, n. 2, 1902, pp. 52-59, cit. in E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, Editori Laterza, Bari, 1990, pp. 182-185.

> ferro, spesso associato al vetro, tanto come materiale costruttivo quanto come materiale decorativo[15].

Isolato rispetto alla maggioranza della critica italiana, che stentava a riconoscere l'esistenza stessa di un nuovo stile architettonico, con queste parole Pica tentava di avvalorare l'idea contraria, quella cioè che un nuovo corso dell'architettura moderna non solo esistesse, ma fosse anche individuabile sulla base di una serie di costanti formali.

A cimentarsi poi nella più ardua impresa di inserire coerentemente l'esperienza italiana nel più ampio contesto europeo, è stato successivamente – e si parla di un sessantennio dopo – Carrol L.V. Meeks[16] che, analizzando gli sviluppi dell'architettura tra il 1895 e il 1914, ha individuato dieci varianti[17] nate sulla scia del movimento internazionale. La decima e ultima sarebbe appunto la variante italiana, il cosiddetto 'stile Floreale' che, secondo Meeks,

> fu uno stile architettonico eclettico e decorativo che fiorì particolarmente negli edifici residenziali realizzati per la ricca borghesia, e per estensione nei luoghi da essa prediletti[18].

Il merito più importante del saggio di Meeks consiste peraltro nell'aver tentato di individuare i rapporti che sussistettero tra l'Italia e le coeve correnti straniere, mettendo in luce quanto gli influssi di ambito francese, belga, secessionista e inglese fossero stati determinanti per gli sviluppi del Floreale, seppure quest'ultimo non ne fosse dipeso del tutto passivamente.

---

[15] *Ivi*, p. 53.

[16] C.L.V. Meeks, *The real Liberty of Italy, the Stile Floreale*, in «Art Bulletin», XLIII, 1961, n. 2, pp. 113-30.

[17] Le varianti individuate da Meeks sono: il «parallelo italiano» del medievalismo europeo; il gusto anglicizzante, che coincide in larga parte con le *Arts and Crafts*; lo «pseudo-tradizionalismo» che si rifà al Rinascimento e al Barocco; la variante belga o «stile Van de Velde»; le versioni *Art Nouveau* del Rococò e del *Flamboyant*; lo «stile Secessione»; l'uso espressivo dei nuovi materiali; il sistema compositivo in orizzontale, di derivazione americana e, come si dirà, il «floreale». C.L.V. Meeks cit. in E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., p. 54.

[18] *Ivi*, p. 55.

Torino fu dunque in Italia il primo centro di irradiazione del Liberty, come anche il primo luogo in cui il nuovo linguaggio architettonico poté fare libera mostra di sé. Accanto a Raimondo D'Aronco, qui attivo proprio in occasione dell'Esposizione del 1902[19], nel capoluogo piemontese furono attivi anche Pietro Fenoglio[20], Alfredo Premoli e altre personalità che contribuirono a creare un'immagine urbana fortemente legata ai canoni dell'*Art Nouveau* internazionale[21].

Altri importanti esempi del Liberty italiano si trovano poi a Milano, seconda provincia del Liberty, grazie all'apporto di Giuseppe Sommaruga e di Alessandro Mazzucotelli, e a Bologna, che poté vantare uno degli ambienti meglio disposti ad accogliere le istanze moderniste – com'era già accaduto per il tramite della grafica – e a rielaborarle in funzione del loro adattamento ad un contesto urbanistico pure fortemente caratterizzato.

A questa prima esplosione dell'architettura Liberty, avvenuta a ridosso dell'esposizione torinese, avrebbe poi fatto seguito, negli anni 1905-1910, una seconda fase caratterizzata dalla diffusione del nuovo stile nell'edilizia piccolo-borghese e popolare[22]. Dopo l'esordio torinese del 1902, già nel 1906 con l'Esposizione Internazionale di Milano[23] si registrava una decisa

---

[19] Come già anticipato (cfr. nota 85 dell'Introduzione) D'Aronco in tale occasione si misurò con la proposta di una nuova concezione formale e spaziale tramite la realizzazione del Padiglione centrale dell'esposizione e di alcuni edifici minori. I suoi progetti provocarono reazioni disparate nella critica italiana. Tra la condanna dei tradizionalisti che ne sentenziarono il fallimento (primo fra tutti Ugo Ojetti) e il plauso dei progressisti si collocò Vittorio Pica che, se da un lato criticò la «pedissequa fedeltà ai modelli austriaci», dall'altro riconobbe in D'Aronco la capacità di aver riconosciuto le «nuove esigenze dell'architettura in fatto di costruzioni di breve vita». Cfr. M. Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, cit., pp. 101-102. Per approfondire si rimanda inoltre a: E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., pp. 96-115; M. Nicoletti, *D'Aronco e l'architettura Liberty*, cit.

[20] A lui si deve quello che è convenzionalmente considerato il capolavoro del Liberty torinese, la palazzina in corso Francia che fu suo studio e abitazione. Cfr. M. Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, cit., pp. 153- 154.

[21] Cfr. L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit., pp. 321 e ss.

[22] Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 102.

[23] Citando Rossana Bossaglia «l'esposizione milanese del 1906 ebbe impostazione e carattere assai diversi da quelli della precedente rassegna di Torino. […] Quella di Torino era stata promossa da un'*élite* culturale, con lo scopo di […] dare un avvio alla qualificazione dell'arte decorativa […] rappresentando il massimo sforzo del tempo, in Italia, per l'integrazione della cultura e dell'arte nella vita. L'esposizione di Milano partì dal presupposto che all'utopia modernista si dovesse ormai sostituire la realtà dei fatti». Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, cit., p. 124.

involuzione[24] del Liberty verso l'eclettismo neobarocco, neogotico[25] e neorococò.

Il tentativo di un'ampia diffusione dei nuovi moduli architettonici si era infatti tradotto rapidamente in un sostanziale involgarimento degli stessi, che si riducevano a una ripetizione meccanica di cifre formali superficialmente interpretate[26] e modestamente eseguite. Non accogliendo il principio modernista di inscindibile unità di decorazione e struttura, il Liberty, da quel momento, spesso si tradusse in *divertissement* che mescolava stimoli formali di diversa derivazione giustapponendoli a schemi compositivi usuali.

È in questo nuovo contesto che si colloca gran parte della produzione in stile modernista rinvenibile nell'Italia centrale[27] e meridionale. Qui il Liberty non conobbe infatti l'evoluzione francesizzante di Torino né le forme talvolta esasperate di Milano, ma fu fortemente influenzato dall'imperante eclettismo[28], dando vita a un Modernismo decisamente più contaminato ma tuttavia di apprezzabile interesse architettonico.

Nello specifico, il Mezzogiorno d'Italia parrebbe persino configurarsi «come periferia attardata, spesso neanche sfiorata da marginali approdi o

---

[24] È come se il Liberty, dopo il clamoroso esordio del 1902, avesse perso presto mordente e, disorientandosi al cospetto del declino dell'*Art Nouveau* internazionale, avesse dimostrato «di essere, per i più, una speculazione condotta nel flusso di una moda, senza convinta partecipazione intellettuale e morale». Cit. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 18.

[25] Si parla di involuzione pur tenendo a mente che il neogotico era già stato alla base del discorso modernista sulla scia della lezione tanto di Viollet-le-Duc quanto di Ruskin, sebbene non fosse mai, all'epoca, sfociato in una «utilizzazione imbalsamata» delle formule stilistiche a cui si richiamava. Cfr. *Ivi*, p. 4.

[26] U. Tramonti, *Libertà di fantasia con regola di ragione* in F. Mazzocca, *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 104.

[27] A Roma il Liberty si configura invece come esperienza a sé, grazie all'intervento di Gino Coppedè che vi realizzò un eclettico quartiere in cui convivono maniera, monumentalismo, medievalismo e sfrenato decorativismo, il tutto a creare una «sintesi assurdamente spaesante». L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit., p. 325.

[28] Qui inteso quale tendenza di retaggio ottocentesco che, nata come reazione all'univocità dei modelli classici e accademici, con il suo far capo a stili storici combinandone di volta in volta alcuni elementi e caratteristiche, investe prepotentemente anche nel Novecento l'architettura e le arti applicate. Cfr. I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., p. 8 e ss.

inserti del "nuovo stile"»[29], a parte alcuni edifici frutto di particolari committenze locali[30].

Una significativa eccezione a tale stato di cose è costituita da Palermo – caso a sé nell'intero panorama nazionale – dove l'attività modernista si era concretizzata soprattutto nella figura di Ernesto Basile che, che, come si è già accennato[31], partendo da una libera reinterpretazione degli stilemi *Art Nouveau*, sviluppò un linguaggio decorativo e architettonico personalissimo.

Spostando poi l'analisi al Mezzogiorno peninsulare, il centro che si mostrò più ricettivo alle sollecitazioni internazionali fu Napoli[32], dove, grazie anche all'apporto critico di Vittorio Pica, le nuove istanze stilistiche trovarono terreno fertile, in particolar modo nell'ambito delle arti applicate[33].

Ciò premesso, va comunque rilevato che anche nei contesti periferici più isolati – come si configurava la Basilicata di primo Novecento – il ricercatore ha la sorpresa di imbattersi in taluni esemplari architettonici, artigianali e decorativi che brillano per la loro diversità[34]. Sono questi il

---

[29] E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., p. 73.

[30] Come vedremo, infatti, anche nel caso lucano gli edifici che manifestano un'adesione al Liberty sono esclusivamente di committenza privata.

[31] Cfr. nota 11, Capitolo 1, Parte II.

[32] Spesso annoverata tra le capitali del Modernismo italiano accanto a Torino, Milano e Palermo, Napoli fu teatro di una interessante vicenda Liberty che ebbe a sua volta come sfondo i lavori di risanamento e ampliamento iniziati nel 1885. Le zone più interessate dal fenomeno modernista sono i quartieri residenziali tra il Vomero, Chiaia e parco Margherita, zone dunque destinate a un'edilizia di lusso. In quest'ambito, spiccano in città alcuni raffinati esempi, come Palazzo Mannajuolo di Giulio Ulisse Arata e un certo numero di villini e palazzine private. Purtroppo, alcuni importanti esempi dell'architettura Liberty partenopea sono andati distrutti a causa della speculazione edilizia degli anni Cinquanta – Sessanta. Per approfondire si veda in particolare: R. De Fusco, *Architettura Liberty a Napoli*, in R. Bossaglia, (a cura di), *Archivi del liberty italiano*, cit., *ad indicem*.

[33] È proprio a Napoli infatti che nel 1882 fu fondato il Museo Artistico Industriale, destinato ad accogliere opere d'arte applicata sia italiane che straniere. Cfr. L. Vinca Masini, *Il Liberty: Art Nouveau*, cit. p. 327. Si veda inoltre G. Salvatori, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli nel XX secolo*, Luciano Editore, Napoli, 2003.

[34] Pur non riuscendo sempre ad affrancarsi da un repertorio nostalgicamente eclettico, che riflette a sua volta una soggezione verso gli stili storici e che ha fatto sì che fossero a lungo misconosciuti e spesso additati come manifestazioni esibizionistiche di cattivo gusto. Una delle ragioni di siffatto stato di cose potrebbe individuarsi nel ribadito ritardo con cui tali manifestazioni giungono in regione. Mentre infatti nel resto d'Italia già entro il primo decennio del Novecento lo stile architettonico andava evolvendosi verso il più elegante geometrismo di marca secessionista, negli esempi lucani notiamo il perpetuarsi di soluzioni che indugiano nel florealismo e in quei compiacimenti iper-decorativi altrove invece, a queste date, già abbandonati.

simbolo dell'emancipazione della borghesia locale «da sonnolenti retaggi di provincialismo»[35] ed esprimono a loro modo la volontà di rompere gli schemi di un «tradizionalismo spesso paralizzante»[36].

Nel panorama della provincia lucana dei primi del Novecento, il Modernismo, anche se giunto in ritardo, rappresentò infatti la manifestazione di una timida volontà di cambiamento e di un timido tentativo di adesione a un gusto estetico che – a livello anche nazionale – la società borghese iniziava ad avvertire come mezzo di affermazione della sua stessa esistenza e specificità[37].

Non è un caso che, in generale, la via più comune attraverso cui il Liberty si è insediato nelle realtà meridionali periferiche – esprimendosi comunque quasi sempre nei termini dell'ibridismo, di un decorativismo, alle volte banalmente interpretato, e dell'eclettismo[38] – è stata quella dell'edilizia abitativa, di committenza e d'uso privati, concretizzandosi perlopiù nella tipologia del villino.

La casa rispecchiava, in altre parole, le ambizioni di rappresentatività della borghesia lucana come di ogni altra borghesia di provincia – e per certi versi l'Italia a quel tempo era «tutta una grande provincia»[39] – e, assumendo il valore di traguardo, di espressione di un conquistato benessere economico, diventava un elemento di riconoscimento e, per certi versi, di ostentazione.

Quanto fino ad ora osservato, vale a confermare che nell'architettura italiana in genere, il Liberty sia restato dunque prevalentemente relegato allo spazio domestico e ricreativo[40] e che le strutture edilizie istituzionali si siano invece mantenute asserragliate entro posizioni tradizionalistiche,

---

[35] C. Cresti, *Il Liberty: architettura e arti figurative*, cit., p. 10.

[36] *Ivi*, p. 95.

[37] *Ivi*, p. 75.

[38] Certamente infatti bisognerà sempre tenere conto di come la traduzione in codice locale di un lessico stilistico internazionale abbia prodotto dei risultati qualitativamente riconducibili ad una misura in sostanza 'provinciale'. *Ivi*, p. 95.

[39] *Ivi*, p. 94.

[40] Si pensi ai molti centri termali e ai luoghi di villeggiatura – Rimini e Pesaro *in primis* – in cui, come si vedrà, la committenza privata giocò un ruolo di primo piano in direzione dell'allineamento al nuovo gusto, che si poté a sua volta esprimere in particolar modo nelle aree residenziali di nuova costruzione. Cfr. U. Tramonti, *Libertà di fantasia con regola di ragione* in F. Mazzocca, *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 104.

esprimendo un fermo rifiuto nei confronti di uno stile ritenuto 'frivolo' e non rappresentativo.

Ed è quindi innegabile che, in un contesto come quello italiano, in cui l'orientamento dell'architettura ufficiale restava ancorato al passato, il floreale rimanesse invece legato

> ad una parte della borghesia imprenditoriale abbastanza indipendente, almeno culturalmente, dall'organismo statale e quindi dalla vera e propria classe dirigente[41].

Se l'estensione del fenomeno Liberty risulta dunque molto ridotta nei centri periferici[42], non è esclusivamente né necessariamente a causa di un'altrettanto ridotta presenza di una borghesia 'illuminata'. Il principale deterrente all'adesione ai nuovi stilemi in simili realtà territoriali è infatti piuttosto determinato dal 'peso' della tradizione.

Non è un caso, ad esempio, che il Liberty abbia avuto una diffusione relativamente circoscritta proprio in quei contesti urbani dotati di centri storici fortemente caratterizzati da un punto di vista architettonico[43] e dove, al contrario, i più notevoli esempi di Arte Nuova si trovano relegati alle aree più periferiche e, in particolare, alle stazioni balneari[44].

Ad ogni modo, sebbene parte della critica abbia ritenuto che l'architettura Liberty italiana sostanzialmente restasse

---

[41] R. De Fusco, *Il floreale a Napoli*, cit., p. 19.

[42] Superfluo soffermarsi lungamente su considerazioni in merito al fatto che in Italia i centri di maggiore diffusione del nuovo linguaggio architettonico siano state le città economicamente e industrialmente più avanzate. Osservazione questa per molti versi lapalissiana, dal momento che, parafrasando Marx, le idee dominanti di un'epoca sono sempre promulgate dalle *élites* dominanti. È ben noto infatti che la vivacità culturale, la presenza di una committenza più articolata, la maggiore disponibilità di capitale, la rapida crescita urbana e un meno marcato ossequio nei confronti della tradizione, fungessero da sprone alla ricerca di soluzioni edilizie aggiornate alle esperienze internazionali. Cfr. R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 69.

[43] Questa particolare tipologia di realtà urbana ha infatti topograficamente periferizzato il Liberty, respingendolo nelle aree suburbane o residenziali di nuova costruzione, o, ancora, in quelle a spiccata vocazione turistica. E questo è il caso dei centri toscani – si pensi in particolare a Lucca e Firenze – ma anche di Ferrara, Verona e Venezia, tutti esempi significativi di una forma di resistenza alle incursioni moderniste, in cui il centro cittadino non viene intaccato, se non da episodi epidermici. Cfr. E. Bairati – D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., pp. 74-75.

[44] E questo, come si vedrà, sarà anche il caso di Maratea.

> da una parte a documento del grado di arretratezza della borghesia italiana, che resta di fatto ancorata a forme di gestione territoriale statiche e speculative e, dall'altra, a testimonianza del fallimento reale nel ruolo dialettico che, in quanto responsabili della produzione culturale, gli intellettuali e artisti italiani […] avrebbero dovuto svolgere[45]

ciò non toglie che è stato proprio grazie al Liberty che per la prima volta nella storia, quella stessa borghesia ha avuto il suo stile, in Italia come nel resto del mondo[46].

Quanto invece alle modalità tramite le quali il Liberty si insinuò «attraverso l'ambiente, dalla casa, alla città, al territorio, nella vita quotidiana dell'uomo»[47], si potrà notare come, al di là della specificità dei singoli contesti territoriali, anche nel caso lucano e, più in generale, delle periferie italiane siano individuabili alcuni aspetti che, proprio in virtù dell'internazionalismo sincronico del nuovo stile, furono invarianti[48].

Soffermarsi sull'analisi puntuale di tali caratteri strutturali significherebbe in parte ribadire concetti già noti nonché già esposti a proposito della grafica – e dunque l'accentuazione lineare su ogni altra componente linguistica[49], la

---

[45] R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 75.

[46] F. Mazzocca, (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, cit., p. 19.

[47] L. Vinca Masini, *Nel variare di tensione della 'linea' Art Nouveau, una costante nello svolgimento dell'arte fino alla sua s-definizione*, in R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., pp. 89-90.

[48] Com'è noto, tipicamente *Art Nouveau* è innanzitutto il completo affrancamento dagli stilemi tradizionali e dalle forme del passato. Con ciò non si intende negare ogni forma di richiamo alla tradizione, ma specificare che tali richiami, laddove sussistessero, erano completamente trasfigurati. Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000, pp. 73-74. Poi ancora, sul piano prettamente tecnico e morfologico, era costante l'uso di materiali moderni come ferro, ghisa e acciaio, prediletti non solo per le loro intrinseche qualità strutturali, ma anche per la facilità con cui possono essere plasmati in linee flessuose, da lasciare preferibilmente a vista.

[49] Non si trascuri infatti che una delle più complete e precoci teorizzazioni sull'uso della linea come elemento strutturale è stata data proprio da un architetto: «la linea è una forza che agisce in modo simile alle forze naturali elementari». Questo principio, compiutamente enunciato da Henri Van de Velde nel saggio *La ligne est une force* (1923), era già comparso in forma embrionale nel suo libro *Laienpredigten* (1902). Cfr. H. Van de Velde, *La linea è una forza*, in «Casabella» n. 237, marzo 1960, cit. in R. De Fusco, *L'idea di architettura: storia della critica da Viollet-Le-Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano, 2003. pp. 45 e ss.

stilizzazione dei motivi ornamentali, la spiccata tendenza al decorativismo. Basterà quindi in questa sede specificare che se ne ravvisa l'esistenza anche negli esempi particolari qui presi in analisi, nonostante negli stessi il Liberty dialoghi con un linguaggio architettonico e artigianale locale quanto mai composito ed eterogeneo, e sia dunque inevitabilmente declinato in termini autoctoni.

Come vedremo, una delle grandi novità dell'architettura modernista che anche in Basilicata risulta particolarmente diffusa – raccogliendo peraltro un gran numero di adesioni da parte degli architetti di tutta Italia – risiede ad esempio nell'attenzione rivolta al dialogo tra lo spazio interno, che è spazio esistenziale[50], e l'edificio e tra quest'ultimo e lo spazio esterno. La progettazione tiene in gran conto tale compenetrazione, quasi a creare un *continuum*, cioè un'integrazione, anche in questo caso, tra vita, arte e contesto naturale o urbano [51]. Si realizza così una perfetta sintesi tra architettura e arti decorative in cui tutti gli elementi concorrono, in un'unica straordinaria complementarietà di forme, a definire il carattere dell'edificio e a strutturarne la forma, anziché semplicemente ornarla[52].

Quella modernista è in effetti un'architettura che, interpretando tanto la sistemazione degli ambienti quanto le strutture architettoniche come «energia di tipo ornamentale astratto»[53], intrattiene con la componente decorativa e di arredo un dialogo serratissimo, determinandola ed essendone a sua volta influenzata. E questo è valido tanto per i contesti di maggiore

---

[50] Da questo punto di vista, risulta evidente la tangenza del nuovo stile con la teoria estetica dell'*Einfühlung* – e questo è ancor più vero per la corrente specificamente organica dell'*Art Nouveau*. Nella progettazione, tale affinità si esplicita tanto nell'attenzione riposta nella simpatia tra abitazione e abitante, quanto nella matrice psicologica che sottende la predilezione per l'uso della linea come elemento di forza, ovvero l'attribuzione di valori sintagmatici al linguaggio architettonico. Per approfondire si rimanda a R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., pp.75-78; 82.

[51] Fine che, del resto, aveva sempre costituito uno dei principali cardini su cui poggiavano le aspirazioni al nuovo. Cfr. O. Selvafolta, *Il Mobile del Novecento. Liberty,* cit., p. 10.

[52] Scriveva Van de Velde nel suo *La ligne est une force* (1923): «riconosciamo il senso e la giustificazione dell'ornamento nella sua funzione. Questa funzione consiste nello 'strutturare' la forma e non nell'ornarla, come comunemente si è tentati di fare […]. I rapporti tra questo ornamento 'strutturale e dinamografico' e la forma o le superfici, devono essere così intimi da far sembrare che l'ornamento abbia 'determinato' la forma». H. Van de Velde, *La linea è una forza*, in «Casabella» n. 237, marzo 1960, cit. in R. De Fusco, *Storia dell'arredamento,* Vol. 2, UTET, Torino, 1985, p. 468.

[53] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 31

diffusione del gusto *Art Nouveau*, quanto per quelli, come la Basilicata, in cui l'accoglimento del nuovo stile si verificò con non pochi indugi e in modo non pienamente compiuto.

Per le ragioni sopra espresse, si è qui ritenuto opportuno integrare il discorso sull'edilizia – laddove sia risultato possibile[54] – con un'indagine sui complementi d'arredo, che pure costituiscono un'importante fetta della produzione di marca Liberty.

In questo specifico ambito delle arti applicate – pur considerando come sempre attuabile la prospettiva di indagare su possibili dipendenze italiane da modelli stranieri – non si può prescindere dal presupposto che

> la storia del mobile italiano del primo Novecento si costruisce non su movimenti, su tendenze, su scuole, ma su alcuni artisti eccellenti, ognuno dotato di uno stile proprio, riconoscibilissimo e diverso da tutti gli altri[55]

essendo essa stessa, al contempo, «la storia di un virtuosismo artigiano che innesta il nuovo sul vecchio in un naturale processo di aggiornamento»[56].

Sebbene sia infatti possibile isolare una serie di precisi caratteri morfologici degli arredi *Art Nouveau*, che poi ricorrono, *mutatis mutandis*, anche nel Liberty, in riferimento alla realtà peninsulare e alla gran parte delle sue manifestazioni, bisogna anche aggiungere che si tratta spesso di una produzione 'impura'[57], contaminata da richiami allo storicismo eclettico. Essa inoltre, fatta eccezione per pochi casi emblematici, include opere perlopiù anonime, estranee quindi ai canali ufficiali dell'arte.

Nel contesto italiano, e soprattutto meridionale, la produzione delle arti applicate Liberty ha infatti mantenuto una dimensione essenzialmente artigianale, ed è pertanto stata a lungo ritenuta, in seno alla critica – e in un

---

[54] Come si vedrà nelle prossime pagine, non tutti gli edifici presi in analisi presentano infatti un significativo grado di conservazione della mobilia.

[55] I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., p. XII.

[56] *Ibidem*. Non si dimentichi, infatti, che l'arte dell'intaglio e dell'intarsio in Italia si è «tramandata e affinata nel corso dei secoli e ha alle spalle un vastissimo repertorio». Cfr. *Ivi*, p. 1 e ss.

[57] Del resto, a fine XIX secolo, l'eclettismo investe non solo l'architettura ma anche le arti applicate e in particolare, com'è logico, mobili e arredi. Cfr. *Ivi*, pp. 8 e ss.

contesto di generale rifiuto della variante italiana del nuovo stile – una forma di espressione artistica marginale, incapace di rispecchiare l'identità nazionale[58].

In una nazione in cui, fin dall'epoca post-unitaria, la produzione di arredi si era assestata su posizioni marcatamente tradizionalistiche, a lungo continuarono a imperare i modelli neorinascimentali e neobarocchi. Un primo indizio di modernità si era avuto pero già nel 1888, anno in cui Carlo Bugatti espose i suoi mobili a Londra[59] e il suo allievo, Eugenio Quarti, aprì una sua bottega a Milano[60]. Sono queste le due personalità che a buon diritto, secondo la critica, assurgono a primi ebanisti 'moderni' italiani.

Fu infatti proprio nelle decorazioni dei loro mobili che comparvero per la prima volta fiori d'ispirazione giapponista, il colore *à plat*, e fitomorfismi geometrici che già preannunciavano gli esiti più francamente Liberty della produzione successiva, ovvero quella che avrebbe trovato la sua massima espressione nell'esperienza bolognese dell'*Aemilia Ars* ma che, come vedremo, non avrebbe mancato di riverberarsi anche nelle realtà più periferiche.

Sulla via dell'ammodernamento della mobilia sotto il segno del Liberty troviamo poi l'esperienza di Ernesto Basile che, in collaborazione con la ditta Ducrot[61], realizzò negli arredi di Villa Igea e Villa Florio un vero e proprio «manifesto»[62] del nuovo stile.

Questi e pochi altri i nomi noti degli artisti italiani dell'arredo Liberty; ciò non induca però a pensare ad una situazione di generale stasi nell'ambito

---

[58] Mancava del resto una base culturale capace di recepire la necessità di crearsi un prestigio come nazione; prestigio che si manifestava anche nel 'prodotto artistico' da imporre sui mercati stranieri e nel modo di presentarlo. R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 74.

[59] Mi riferisco a *The Italian Exhibition*, durante la quale i mobili di Bugatti, definiti «quaint furniture», ovvero 'mobili bizzarri', gli valsero come riconoscimento il diploma di prima classe. Cfr. I. De Guttry – M.P. Maino, *Le straordinarie avventure delle arti decorative italiane*, in G. Cogeval – B. Avanzi, *Una dolce vita?*, cit., p. 29.

[60] Cfr. M.P. Maino, *Artisti, ebanisti, artigiani e industriali nell'Italia "Liberty"*, in F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 203-204.

[61] Nata come azienda di ebanisteria e arredamento, nell'ultimo decennio dell'Ottocento è trasformata da Vittorio Ducrot in una industria moderna, che presto finisce con l'annoverarsi tra le più importanti d'Europa. La sua collaborazione con Basile durò circa un decennio, dal 1899 al 1909 circa. Per approfondire si rimanda a: E. Sessa, *Ernesto Basile e la produzione Ducrot*, Novecento, Palermo, 1987.

[62] M.P. Maino, *Artisti, ebanisti, artigiani e industriali nell'Italia "Liberty"*, cit., p. 220.

della produzione di mobili d'arte. La scarsezza di personalità conosciute e affermate su scala nazionale – che pure è diretta conseguenza di un marcato tradizionalismo e di un sistema industriale che faticava a decollare – non fa giustizia ad una realtà di piccoli e medi produttori che, sulla scorta delle sempre più diffuse riviste specializzate e degli esempi d'oltralpe[63], tentavano di ammodernare la loro merce, tanto dal punto di vista stilistico, quanto da quello propriamente produttivo[64].

In un simile panorama, sospeso in bilico tra volontà di aggiornamento e resistenza di una secolare tradizione artigianale, l'Esposizione di Torino – oltre a quanto già osservato per l'ambito architettonico – ebbe anche il merito di caratterizzarsi quale momento di radicale ripensamento dei meccanismi produttivi delle arti applicate[65].

Trattandosi della prima esposizione italiana interamente dedicata a questo genere, costituì infatti il primo luogo ufficiale di dibattito e confronto in merito alla necessità di esortare gli artisti «finora dediti alla sola arte pura» ad associarsi «ai fabbricanti e agli industriali, dirigendone con nuovo concetto d'arte la produzione»[66]. A conferma dell'esistenza di un clima

---

[63] Ricordiamo infatti che già a partire dalla seconda metà del XIX secolo i principali settori produttivi erano stati interessati da un fenomeno di progressiva massificazione; gli oggetti prodotti dall'ormai perfezionato sistema industriale erano creati in serie, privi di qualsiasi personalità e di reale valore estetico, fino a rasentare lo svilimento del gusto. Questo stato di cose non mancò di stimolare, in Europa prima e in Italia poi, un nuovo modo di rapportarsi alla produzione degli oggetti della quotidianità dimostrando che – in una società che «ha altri bisogni d'arte che non di quadri o di statue» (H. Van de Velde, *Prima predica d'arte*, cit., p. 36) – possono anch'essi acquistare, attraverso il tocco esperto del *craftman*, il pregio e il fascino di ciò che è raro e originale e dunque annoverarsi, a buon diritto, tra gli oggetti d'arte.

[64] Il che si tradusse – oltre che nella ricorrenza delle consuete e già citate componenti stilistiche di respiro internazionale – anche nell'attenzione rivolta all'altra grande novità delle realizzazioni riconducibili più specificamente all'alveo Liberty, ovvero l'esigenza di valutare, in fase progettuale, anche aspetti di tipo spiccatamente funzionale. Ricordiamo a tal proposito anche che, in concomitanza con la nascita del Modernismo, si era andata progressivamente affermando in ambito architettonico una propensione verso l'identificazione dei ruoli di ingegnere, architetto e molto spesso arredatore. In tal modo nella progettazione risultavano egualmente rispettati tanto i criteri di fusione strutturale tra decorazione e architettura – storicamente di competenza ingegneristica – quanto quelli di qualificazione culturale dell'‘ornato' – garantita dall'architetto/arredatore. Cfr. R Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., pp. 4-5; O. Selvafolta, *Il mobile del Novecento. Liberty*, cit., p. 19.

[65] A. Villari, *Dal "socialismo della bellezza"*, in F. Parisi – A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia*, cit., p. 16.

[66] Il passo, tratto dal manifesto dell'Esposizione, redatto nel gennaio 1901 dal comitato torinese, è riportato in I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., p. 25.

particolarmente propenso al nuovo, la risposta a tale appello fu massiccia e sollecita; tra i premiati italiani – scelti peraltro da una giuria presieduta da Walter Crane – figuravano Eugenio Quarti[67], il duo Basile-Ducrot, l'*Aemilia Ars* e Carlo Bugatti[68].

Da quel momento, inoltre, molti mobilifici tentarono di adattare la loro produzione alle indicazioni lì emerse che, a quelle date – essendo ancora poco diffusa l'influenza scozzese e austriaca di inclinazione geometrizzante – si caratterizzavano per le consuete linee sinuose e per una spiccata tendenza alla decorazione floreale[69]. Trattandosi peraltro di idee decorative ormai entrate nell'uso corrente, poiché sempre più legate a richieste e interessi mercantili, il loro modificarsi evolvendo verso il più elegante geometrismo che nel frattempo permeava alcune esperienze d'oltralpe, sarebbe stato in Italia estremamente lento[70], a maggior ragione perché l'ornamento floreale da noi aveva, già all'epoca, una lunga storia[71] ed era quindi largamente presente nell'intaglio e nell'intarsio anche da molto prima che si iniziasse a parlare di Arte Nuova.

Con ogni probabilità a contribuire poi alla graduale decadenza dello stile Liberty fu proprio quella tendenza reiterata ad indulgere a un florealismo smaccato, che avrebbe determinato una precoce «saturazione del gusto»[72], prima di evolvere quasi naturalmente nelle più essenziali forme dell'*Art Déco*.

Ma non solo. Perché a determinare l'oblio di un certo modo di applicare le arti agli oggetti d'uso sarebbe anche stato lo scontro con le esigenze di produzione come si presentavano nei primi decenni del Novecento. Pur muovendo da un'ormai affermata tendenza[73] volta a riqualificare in chiave

---

[67] Che, ricordiamo, era già stato insignito del Grand Prix all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Per approfondire si rimanda a *Ivi*, pp. 184-203.

[68] *Ivi*, pp. 32 e ss.

[69] E nel Liberty, com'è noto, il florealismo investe tutta la decorazione, diventando parte integrante tanto dell'architettura quanto dell'arredo. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 62.

[70] Cfr. *Ivi*, p. 70.

[71] Fin dall'arte romana, passando attraverso quella rinascimentale e barocca, gli elementi floreali sono frequentemente adoperati nella decorazione. Cfr. I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., p. 19.

[72] Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 96.

[73] Che a sua volta recepiva le sollecitazioni già espresse dai *design reformers*

artistico-decorativa gli oggetti d'uso prodotti dall'industria –preoccupandosi cioè di «conferire armonia d'arte a tutta la cornice della vita quotidiana[74]» – è infatti stata disastrosa la *débacle* dell'*Art Nouveau* «all'impatto con le esigenze di una diffusione di massa»[75], e questo è ancor più vero se si parla del Liberty italiano.

In effetti il Modernismo di stretta accezione, ovvero quello di ispirazione utopistico-socialista, entrò presto in crisi – già nel 1904, se si vuole mantenere ferma la data convenzionalmente indicata dalla storiografia artistica[76] – e, guardando a gran parte della produzione successiva, si potrà dunque concordare con Robert Schmutzler nel constatare, che:

> era destino che la sua ansia di rigenerazione totale dell'arte e della vita dovesse fallire lo scopo. Per la struttura intima e la sua base sociologica, all'*Art Nouveau* non fu dato di diventare un largo movimento rinnovatore. L'*Art Nouveau* era il mondo ideale di una *élite*; quando il grosso pubblico se ne impadronì, questo stile era stato già trasformato e svisato da artisti di terz'ordine[77].

Ed è per questo che, soprattutto nella specificità dell'ambito italiano – e almeno in riferimento a quelli che si possono ritenere i pezzi migliori della produzione di mobilia Liberty – è forse proprio nell'arredo che si riscontra la più palese contraddizione di uno stile che fin dai suoi esordi si era programmaticamente dichiarato 'socialista'. Spesso infatti quelli modernisti sono mobili di lusso[78], destinati dunque a rimanere esclusi dalla produzione di massa e dalla conseguente diffusione 'popolare'.

---

internazionali – *Century Guild* e *Arts and Crafts* inglesi in testa. Alla corporazione, fondata nel 1882 da Arthur Mackmurdo, si è già fatto cenno nel Capitolo 1, Parte I, nota 12 della presente trattazione.

[74] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 97.

[75] P. Avarello – C. Conforti, *Stilemi e tematiche Liberty nell'architettura borghese a Roma*, in R. Bossaglia, – C. Cresti – V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., p. 186.

[76] R. Bossaglia, *Saggio introduttivo*, in H. Van de Velde, *Sgombero d'arte e altri saggi*, cit., p. 13.

[77] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., pp. 273-274.

[78] Si pensi ad esempio alla produzione di Ernesto Basile e di Eugenio Quarti. Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty. Storia e fortuna*, cit., p. 96.

Ciò risulta ancora più evidente dal confronto dell'esperienza Liberty con il più diretto precedente stilistico nell'ambito degli arredi *Art Nouveau*, ovvero i mobili Thonet[79], dai quali i primi si differenziano per un particolare non trascurabile. Se infatti gli arredi Thonet «nascevano da pochi e semplici elementi prefabbricati secondo precise sagome meccaniche»[80], molti fra i più felici esemplari d'arredo Liberty erano invece costituiti da elementi morfologicamente vari, che non sempre si prestavano al semplice assemblaggio, ma che piuttosto implicavano un procedimento di costruzione 'ad arte'[81] e una cura ossessiva per il dettaglio; cose che contraddicono lo stesso concetto di produzione seriale – il quale, almeno negli intenti, era invece insito nell'*Art Nouveau* stessa.

Tornando all'Esposizione del 1902, non sembra irrilevante a questo punto aggiungere che l'evento fu anche spia dell'esistenza, nel più ampio panorama nazionale, di diversi gradi di allineamento alle nuove tendenze. E, ancora una volta, si poté assistere ad una polemica tra il nord e il sud della penisola, incentrata sul confronto tra posizioni divergenti rispetto al rapporto con la tradizione[82]. Non è infatti un caso che, a fronte di un Regolamento Generale che disponeva che sarebbero stati ammessi «soltanto i prodotti originali che [dimostrassero] una decisa tendenza al rinnovamento estetico della forma[83]», le partecipazioni di mobilifici meridionali scarseggiassero, a vantaggio invece di quelli centro-settentrionali, più

---

[79] L'artigiano e imprenditore austriaco Michael Thonet, con un anticipo di circa un trentennio rispetto alle teorizzazioni dell'*Art Nouveau*, aveva sperimentato nuove tecniche di lavorazione e produzione del mobile. Queste non solo consentivano di ridurre i costi produttivi prestandosi ad una applicazione su scala industriale, ma anche introducevano nel disegno – certo per ragioni principalmente funzionali alla fabbricazione – una marcata tendenza alla linearità. Per approfondire si veda R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, cit., in particolare le pp. 402-405 e 419-422 e O. Selvafolta, *Il mobile del Novecento. Liberty*, cit., pp. 16-17

[80] R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, cit., p. 471.

[81] L'alta capacità artigianale era del resto per l'*Art Nouveau* tutta «non soltanto un presupposto tecnico, ma anche un principio stilistico e formale». Si spiega così come, quando poi iniziò ad essere prodotta industrialmente, si sia verificato un deciso peggioramento della qualità, decadendo al tanto rifuggito livello della produzione in serie. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 98.

[82] Per approfondire si veda in particolare: E. Thovez, *Nord o Sud? Nell'indirizzo decorativo*, in «L'Arte Decorativa Moderna», I, n. 9, 1902, pp. 277-284, cit. in I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., pp. 188-190.

[83] *Ivi*, p. 30.

progressisti e cosmopoliti, che potevano certo beneficiare di un più marcato grado di industrializzazione e di una più sviluppata imprenditoria.

Seppure con le dovute eccezioni del caso[84], è infatti vero che il sud, tradizionalmente conservatore e 'nostalgico', si confermava tale anche nel mantenersi ancorato a posizioni che, se non erano di categorico rifiuto del rinnovamento, si manifestavano almeno diffidenti nei confronti del Modernismo internazionale. Anche in questa circostanza, dunque, il rapporto con la tradizione come anche la parallela vivacità di un artigianato legato alle culture locali – in un settore che peraltro, in alcune aree del paese, si mostrava particolarmente arretrato – non mancavano di far avvertire il loro peso.

La Basilicata, che certamente rientra in questo genere di realtà artigianali e conservatrici, non manca però, anche su questo versante, di offrire interessanti esempi di allineamento o di prossimità al gusto Liberty e modernista. Nella prospettiva, dunque, di restituire alla regione il giusto posto all'interno della geografia italiana delle province che a loro modo erano aggiornate anche ai nuovi fermenti artistici di respiro nazionale e internazionale, si sono individuati alcuni casi di studio ritenuti particolarmente significativi. Questi, per quanto presentino i caratteri tipici della diffusione 'provinciale' del nuovo gusto[85], sono riconducibili a criteri di progettazione e realizzazione comuni, a loro volta riconducibili a una tendenza nazionale.

---

[84] E mi riferisco non solo al ben noto caso di Basile in Sicilia, e agli esempi oggetto della presente trattazione, ma anche alle meno conosciute esperienze, nella stessa Basilicata, di un tentato allineamento al Modernismo proprio attraverso le arti applicate. Basti pensare all'attività di Francesco Paonessa, maestro del ferro battuto originario di Rotonda (Cfr. V. Cappelli, (a cura di), *Francesco Paonessa (1898-1981). Scultore architetto maestro del ferro battuto*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli, 2001), come anche del mobilificio Frunzi, che contribuì alla diffusione locale del gusto *liberty* nell'arredamento. Testimoniano di un'apertura al Liberty anche gli svariati esempi di edilizia pubblica e privata oggetto della presente trattazione, caratterizzati da elementi decorativi di più o meno chiara ispirazione *liberty*, sebbene declinata in termini eclettici piuttosto che "puri".

[85] Qui incluso il ricorso all'introduzione di elementi estranei alla «normale sintassi edilizia» (C. Cresti, *Il Liberty: architettura e arti figurative*, cit., p. 98) come anche alla libera rielaborazione – che diventava spesso arbitraria contaminazione – di tecniche decorative disparate.

# Capitolo 2

## Melfi

In uno dei comuni lucani più architettonicamente caratterizzati, sorgono gli edifici che, nel contesto della presente ricerca, meglio rispondono ai canoni cronologici e stilistici del Liberty: la farmacia Carlucci[86], palazzo Pastore – edificio privato risalente al 1909 e soggetto a vincolo di tutela[87], la cui proprietà è attualmente parcellizzata tra diversi eredi – e l'abitazione del professore e pittore Luigi Rubino.

## 2.1 La Farmacia Carlucci

A ridosso del centro storico di Melfi, in Corso Garibaldi, nel nobiliare palazzo dei Lancieri[88], è situato il più antico esempio ad oggi pervenuto di decorazione Liberty in Basilicata.

La farmacia della famiglia Carlucci è attiva dal 1755, ma ha assunto il volto attuale a ridosso del XX secolo. Fu solo nel 1898 che, infatti, i fratelli Carlo e Camillo, ereditata l'attività dal padre Gennaro, decisero di ristrutturare radicalmente gli interni del locale[89] e affidarono il progetto

---

[86] Dichiarata di eccezionale interesse artistico-storico ai sensi della L1089/39 e sottoposta alle disposizioni di tutela ivi contenute per decreto ministeriale datato 11 febbraio 1984. Si rimanda in proposito al Documento 1 nell'Appendice II della presente trattazione. Chi scrive ha potuto consultare il documento per gentile concessione del dott. Camillo Carlucci.

[87] Sottoposto alle disposizioni di tutela contenute nella L.1089/39 per disposizione dell'allora Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata in data 2 dicembre 1993. Si rimanda in proposito al Documento 7 nell'Appendice II della presente trattazione. Chi scrive ha potuto consultare il documento per gentile concessione dell'ingegnere Antonio Fontana e della sig.ra Filomena Pastore.

[88] Palazzo rinascimentale edificato per volontà dell'omonima famiglia nel Seicento.

[89] Originariamente l'esercizio aveva sede nel locale che fiancheggia l'attuale Farmacia – ora adibito a deposito – il cui arredo si componeva di un bancone e di un armadio perimetrale (tuttora esistente) di gusto neoclassico, realizzati in legno tenero verniciato in color avorio. Cfr. A. Cucciniello, *Luigi Rubino e la Farmacia Carlucci. Una vicenda*

decorativo a Luigi Rubino, all'epoca professore di disegno presso il Real Istituto Tecnico 'G. Gasparrini' di Melfi.

Nato a Melfi il 7 agosto 1867, figlio di «modesti operai»[90] aveva ricevuto i primi rudimenti da Vincenzo Bocchetta[91] – paesaggista amico di Giacomo Di Chirico – e, iscrittosi al Regio Istituto Tecnico di Melfi, del quale era stato primo preside il suo omonimo zio, si era perfezionato nel ritratto dal vero e nel disegno ornamentale[92].

Grazie ad un sussidio concessogli dal comune nel 1887, nell'anno successivo Rubino poté poi trasferirsi a Napoli, dove, entrando in contatto con il più fecondo e vitale ambiente artistico meridionale che gravitava intorno all'ex-capitale, perfezionò la sua formazione, seguito da maestri del calibro di Stanislao Lista, Gioacchino Toma, Tommaso Solari, Ignazio Perricci e Giuseppe Pisanti[93].

È in siffatto contesto che l'artista si specializzò nel disegno, la materia che avrebbe poi insegnato presso il Gasparrini dal 1890 al 1935. Ma

> la sua bella attività non si limitò alla scuola, perché della sua arte sicura ha lasciato non poche prove. Era il tempo dello stile Liberty, che in apparenza era una importazione inglese, mentre, nella concezione di [Rubino] altro non era che la pura arte italiana del Quattrocento[94].

---

*Liberty in Basilicata*, Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte Contemporanea, relatore Mariantonietta Picone, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 1993-1994, p. 4.

[90] Suo padre era un bottaio, «un artigiano di non comune senso artistico e ben provetto nel suo mestiere»; la madre era Maria Michela Mongelli e lavorava come sarta. Rubino ebbe poi un legame particolarmente stretto anche con l'omonimo zio, «costitutore e primo preside» dell'Istituto Tecnico Gasparrini. Cfr. *Parole pronunziate dall'Onor. Avvocato Comm. Arduino Severini*, in AA.VV., *In memoria di Luigi Rubino: 7 agosto 1867 - 8 marzo 1938,* Tipografia Del Secolo, Melfi, a. XVI, 1938, pp. 27-28.

[91] Originario anch'egli di Melfi, Vincenzo Bocchetta – nonno peraltro dell'artista sassarese Vittore – si formò sulla scia del venosino Giacomo Di Chirico ed è ricordato in particolar modo in qualità di autore degli affreschi della Cattedrale di Melfi. Cfr. F. Noviello, *Storiografia dell'Arte Pittorica Popolare in Lucania e nella Basilicata*, *Cultura figurativa popolare*, cit., p. 151.

[92] Cfr. *Parole pronunziate dall'Onor. Avvocato Comm. Arduino Severini*, in AA.VV., *In memoria di Luigi Rubino*, cit., pp. 27-28.

[93] Progettista e direttore della facciata del Duomo di Napoli. Cfr. *Ivi*, p. 29.

[94] *Ibidem*.

Che l'attività del prof. Rubino sia quindi da ricondursi all'alveo del Liberty era ben chiaro anche ai contemporanei. Eppure, a tale proposito, se la frequentazione dell'ambiente accademico partenopeo basterebbe a motivare l'interesse che Rubino manifestò nei confronti della decorazione, meno immediata risulta invece la deduzione che dal medesimo *humus* egli possa aver desunto ispirazione e modelli validi ad orientare il lavoro presso la Farmacia Carlucci – e, come si vedrà, a Palazzo Pastore e nella sua abitazione privata.

Ben nota è infatti la resistenza degli ambienti accademici nei confronti degli stilemi dell'Arte Nuova. E non pare nemmeno sufficientemente valida l'ipotesi di un influsso diretto del rinnovamento delle arti applicate all'epoca propugnato dal neonato Museo Artistico Industriale[95], attestandosi anch'esso, almeno fino alla fine del secolo, su posizioni di mancata assimilazione del linguaggio Liberty.

Come dunque giustamente evidenziato da Antonella Cucciniello nel suo lavoro dedicato all'argomento – rispetto ai cui preziosi risultati chi scrive ha potuto acquisire ulteriori informazioni, grazie alla disponibilità di Giuseppe Gallucci –

> per quanto dense, le frequentazioni napoletane non basterebbero a spiegare l'evidente aggiornamento su stilemi Liberty che la Farmacia, in anni così precoci, lascia trasparire e pertanto qualche altra riflessione andrà fatta su quello che a chi scrive sembra il risvolto più interessante della vicenda, tale da elevare l'episodio dalle strettoie di un pure interessante localismo a un livello di più ampia portata[96].

Varrà dunque la pena ricordare quanto ampiamente argomentato in apertura della presente trattazione, ovvero che tra i principali mezzi di diffusione dell'arte nuova e del rinnovamento delle arti applicate figurassero

[95] Alla cui fondazione si è già accennato nella nota 33, Capitolo 1, Parte II della presente trattazione.

[96] Cfr. A. Cucciniello, *Luigi Rubino e la Farmacia* Carlucci, cit., p. 19.

in primo luogo, le esposizioni, nazionali e non, e la pubblicistica, di settore e non.

Dalle fonti risulta infatti che Rubino fosse un avido lettore e un attento collezionista di periodici d'arte, che la sua biblioteca[97] fosse ricca di volumi riguardanti l'arte e la storia, locali e non, e che parecchi di questi fossero «rari e introvabili»[98].

Nello specifico, risulta poi molto interessante il rapporto che il nostro intrattenne con una rivista in particolare, «L'Artista Moderno»[99]. Trattandosi di uno dei periodici più aggiornati nonché impegnati sul fronte delle arti applicate e decorative, è infatti illuminante che tra le sue pagine sia citato Rubino[100]. A lui è dedicato un breve profilo biografico nel quale si ricorda come egli abbia «contribuito alla educazione dei nostri artigiani con una scuola serale di disegno» grazie alla quale la città di Melfi «poté poi vantare un buon numero di abili maestranze nelle varie arti»[101].

Quanto alla sua attività artistica, si osserva che

> numerosi ambienti signorili della città stanno a dimostrare che la sua vita non è passata senza lasciare traccia del suo studio e del suo lavoro. I benefici della sua arte hanno contribuito inoltre a fare meglio conoscere tanti pregevoli avanzi di monumenti della regione, i quali, ignorati e abbandonati, erano destinati a certa fine[102].

---

[97] La nutrita collezione fu poi donata per volontà testamentaria all'Istituto Tecnico Gasparrini. Cfr. G. Andretta, *In Memoriam*, in AA.VV., *In memoria di Luigi Rubino*, cit., p. 11. Attualmente la stessa non risulta però più reperibile, come mancano pure nell'archivio del Gasparrini le cartelle relative alla donazione, la cui consultazione avrebbe permesso di avere contezza della reale portata del patrimonio librario in questione nonché di meglio ricostruire il profilo intellettuale di Rubino.

[98] L. Rubino, *Il testamento spirituale*, in AA.VV., *In memoria di Luigi Rubino*, cit., pp. 6-7.

[99] La già citata rivista era stata fondata nel 1901 e fu pubblicata fino al 1904 con il titolo «Il Giovane Artista Moderno». Si veda anche il Capitolo 1, Parte I della presente trattazione e, in particolare, la nota 44.

[100] Il numero in questione è uno speciale pubblicato nel 1926, in occasione del venticinquennale della rivista: *Per il venticinquennio de L'Artista Moderno. Rivista illustrata d'arte pura ed applicata, 1901-1926*, Casa Editrice L'Artista Moderno, Torino, 1926. Il volume risulta di difficile reperibilità ma una copia è fortunatamente conservata dall'erede di Luigi Rubino, il Sig. Gallucci.

[101] *Ibidem*.

[102] *Ibidem*.

È evidente dunque non solo che vi fosse un'assiduità di frequentazione con la rivista – dalla quale certamente gli derivò una serie di interessanti stimoli formali e stilistici – ma anche che la fama di Rubino, a dispetto di un'attività relegata alla sola dimensione provinciale, avesse valicato i confini regionali.

Tornando dunque a questa prima impresa decorativa in cui il professore fu coinvolto, sul finire del XIX secolo, incaricato dal dott. Camillo Carlucci di trasformare il volto della nuova Farmacia, Rubino mise a punto un progetto di ristrutturazione estremamente curato, portandolo a termine nel 1904.

Il risultato, che può ancora oggi essere apprezzato nelle sue vesti pressappoco originali[103], è un ambiente interamente decorato con particolare attenzione all'organizzazione degli spazi e con una spiccata tendenza all'ornamentalismo più felicemente Liberty.

La decorazione di più ampio respiro è quella che si dispiega sulla controsoffittatura lignea che, innestata su una volta a botte, si raccorda all'armadio perimetrale per il tramite di una fascia, anch'essa lignea, intermezzata da vetrate smerigliate [figg. 1-4].

Da un punto di vista tecnico, si può dedurre che la realizzazione del padiglione abbia implicato l'uso di una tela a trama larga che, fissata alle pareti, sarebbe poi stata coperta con carta e dipinta a tempera[104]. Per l'ornato parrebbe invece essere stata adoperata la tecnica della mascherina, che prevede l'utilizzo di 'stampetti' – o *pochoir* – in latta o cartone inamidato e verniciato, su uno sfondo chiaro[105].

Il soggetto della decorazione è una composizione floreale che, con ricercato effetto bidimensionale, corre lungo l'intero perimetro del soffitto, incorniciando, al centro, una farfalla [figg. 5,6].

---

[103] Come confermato dall'attuale proprietario, il dott. Camillo Carlucci, l'assetto della farmacia, dopo l'intervento di Rubino, è rimasto pressoché invariato. A non essere più conservati in loco sono, come riportato nel decreto ministeriale (cfr. Documento 2 Appendice II della presente trattazione, che chi scrive ha potuto consultare per gentile concessione del dott. Carlucci), due utensili d'epoca ottocentesca – un mortaio in bronzo e una bilancia in corno e ferro – e i 39 vasi che originariamente arredavano i ripiani perimetrali. Tra questi, di particolare interesse risultano essere quelli attribuibili all'artigianato veneto – in vetro dipinto con decorazioni floreali – e tedesco – in cristallo con decorazioni in oro zecchino – risalenti, rispettivamente, al XIX e al XVIII secolo.

[104] Cfr. A. Cucciniello, *Luigi Rubino e la Farmacia Carlucci*, cit., p. 5.

[105] *Ibidem*.

Un rilievo modellato e dipinto[106] con volute a colpo di frusta e vasi di fiori stilizzati [figg. 7,8] fa da congiunzione tra il padiglione del controsoffitto e la fascia perimetrale che fa da inframezzo tra armadio e soffittatura.

Alla più semplice decorazione a motivi floreali dei pannelli lignei laterali che intervallano le vetrate lungo tale fascia, si alternano poi altri quattro pannelli – dipinti con la medesima tecnica del soffitto – collocati a decoro degli angoli dell'armadio e degli intradossi della struttura lignea che incornicia la porta d'ingresso.

Mentre i riquadri angolari dello stiglio raffigurano racemi di fucsie [fig.9], chiare citazioni delle stampe giapponesi[107] caratterizzano invece il soggetto degli intradossi dell'uscio [fig.10], che riproducono uno dei più tipici motivi dell'*Art Nouveau* internazionale: due aironi circondati da piante acquatiche stilizzate – giunchi – e sinuosi motivi a colpo di frusta d'ispirazione fitomorfica.

In virtù di quanto premesso nell'introduzione in merito alla rarità di esemplari di mobilia Liberty, un'ulteriore considerazione va riservata agli arredi. Anch'essi originali, in parte coevi alle decorazioni pittoriche e in parte appartenenti ad un'epoca poco precedente[108], includono un armadio perimetrale e un bancone e sono realizzati in legno – presumibilmente abete con colorazione noce – finemente intagliato. Entrambi i pezzi sono attribuibili all'artigianato locale.

L'armadio perimetrale a vetrine intervallate da colonne [fig.11], recuperato dall'arredamento della prima sede, richiama nelle volumetrie composte e nella ricercata simmetria un gusto vagamente neoclassico. Rubino ne affidò la lavorazione ad un artigiano locale che, pur conservandone l'assetto originale, intervenne sulle colonne – tagliandole a

---

[106] Costituito da cartapesta su matrice in gesso, dipinto a tempera e verniciato con coppale da legno. Cfr. *Ivi*, p. 6.

[107] A ulteriore conferma di quanto gli elementi strutturali più tipici del Modernismo derivino in larga parte dall'assimilazione della lezione dell'arte nipponica, al punto che, nella fase matura dell'*Art Nouveau*, il richiamo al giapponismo divenne una componente così intrinseca da rendere impossibile il riuscire ad isolarla e riconoscerla come tale. Cfr. R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 74. Di derivazione tipicamente orientale è anche l'adozione di una soluzione compositiva dal taglio verticale, caratteristica dei *Kakemono*.

[108] Precisamente al 1855. Stando a quanto riferito dall'attuale proprietario; appartenevano infatti all'arredamento della precedente sede della Farmacia.

tutto tondo e trasformandole in lesene con capitelli ionici dorati, sormontate a loro volta da *appliques* con corpo in metallo dorato e paralume in vetro colorato a forma di corolla [figg.12,13] – e sui lati lunghi, che furono dotati di nuove scansie[109].

È allo stesso artefice che, con ogni probabilità, va attribuita anche la realizzazione del nuovo bancone [fig.14] che, collocato a ridosso della parete di fondo, in asse con l'ingresso, costituisce parte integrante del programma decorativo dell'invaso.

Colorato anch'esso in noce, presenta il paliotto anteriore incorniciato da due colonne a capitello ionico dorato [fig. 15] e arricchito da una piastra vitrea rettangolare[110] listata da motivi lineari e composizioni floreali riproducenti cassule d'oppio con al centro il caduceo alato e i simboli di Esculapio. La balaustra, realizzata in duplice ordine, è poi intarsiata con motivi ornamentali e conchiglie [fig. 16] – riprese anche sulla porta d'ingresso.

L'ingresso del laboratorio [fig. 17], costituito da un'anta vitrea a due battenti, reca motivi ornamentali che richiamano la decorazione del bancone, dell'insegna con gli eleganti caratteri dorati su fondo verde [fig. 21] e della porta principale [figg. 18-20], sulle cui vetrate campeggiano, in posizione centrale, le iniziali dell'allora proprietario, Camillo Carlucci, circondate, in alto e in basso, da fiori di mughetto stilizzati.

Quello che si può ammirare nella Farmacia Carlucci è dunque un organico programma decorativo volto – in perfetta linea con le istanze del Modernismo più avanzato – a creare un ambiente concepito esso stesso come opera d'arte.

Nonostante infatti non si tratti di un ambiente domestico – tipologia che, come si è detto, più di altre è declinata nei termini del Liberty – negli arredi come nelle decorazioni parietali, e nelle suppellettili di questa stanza modernista ricorrono reiterati i più tipici stilemi del nuovo linguaggio, dalla

---

[109] Cfr. A. Cucciniello, *Luigi Rubino e la Farmacia Carlucci*, cit., p. 4.
[110] Con ogni probabilità decorata, com'anche le vetrate, a morsura.

linea a *coup de fouet*[111] alla simmetria traslatoria, a ulteriore conferma dell'unità stilistica dell'*Art Nouveau*.

Alla luce di simili osservazioni, si può concludere che l'artefice e regista di questo *Gesamtkunstwerk*, Luigi Rubino, possa a buon diritto essere considerato come uno dei principali esponenti del Liberty lucano.

## 2.2 Palazzo Pastore

Situato in vico dell'Armonia, nel centro storico del comune di Melfi, Palazzo Pastore, databile al 1909[112], si presenta come un edificio con corpo principale su due piani sormontato da una torretta angolare animata da finestre balconate [figg. 22,23].

Al suo interno è strutturato in androne, cortile interno e scalone coperto che consente l'accesso agli appartamenti dei piani superiori. Le cantine e i locali del piano seminterrato presentano volte a crociera, mentre gli appartamenti dei piani superiori sono delimitati superiormente da solai in travi di ferro e mattoncini.

Le facciate che danno sulla strada, la cui serrata armonia è giocata sul ritmo alterno dei balconcini e delle finestre, sono rivestite con mattoncini a vista; gli spigoli, le aperture e i balconi sono invece ornati con pietre calcaree bianche, le medesime adoperate anche per il marcapiano che scandisce il ritmo verticale dell'alzato.

---

[111] Definizione applicata, non a caso, allo stile in cui Van de Velde nel 1985 aveva progettato il negozio parigino di Bing 'Art Nouveau'. Cfr. I. De Guttry – M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, cit., p. 16.

[112] L'edificio, ripetutamente danneggiato dai sismi del 1930 e del 1981, è stato sottoposto a restauro su progetto dell'ing. Antonio Fontana, redatto nel 1998 e approvato nell'anno successivo, contestualmente all'avvio dei lavori di riparazione e conservazione (si veda il proposito il Documento 6 nell'Appendice II che chi scrive ha potuto consultare per gentile concessione di Filomena Pastore). Il restauro ha riguardato il ripristino delle parti alterate, sia interne che esterne, il consolidamento degli elementi strutturali e, laddove necessario, la loro sostituzione secondo il principio del recupero filologico dell'impianto originario dell'edificio. La relazione tecnica degli interventi in questione è conservata presso gli archivi del Comune di Melfi.

Sebbene si tratti di uno dei più interessanti esemplari dell'architettura modernista lucana, nonché il più antico ad oggi noto, da un punto di vista squisitamente strutturale, l'edificio

> prende le distanze dal 'manifesto' programmatico del liberty (asimmetria, discontinuità plastica, etc.) per coniugare in modo eclettico – sicuramente gradevole ed apprezzabile – gli stili storici ed i loro contenuti tipici (assialità, simmetria, tecniche costruttive, etc.), che non ammettono deroghe o trasgressioni di sorta, con l'ouvérture del nuovo corso che insiste, com'è notorio, sulla dinamicità e sinergia della linea curva – il dato distintivo per antonomasia – che non può non generare prodotti di intensa qualifica espressiva, coinvolgenti ed affascinanti oltre che nuovi e innovativi[113].

Di Palazzo Pastore si possono dunque apprezzare una compattezza e una sostanziale, 'classica' staticità che esprime il 'nuovo' nelle valenze plastiche, più che nello stravolgimento del canonico sistema delle simmetrie.

Lo schema planimetrico tradizionale appare però significativamente interrotto nella sua uniformità perimetrale dallo slancio aggettante della torretta, il cui trova corrispondenza nei più tipici moduli formali dell'*Art Nouveau*[114].

E risponde al codice del gusto modernista – sicuramente in maniera più evidente e coerente rispetto al corpo strutturale architettonico – anche l'ornato. I rilievi a soggetto floreale che decorano le finestre, gli inserti in ceramica del sottotetto, il portone intagliato e le balaustre[115] risultano infatti pienamente rispondenti al formulario tipologico Liberty.

---

[113] Dott. Roberto Faggella, *Relazione soprintendenza*, 1993. Si rimanda al Documento 7 nell'Appendice II. Chi scrive ha potuto consultare il documento per gentile concessione di Filomena Pastore.

[114] Palazzo Pastore presenta in effetti interessanti corrispondenze con esemplari edilizi tanto italiani (richiama alla mente, per citarne alcuni, Palazzo Bruno di Belmonte di Ernesto Basile, come anche i progetti di Pietro Fenoglio per varie residenze private nel centro di Torino) quanto internazionali, in particolare secessionisti e franco-belgi (si pensi ad esempio a Castel Béranger, edificio parigino progettato da Hector Guimard).

[115] Motivi floreali assimilabili a quelli che caratterizzano le balconate di Palazzo

In primo luogo, i cornicioni, costituiti da pensiline in legno fortemente aggettanti, presentano decorazioni a motivo geometrico [figg. 25,26]. La fascia perimetrale che corre sotto gli stessi è invece caratterizzata da decorazioni su ceramica, con motivi a foglie e racemi che ricorrono anche negli inserti delle aperture.

In particolare, la modanatura delle finestre [fig. 27] e del portone d'ingresso – che reca il monogramma del committente in posizione centrale [fig. 28] – come anche la grata in ferro battuto che sovrasta quest'ultimo [fig. 29] e le decorazioni in stucco presenti nell'androne [fig. 31], con il loro più semplice linearismo, rappresentano un interessante – quanto raro per la regione – esempio di *Art Nouveau* geometrica, la cui insolita matrice secessionista è contaminata però da elementi naturalistici che a tratti si traducono in esuberanza floreale.

Dal contratto di lavorazione[116] si evince che il progetto fu redatto dall'ingegnere Giuseppe Quaroni[117], all'epoca collaboratore dell'architetto Marcello Piacentini e già attivo sulla scena dell'edilizia lucana in occasione della presentazione del *Progetto Ophelia*[118], riguardante la costruzione di un nosocomio nel rione di Santa Maria, a Potenza.

---

Pastore, riecheggiano anche in diversi edifici collocati nell'anello edilizio che circonda l'originario nucleo normanno della città di Melfi.

[116] Si rimanda in proposito al Documento 4 e al Documento 5 dell'Appendice II che chi scrive ha potuto consultare per gentile concessione di Filomena Pastore. Il primo consiste nella lettera con cui Giuseppe Quaroni accettò l'incarico per la costruzione del Palazzo, il secondo è invece un estratto del contratto di lavorazione originale nel quale, tra le altre cose, è anche indicata la provenienza dei diversi materiali impiegati nella costruzione e nelle decorazioni.

[117] Padre dell'architetto Ludovico che fu allievo di Marcello Piacentini e, tra le altre cose, fra i collaboratori dell'intervento urbanistico diretto da Adriano Olivetti – il primo, peraltro, tra gli svariati mirati al risanamento dei Sassi – che nei primi anni Cinquanta del Novecento portò alla realizzazione della frazione di La Martella a Matera. Per approfondire si rimanda a: F. Gorio, *Il villaggio La Martella a Matera*, Apollon, Roma,1953; M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964.

[118] Nel 1905 il consiglio Provinciale aveva bandito un concorso pubblico per istituire una struttura manicomiale a Potenza. Ad aggiudicarsi il primo premio furono l'ingegnere Quaroni e l'architetto Piacentini con il *Progetto Ophelia* che, elaborato sulla base delle più innovative teorie psichiatriche del tempo, fu «concordemente giudicato ottimo in riguardo all'insieme ed alla maggior parte dei dettagli di tecnica manicomiale» dalla Commissione che, pertanto, lo premiò all'unanimità e ne autorizzò l'attuazione. Nel 1906, dunque, i due progettisti – che quello stesso anno avevano già lavorato insieme alla redazione del progetto per la trasformazione della Fiera di Bergamo – si trovarono nuovamente a collaborare per la realizzazione di una struttura che rappresentava, per l'epoca, uno dei

Per quanto invece riguarda le decorazioni pittoriche[119], come appreso dalle testimonianze degli eredi e dei responsabili del restauro, autore delle stesse risulta essere il Luigi Rubino già attivo pochi anni prima nella farmacia Carlucci, a ulteriore conferma, peraltro, del ruolo di primo piano da lui svolto nella diffusione di un vocabolario modernista nel piccolo comune lucano.

## 2.3 Casa Rubino

Al civico 35 di vico degli Angeli è situata l'abitazione di Luigi Rubino, una palazzina di costruzione settecentesca strutturata su due piani.

Salendo due rampe di scale, che dal pianterreno, adibito a deposito, portano all'abitazione e allo studio, ci si trova già immersi in un'atmosfera Liberty, grazie alle pareti decorate, dallo stesso Rubino, con i consueti motivi floreali [fig. 34] – il cui paragone con le decorazioni della farmacia Carlucci è stringente.

Dal ballatoio del piano superiore si accede, sulla sinistra, ad una prima stanza, all'epoca adibita a studio dell'artista, della cui decorazione originale sopravvive solo un ornamento dipinto al centro del soffitto [fig. 35] raffigurante uno stemma con al suo interno l'iscrizione "Amor Ars

---

complessi più innovativi in tema di edilizia manicomiale. Negli anni a seguire, dopo essere stato modificato e ridotto a causa dei crescenti e presto insolvibili problemi di bilancio, l'ambizioso progetto si arenò e i padiglioni fino ad allora costruiti cambiarono più volte destinazione d'uso. Il padiglione delle semiagitate, in particolare, dopo essere stato sede del Museo Archeologico Provinciale, ospita attualmente l'annessa Pinacoteca Provinciale. Cfr. C. De Fino, *Il recupero sostenibile dell'edilizia dei primi decenni del ventesimo secolo mediante materiali e tecniche innovative*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2008, pp. 251 e ss. Per ulteriori approfondimenti si rimanda anche a: G. Quaroni – M. Piacentini, *Relazione suppletiva sul progetto di manicomio provinciale in Potenza, distinto col motto Ophelia e prescelto dalla commissione giudicatrice del concorso, riguardante una proposta tecnico-economica per la sua costruzione*, Tip. Fratelli Pallotta, Roma, 1906; G. Caporale, *G. Quaroni - M. Piacentini: concorso per la costruzione del manicomio provinciale di Potenza. Le ragioni del concorso, il progetto Ophelia, la mancata realizzazione*, Il Salice, Potenza, 1997; A. Costabile – C. Petrizzi (a cura di), *Dal progetto Ophelia alla Pinacoteca provinciale*, Masi & Sabia, Potenza, 2000.

[119] Delle quali è stato possibile vedere solo quella dell'androne interno [fig. 33].

Libertas", circondato in basso da una decorazione floreale di impianto naturalistico.

L'ambiente che meglio conserva l'assetto originario è quello adibito ad abitazione, dove ancora oggi si possono ammirare i complementi d'arredo disegnati in stile Liberty da Rubino e realizzati da artigiani locali – con ogni probabilità i medesimi attivi nella farmacia Carlucci – e l'unico soffitto decorato sopravvissuto al terremoto del 1930[120].

Il disimpegno dell'ingresso presenta sulla sinistra un appendiabiti in legno con elementi in ferro battuto [figg. 36,37]. L'erede riferisce che ad esso faceva da *pendant*, sul lato opposto dello stretto corridoio, una libreria di analoga fattura.

Nella sala da pranzo è collocata una credenza, anch'essa in legno, con ante in vetro, che presenta lungo tutto il perimetro frontale decorazioni a bassorilievo di ispirazione naturalistica [figg. 38,39] e, nel punto più alto, il monogramma dell'artista: LR [fig. 40].

La camera da letto è arredata con un mobile il cui pannello frontale è interamente decorato a motivi floreali [figg. 41,42]; inoltre con un grande armadio con ante a specchio e modanatura a racemi e foglie [figg. 43,44] e poi ancora con due comodini con motivi a giglio[121] [figg. 45,46], un mobile da toletta [fig. 47], due *appliques* [fig. 48] e una cassapanca [fig. 49], nei quali ricorrono i medesimi elementi decorativi desunti dal più tipico vocabolario Liberty.

Il salotto è certamente l'ambiente più interessante dell'intera abitazione. Le pareti, che probabilmente non conservano la carta da parati originale, raccontano, per il tramite di fotografie d'epoca e rari disegni e schizzi, la vita di un artista impegnato e particolarmente prolifico[122].

---

[120] Come riferisce l'erede di Luigi Rubino, i soffitti dell'abitazione, originariamente tutti decorati, non sono sopravvissuti all'evento sismico del 1930, sorte questa toccata anche alle molte altre case gentilizie del centro melfitano. Nelle imprese decorative di alcune di queste, fonti orali riferiscono che fosse stato attivo anche un altro artista del luogo, il già citato Vincenzo Bocchetta, che ebbe modo di frequentare Rubino e fu egli stesso un insegnante presso la locale Scuola di Arti e Mestieri. Cfr. F. Noviello, *Storiografia dell'Arte Pittorica Popolare in Lucania e nella Basilicata*, cit., p. 151.

[121] Che, come già anticipato, sono tipici del Simbolismo modernista. Cfr. R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit.

[122] Interessanti soprattutto gli schizzi a matita che raffigurano gli antichi portali delle

Dai racconti del nipote Giuseppe Gallucci, casa Rubino si rivela essere un luogo che fu frequentato sovente da personalità di spicco della cultura meridionale dell'epoca, tra cui Giustino Fortunato[123], Gian Battista Guarini[124], Edoardo Galli[125] e Concetto Valente[126], con i quali il nostro intrattenne nel corso della sua vita fitti rapporti epistolari[127].

Un ambiente stimolante dunque, teatro di scambi intellettuali che certamente contribuirono a fare di Rubino un personaggio informato e aggiornato sulle novità culturali e artistiche nazionali. Non è un caso che la sua biblioteca fosse tanto nutrita di riviste e volumi tra i più attuali, che senza dubbio gli permisero di mantenere sempre il passo con i dibattiti artistici più *à la page*.

A fare da scenografia ai tanti incontri che a Casa Rubino si svolsero dovette essere con ogni probabilità proprio il salotto. Qui si conserva il soffitto dipinto il quale, come anticipato, è l'unico esempio che ci è possibile ammirare di quello che dovette essere un programma ornamentale ben più ambizioso e complesso.

Realizzato con la tecnica a tempera su supporto cartaceo – già sperimentata nella farmacia Carlucci – presenta una decorazione anch'essa a tema floreale: un intricato motivo bilaterale a fettucce verdi ondulanti si dispiega dalla corona di margherite centrale a comporre un raffinato disegno geometrico d'ispirazione fitomorfica [figg. 51,52] ed è a sua volta

---

chiese di Melfi [fig. 50] uno dei quali– raffigurante il portale della non più esistente chiesa di S. Michele e attualmente conservato presso l'abitazione del sig. Gallucci – risulta ad oggi inedito.

[123] Rionero in Vulture, 4 settembre 1848 – Napoli, 23 luglio 1932.

[124] Con il quale Rubino si è occupato della valorizzazione delle cappelle dei Giaconelli e di Santa Margherita in Melfi. Cfr. AA.VV., *In memoria di Luigi Rubino*, 1938, cit., p. 29. Per approfondire si rimanda inoltre a T. Trippetta, *La chiesa rupestre di Santa Margherita in Melfi*, in «Bollettino Storico della Basilicata», XXIX (2013), n. 29, pp. 367-388.

[125] Maierà, 1880 – Roma, 1956. Archeologo allora soprintendente alle Belle Arti.

[126] Un interessante spunto di riflessione ci è fornito proprio dal rapporto amicale che Rubino stinse con Concetto Valente, con il quale collaborò anche in occasione della pubblicazione del già citato *Le città morte del Jonio* in qualità di consulente fotografico. Tale rapporto, in virtù di quanto ricordato a più riprese nel Capitolo 2, Parte I della presente trattazione, potrebbe costituire un significativo *fil rouge* con la vicenda dell'altro protagonista del Liberty lucano: Guido Spera.

[127] Il sig. Gallucci è in possesso di gran parte delle lettere scambiate tra Rubino e i personaggi sopra citati. Le stesse sono attualmente conservate presso la sua abitazione.

incorniciato da una fascia perimetrale a fondo marrone arricchita da composizioni floreali e frange beige e verdi a contorno dorato [fig. 53].

Due delle pareti della stanza sono interamente impegnate da un divano angolare in legno con specchio centrale [figg. 54,55], la cui spalliera costituisce un interessante esempio di Modernismo in virtù dell'adozione del classico motivo *en coup de fouet* che, ancor più che al floreale, pare ispirarsi al puro Modernismo d'oltralpe[128].

Questo arredo può peraltro farsi rientrare in una categoria tipologica introdotta con il nuovo stile: il mobile combinato, ovvero polifunzionale[129]. In questo genere di mobili l'unità d'insieme è garantita, ancora una volta, dall'elemento lineare serpentinato e asimmetrico, che fu tipico dell'*Art Nouveau* tutta. Il medesimo motivo ricorre poi sulle spalliere delle sedie [fig. 56], quattro in tutto, realizzate anch'esse in legno e con seduta e schienale imbottiti, e nei motivi a intarsio che decorano il tavolino da tè collocato al centro della stanza [fig. 57].

A questi *leitmotiv*, che, in una sorta di «vertigine totalizzante»[130] conferiscono una sostanziale unità estetica all'ambiente, si accompagna nella struttura degli arredi l'abbandono della tradizionale compattezza dei volumi per lasciare posto ad una conformazione più leggera, resa tale dall'armonioso equilibrio tra pieni e vuoti e dall'uso di strutture lineari.

Tipicamente Liberty sono pure le componenti tessili [fig. 58]. A tale proposito, ricordiamo che il mobile Liberty è solitamente disegnato per un ambiente specifico e concepito non come pezzo isolato, ma come parte di un tutto. Osservando la sala di casa Rubino si ha dunque l'impressione di vedervi realizzato il principio espresso da Van de Velde:

> ogni stanza ha un nodo centrale da cui si irradia vitalità e intorno al quale tutti gli altri oggetti devono articolarsi e ordinarsi. In base a

---

[128] I mobili del salone di casa Rubino possono essere in particolare accostati ad alcuni esempi della scuola di Nancy. Si pensi ad esempio agli arredi realizzati da Emile Gallé, caratterizzati da motivi vegetali scolpiti, sinuose modanature e composizioni di ispirazione naturalistica e giapponese.

[129] Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, cit.

[130] M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea I (1750-1945)*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008, p. 70.

> questo scheletro della stanza […] si ordineranno i diversi pezzi dell'arredamento, che saranno sentiti come organi viventi della camera e dell'abitazione[131].

L'arte del coordinare gli oggetti della casa fra loro pare infatti qui portata fino ai limiti dell'*horror vacui*[132].

La completezza del disegno decorativo che si può ammirare in Casa Rubino consente inoltre di approfondire l'analisi di una delle più importanti dinamiche sottese alla progettazione del complemento d'arredo modernista: l'*Einfühlung*, ovvero la ricerca attraverso le forme di un rapporto psicologico di empatia con il fruitore. Come si è avuto modo di notare anche in ambito architettonico, la tangenza del nuovo stile con la teoria estetica trova sovente riscontro nella realizzazione pratica del prodotto artistico e nel suo inserimento all'interno dello spazio abitativo.

Si pensi nuovamente agli ambienti arredati da Van de Velde, nei quali

> ogni schema deve soddisfare un'esigenza funzionale, deve attirare l'occhio e l'animo o respingerli. L'ampia curva della scrivania invita alla meditazione e al lavoro; i bracci della poltrona indicano il verso del reclinare, mentre nella struttura inferiore le diagonali sono in 'simpatia fisio-psicologica' col moto dell'alzarsi […]. In ogni particolare, perfino nelle maniglie dei cassetti della scrivania che sembrano offrirsi alla presa di colui che siede[133].

L'esigenza di armonizzare l'arredo al 'contenitore' stanza e di concepire l'ambiente abitativo secondo la logica del «funzionalismo organico»[134] costituirono difatti un importante presupposto teorico e programmatico, determinando altresì la nascita di una nuova tipologia di mobili, quelli modernisti e Liberty appunto. In una casa concepita come

---

[131] H. Van de Velde cit. in R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, cit., p. 482.
[132] M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea I*, cit., p. 70.
[133] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950, pp. 82-83.
[134] R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, cit., p. 482.

*Gesamtkunstwerk*, con le sue nervature, modanature e articolazioni, ovvero come organismo

> ad un tempo animalesco e arboreo, che appaia dotato di vita autonoma, e perciò artefice del proprio sviluppo secondo una sua legge[135]

il mobile non può che partecipare a questa ininterrotta metamorfosi.

Tornando a Casa Rubino, possiamo concludere che certamente le sopravvivenze della sua struttura originaria che si sono qui passate in rassegna costituiscano solo parte di un progetto decorativo totalizzante.

## 2.4 Altri esempi

Nel comune di Melfi, accanto agli esempi fino ad ora riportati, sopravvivono anche altre testimonianze di un'assimilazione e rielaborazione del gusto Liberty in ambito architettonico[136].

È questo il caso della palazzina prospiciente via Novella, un edificio a due piani con soffitta la cui facciata principale presenta un interessante esempio di decorazione architettonica floreale [fig. 59].

Stando alla testimonianza degli attuali proprietari[137], la costruzione sarebbe da attribuirsi alla committenza privata della famiglia Poma e sarebbe databile al primo Novecento. La prima documentazione pervenuta risale però alla fine degli anni Trenta[138] e, non essendo stato possibile

---

[135] *Ibidem*.

[136] Al di là delle ipotesi avanzabili sulla base del dato puramente nominale riguardante edifici un tempo dotati di decorazioni paragonabili a quelle di Palazzo Pastore. Come già accennato, fonti orali riferiscono infatti dell'esistenza, nel centro storico del paese, di siffatti edifici specificando che gli stessi sarebbero poi stati soggetti a danneggiamenti, manomissioni, restauri e rifacimenti a seguito dei sismi del 1930 e del 1980.

[137] Mi riferisco al Sig. Sandro Navazio. È per sua gentile concessione che si è potuto consultare il materiale documentario relativo all'edificio.

[138] I documenti in questione (in possesso del Sig. Sandro Navazio) – due mappe catastali realizzate dal geometra Raffaele Laviano per Vincenzo Poma – sono stati redatti nel 1939 in funzione di un accertamento della proprietà immobiliare da parte del Ministero delle Finanze. Non è dato sapere se a quelle date l'edificio fosse già stato costruito, cosa comunque probabile. Si rimanda al Documento 14 nell'Appendice II.

reperirne di anteriore, si può solo ipotizzare che la costruzione fosse precedente a tale data.

Ad impedire un più preciso inquadramento cronologico e stilistico dell'edificio in questione interviene poi il restauro cui fu sottoposto nel 1972[139] che, prevedendo una serie di modifiche e riadattamenti, potrebbe avere fortemente inciso sulla conservazione dell'aspetto originario della facciata.

A conforto però dell'ipotesi qui avanzata, ovvero che le decorazioni architettoniche appartengano ad un'epoca anteriore rispetto ai suddetti interventi[140], giungono i prospetti dell'edificio disegnati dal responsabile dei lavori, il geometra Rocco Suriano, che restituiscono l'immagine del palazzo così come si presentava al momento della redazione del progetto [docc. 13,14], ovvero prima dell'attuazione dello stesso.

Si può dunque essere certi che i fregi in stucco che adornano le finestre, così come la cornice della porta e ancora il balconcino in ferro battuto, siano originali e siano stati realizzati in concomitanza con l'edificazione della fabbrica.

E se le modanature delle finestre laterali [fig. 60] rientrano in un non meglio caratterizzato gusto floreale, a un'interpretazione meno banale vanno invece ricondotte le decorazioni del balconcino e del portone [figg. 61,62], che, con il loro più marcato linearismo, rimandano a ben più originali modelli secessionisti, confortando, anche in questo caso, l'ipotesi di una loro circolazione in regione.

---

[139] *Ibidem*.

[140] Nonché dunque raccordabile con la cronologia del Liberty in regione, che, ricordiamo, è dilatata rispetto a quella della canonica diffusione del gusto su scala nazionale.

# Capitolo 3

## Maratea

Nell'ambito della presente ricerca, un altro caso di eccezionale interesse è costituito dalle testimonianze architettoniche marateote.

Come in precedenza argomentato[141], l'architettura Liberty trova infatti spesso un luogo elettivo di espressione nelle città balneari, ed è appunto in una città balneare che si dispiega uno dei programmi decorativi di ispirazione floreale più completi e articolati che ho potuto rinvenire in regione: Palazzo Vitolo[142].

A testimoniare una assimilazione degli stilemi modernisti e una loro più libera reinterpretazione, la ricerca ha inoltre incluso Villa Nitti – edificata nel 1921 come ampliamento della Casina Marsicano su progetto dell'architetto Vincenzo Rinaldo e attualmente patrimonio della Regione Basilicata – e Villa Cheta – riconvertita a struttura ricettiva, il cui corpo originario fu realizzato nel 1890 circa come ampliamento dell'abitazione della famiglia Marsicano.

## 3.1 Palazzo Vitolo

Situato in via Alessandro Mandarini, a ridosso del centro storico di Maratea, Palazzo Vitolo[143] si presenta come un edificio su tre livelli, terrazzato.

---

[141] Si veda il Capitolo 1, Parte II della presente trattazione.

[142] L'eccezionalità del caso di studio consiste anche nel fatto che per Palazzo Vitolo è stato possibile condurre ricerche relative tanto alle partiture architettoniche, quanto alle decorazioni pittoriche interne e ai complementi d'arredo originali.

[143] L'edificio insiste su una costruzione preesistente adibita a locale commerciale. Come appreso dagli eredi, inizialmente vi era ubicata una fabbrica di scope, convertita poi, sul finire del XIX secolo, in un cinema. Gli eredi sono in possesso di alcuni pezzi d'arredo – sedie, in particolare – appartenenti al cinema dismesso poco prima dell'inizio dei lavori, nel

La facciata [fig. 63], decorata con stucchi bianchi a contrasto, si caratterizza per una serie di echi revivalistici che oscillano tra chiari richiami al repertorio floreale e tracce di neorinascimentalismo e neorococò.

Riprendendo quanto già osservato per Palazzo Pastore, anche qui sembrano coniugarsi in modo eclettico i caratteri più tipici degli stili storici – e dunque la compattezza e la sostanziale staticità – e una nuova tendenza all'ondulazione delle linee che, sebbene non si traduca nella leggerezza e nella sinuosità tipiche del Modernismo, rimanda pure ad una caratteristica peculiare dell'architettura floreale.

Se infatti la più intima natura del Liberty è da rintracciarsi nella linearità e nella bidimensionalità, l'ornamentalismo e la decorazione 'di superficie' del Liberty si ritrovano, *mutatis mutandis*, anche quando esso si applica alla terza dimensione[144], sebbene, nel passare dal piano bidimensionale ai corpi volumetrici, tenda necessariamente a materializzare le linee, generando corporeità.

Ad occuparsi del progetto e dell'edificazione fu Biagio Vitolo, allora podestà di Maratea e titolare di una ditta di costruzioni particolarmente attiva nel piccolo centro lucano[145].

Parte delle decorazioni parrebbe difatti configurarsi – come è stato possibile accertare attraverso la testimonianza degli eredi[146] – quale frutto del personalissimo gusto del proprietario, nonché prodotto delle memorie dei suoi numerosi e frequenti viaggi nel capoluogo partenopeo. Nell'ampio ed eterogeneo campionario di citazioni decorative, è infatti possibile scorgere chiari influssi del Liberty napoletano[147].

Entrando dunque nel dettaglio, come anticipato, il palazzo si presenta come una costruzione su più livelli e distinta in diversi volumi, tre in tutto,

---

1915.

[144] R. Schmutzler, *Art Nouveau*, cit., p. 31.

[145] L'impresa Vitolo fu attiva fino alla fine degli anni Cinquanta del Novecento. Tra le altre cose, seguì i lavori per la realizzazione di Villa Nitti (1921), di Piazza dell'Impero (1938), della Villa Comunale (1953) e di Piazza Buraglia (1956).

[146] Mi riferisco in particolare ai nipoti Roberto e Sergio Vitolo.

[147] Per approfondire si rimanda in particolare a R. De Fusco, *Il floreale a Napoli*, cit. e R. Bossaglia (a cura di), *Archivi del Liberty italiano*, cit.

che corrispondono all'ingresso, al corpo principale e ad un corpo centrale di coronamento più elevato, aperto in una trifora e sovrastato dal terrazzo.

A dispetto di una tipologia strutturale tutto sommato comune, la fabbrica risponde al codice del gusto Liberty con un'accennata dissimmetria di pianta, dovuta alla differente altezza tra il corpo principale e quello laterale. Al lato sinistro del primo, la cui copertura costituisce il terrazzo, è infatti affiancato un corpo minore in cui si apre l'ingresso [fig. 64].

Il primo piano, scandito orizzontalmente da una bifora nel corpo di sinistra e da tre finestre balconate in quello centrale, presenta su un finto cartiglio il cognome del proprietario e, in corrispondenza del balcone patronale, la data 1931 [fig. 65]. Questa indicherebbe la conclusione dei lavori; le testimonianze concordano infatti nel datare l'inizio della costruzione al 1915 – in linea, dunque, con la cronologia 'canonica' del Liberty nazionale.

Già in facciata, difatti, l'adozione di motivi moderatamente Liberty con inflessioni storicistico-eclettiche, si rivela chiaramente negli ornati degli elementi strutturali così come nelle decorazioni in stucco giustapposte alla facciata [figg. 66-69].

Il portone, realizzato in legno intarsiato a motivi floreali e ferro battuto [figg. 70,71] si apre su una scalinata – originariamente in pietra serena, poi restaurata negli anni Ottanta[148] – che dal pianterreno conduce all'abitazione.

Dal ballatoio del piano superiore, sulla sinistra, tramite una prima porta – realizzata a vetrate colorate, con maniglia in ottone e incisioni di umore Liberty [fig. 72] – si accede ad una delle due sezioni dell'originaria abitazione Vitolo[149]. Al suo interno sopravvivono diversi complementi d'arredo, parte della pavimentazione[150] [figg. 73,74] e due soffitti dipinti.

Il disimpegno dell'ingresso è arredato con un mobile a muro con specchiera, caratterizzato da un intaglio a rilievo di un linearismo di chiara

[148] Gli eredi riferiscono infatti che l'edificio è stato oggetto di due diversi interventi di restauro, datati al 1986 e al 2007.

[149] Attualmente il palazzo è diviso in due abitazioni con ingresso autonomo, ereditate dai due rami della famiglia Vitolo. Originariamente si trattava invece di un unico ambiente, successivamente riorganizzato per le esigenze degli eredi.

[150] Gli esemplari riprodotti nell'Appendice, caratterizzati da uno spiccato geometrismo, sono conservati in entrambi gli appartamenti.

ispirazione modernista [figg. 75] e da un piccolo gruppo scultoreo in bronzo di gusto classicheggiante, raffigurante tre fanciulle danzanti [fig. 76].

Lungo il corridoio che conduce alle stanze dell'abitazione sono poi dislocati un mobile con specchiera [figg. 79-81] e un comodino [fig. 82], nei cui intagli si nota una mescolanza di elementi decorativi di gusto neorinascimentale e Liberty.

A destra del ballatoio si apre una seconda porta, questa volta in legno, di chiara tipologia Liberty, con intagli a racemi a incorniciare tre pannelli in vetro bianco smerigliato [fig. 83]. Varcata la soglia si incontra, sulla sinistra, un appendiabiti in legno con specchiera centrale, decorato con elementi in ferro battuto e intagli a tema floreale [fig. 84].

Il primo ambiente su cui si apre il corridoio d'ingresso è il salottino di rappresentanza nel quale Biagio Vitolo accoglieva i suoi ospiti – la cui frequentazione dell'abitazione è peraltro documentata dai numerosi omaggi che il Podestà ricevette da alcuni di loro[151].

Il soffitto [figg. 86,87], in linea con la destinazione d'uso della stanza, assume qui un tono decisamente più 'importante' rispetto alle decorazioni che, come vedremo, si incontrano invece negli altri ambienti.

Lungo l'intero perimetro corre una fascia dipinta a festoni di foglie verdi su fondo celeste; il medesimo motivo, diversamente declinato, ricorre anche nel decoro centrale, che incornicia il lampadario. Il programma decorativo si dispiega poi in quattro riquadri [fig. 88] che, inquadrati a loro volta da fasce a motivo geometrico di colore giallo, raffigurano altrettanti scorci paesaggistici marini[152]. Negli angoli, linee a colpo di frusta si alternano a fiori e racemi [fig. 87]. Considerate anche le assidue trasferte napoletane di Vitolo, una possibile fonte d'ispirazione per le raffigurazioni paesaggistiche potrebbe essere stata la splendida decorazione pittorica della Stazione Zoologica "Anton Dohrn" di Napoli, com'è noto opera del pittore *Deutsch – Römer* Hans Von Marées[153].

---

[151] Spiccano per interesse storico-artistico soprattutto le tele regalate a Vitolo da Angelo Brando, pittore marateota che, come riferito dagli eredi, frequentò spesso l'abitazione e fu legato al suo proprietario da un rapporto amicale [fig. 85].

[152] Uno dei quali parrebbe raffigurare Villa Nitti ad Acquafredda di Maratea [fig. 88].

[153] Su questa produzione napoletana di Von Marées si veda: M.R. De Rosa, *Hans Von*

Nella stanza adiacente, la sala da pranzo, è collocata una credenza in legno che presenta lungo tutto il perimetro frontale intagli a bassorilievo di ispirazione naturalistica [fig. 89] e ante in vetro decorato di probabile realizzazione successiva – come evidenziato dalla contaminazione tra influssi *Déco* e umori floreali.

Il soffitto in questo caso non è decorato, ma presenta in posizione centrale un lampadario in ferro battuto originale[154] [fig. 90] i cui motivi a pampini e grappoli d'uva richiamano quelli delle vetrine della credenza.

L'ambiente si apre poi su un giardino interno, progettato dallo stesso Vitolo e decorato con una fontana e due sculture in pietra [fig. 91], e su un'altra piccola stanza che presenta un soffitto dipinto con fiori bianchi e nastri verdi [fig. 92].

In questa, come nelle altre decorazioni parietali realizzate in gran parte degli ambienti, si ritrovano stilemi di chiara ispirazione Liberty che, in virtù dell'adozione reiterata del classico motivo a colpo di frusta, paiono richiamare oltre che il canonico floreale, anche il Modernismo d'oltralpe.

Particolarmente articolata è la decorazione del soffitto delle camere da letto: nella prima, fascette bianche e composizioni di foglie e fiori azzurri incorniciano al centro una corona quadrilobata di margherite bianche che racchiude, a sua volta, il punto luce [figg. 93-95].

Con piccole varianti cromatiche e figurative, la medesima maniera ricorre anche nella seconda camera da letto, dove nastri verdi e mazzi di rose rosa[155] raccordati da un disegno geometrico si stagliano su un fondo panna e celeste, in continuità cromatica e stilistica con la fascia perimetrale, anch'essa a tema floreale declinato nei termini di un marcato linearismo [figg. 96,97].

Questi gli esemplari che ci è possibile ammirare di quello che appare essere un programma ornamentale ambizioso e complesso. Possibile autore

---

*Marées (1837-1887)*, Paparo Edizioni, Napoli, 2000.

[154] Le coppette in vetro sono tutte originali, fatta eccezione per quella centrale, la cui realizzazione è stata commissionata dagli eredi in anni recenti ad un maestro vetraio napoletano.

[155] Sull'adozione di motivi floreali che il Liberty-*Art Nouveau* ha assimilato, per il tramite dei Preraffaelliti, dal Simbolismo si rimanda a R. Bossaglia, *Il giglio, l'iris, la rosa*, cit.

dello stesso è Mariano Lanziani[156] che, originario di Lauria e di formazione napoletana, fu un pittore molto presente a Maratea e nei comuni limitrofi, nonché decoratore della prima abitazione della famiglia Vitolo[157].

Per quanto invece riguarda i molti complementi d'arredo originali e le porte in legno – laccate con vernice panna e anch'esse intagliate a tema geometrico floreale [figg. 98,99] – come si è potuto apprendere dal figlio Francesco[158], la realizzazione sarebbe da attribuire a Biagio Sisinni. Musicologo[159], appassionato del Liberty e sapiente ebanista di formazione fiorentina, realizzò, tra le altre cose, anche la mobilia e la biblioteca in legno con busti per Villa Nitti – donati alla Fondazione Nitti dopo l'acquisto dell'immobile da parte della Regione Basilicata[160].

Palazzo Vitolo, in conclusione, è l'ennesimo magistrale esempio in regione di come nel Liberty anche gli oggetti più funzionali, come gli arredi,

---

[156] Il pittore lauriota Mariano Lanziani (1883-1970) fin da bambino aveva manifestato una spiccata attitudine per il disegno e la pittura. Le condizioni della famiglia non gli permisero però di mettere a frutto le sue doti frequentando un corso di pittura, finché, durante il servizio militare, riuscì ad entrare in contatto con l'Istituto di Belle Arti di Napoli dove poté finalmente approfondire le conoscenze fino ad allora acquisite da autodidatta e affinare la sua maniera. Rientrato a Lauria, ricevette numerose commissioni pubbliche e private; oltre ad aver decorato gli interni di molte chiese della zona, dipinse anche diversi ritratti. Molti dei suoi lavori sono presumibilmente ancora oggi conservati in abitazioni private e pertanto spesso sconosciuti al pubblico. Cfr. L. Orrico (a cura di), *Mariano Lanziani decoratore, pittore di santi, ritrattista borghese*, Progetto Grafico Editoriale, Lauria, 2002, *passim*. Per ulteriori approfondimenti in merito all'attività del Lanziani a Maratea, Rivello, Viggiano, Trecchina e Lauria, si rimanda inoltre a F. Noviello, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata*, cit., pp. 161-164.

[157] Situata anch'essa nel centro storico di Maratea, presentava originariamente, come riferito dagli eredi, diverse decorazioni murarie.

[158] Nato a Maratea il 23 maggio 1934, è entrato giovanissimo nel Ministero della Pubblica Istruzione, assumendovi presto responsabilità dirigenziali. Perfezionatosi in Studi Europei, si è poi trasferito al Ministero degli Affari Esteri, rivestendovi una serie di incarichi, tra cui quello di Consulente Culturale del Ministro del tempo, On. Aldo Moro. Nel 1974, divenuto Moro Presidente del Consiglio dei Ministri, è stato chiamato a collaborare con il Ministro Giovanni Spadolini alla creazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, presso il quale ha quindi rivestito per primo – conservandola per circa vent'anni – la carica di Segretario Generale del Consiglio Nazionale e Direttore Generale. Dal 1985 è Accademico Benemerito dell'Accademia di San Luca. Attualmente, oltre a dedicarsi all'insegnamento universitario, continua a far parte degli Esperti del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici.

[159] Come riferito da Francesco Sisinni, il padre fu collezionista di spartiti e libretti d'opera dagli stilemi Liberty. Si approfitta dunque per ricordare come, nel più vasto repertorio di produzione Liberty, sia possibile individuare una versione anche 'musicale' del gusto. Si rimanda in proposito a J. Streicher, *Musica floreale?*, in F. Benzi *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 314-323 e G. Fanelli, *Musica Ornata. Lo spartito Art Nouveau*, Cantini, Firenze, 1991.

[160] Si veda anche il paragrafo 3.2, Capitolo 3, Parte II della presente trattazione.

appunto, e le opere artigianali in genere, assumano una dimensione sostanzialmente – si potrebbe anche azzardare a dire 'poeticamente' – di ricerca estetica.

E, pur ricordando che esistono dei precedenti imprescindibili, non solo teorici e progettuali[161], ma anche strettamente formali, è probabilmente questo il principale apporto dell'Arte Nuova agli ambiti dell'architettura e delle arti applicate.

## 3.2 Villa Nitti e Villa Cheta

In località Acquafredda di Maratea sorgono altri due edifici che, sebbene in misura minore rispetto a quello appena descritto, possono essere annoverati nell'ambito della produzione locale di impronta Liberty: Villa Nitti e Villa Cheta.

Il primo, Villa Nitti [fig. 101], è un edificio rurale con annesso terreno di circa due ettari, nato come ampliamento della preesistente casina Marsicano, centro di una tenuta agricola specializzata nella produzione di arance ed uva, proprietà della famiglia omonima[162].

L'edificio originario, di costruzione tardo-ottocentesca, fu soggetto alle prime piccole – e poco rilevanti – modifiche strutturali nel primo Novecento.

Nel 1920 la casina e la tenuta, che sorgevano in posizione panoramica con vista sul litorale marateota, furono acquistate[163] dall'allora presidente del consiglio Francesco Saverio Nitti che, nel 1921, commissionò all'architetto

---

[161] Ed è doveroso, anche in questo caso, fare il nome di Morris.

[162] Le vicende relative all'acquisizione e al successivo ampliamento dell'originaria proprietà della famiglia Marsicano sono puntualmente ripercorse in P. Bottini – V. Verrastro (a cura di), *Villa Nitti a Maratea: il luogo del pensiero*, catalogo mostra: Maratea, Villa Nitti, 27 luglio - 28 agosto 2004, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2006, con particolare attenzione alle pp. 27-33.

[163] Lo statista acquistò la proprietà nel 1920 da Angela Muccillo, vedova Marsicano, al prezzo di 40.000 lire. Cfr. Poliedra (a cura di), *Il recupero di Villa Nitti a Maratea. Tra memoria e progetto. Studio di fattibilità per la realizzazione di un centro permanente di alta formazione, specializzazione e sperimentazione finalizzato al recupero e alla conservazione del patrimonio architettonico*, Pisani, Avigliano, 2001, pp. 50-51.

veneziano Vincenzo Rinaldo[164] il progetto di restauro e ampliamento della struttura preesistente[165].

A curare la realizzazione del progetto, che fu messo a punto nell'arco di soli sei mesi, fu la già citata ditta del geometra Biagio Vitolo[166].

Il nuovo abitato venne concepito in uno stile eclettico e composito, oscillante tra richiami al neogotico, di cui Rinaldo era maestro, e intrusioni *Déco* – scelte che potrebbero tanto essere state frutto del gusto del committente, quanto essere piuttosto attribuibili alla specifica formazione dell'architetto. Il progetto originale, ad ogni modo, non fu del tutto portato a compimento.

Allo stato attuale, la facciata principale della villa, che affaccia sul litorale di Acquafredda, si presenta suddivisa in due parti: la prima costituita dalla vecchia casina di due piani e, in continuità con la stessa, la nuova parte centrale; la seconda consistente nella torretta angolare e aggettante, terminante al terzo livello con una loggia ad archi.

I corpi risultano essere filologicamente distinti, grazie anche all'utilizzo di due colori differenti per l'apparato murario – mentre infatti il corpo di fabbrica originario presenta murature di colore rosato e incorniciature bianche, quello più recente presenta un intonaco beige – e ad una diversa copertura, in quanto solo il terrazzo della costruzione novecentesca presenta un parapetto merlato.

La parte ottocentesca, dopo le modifiche di Rinaldo, appare scandita da monofore rettangolari che, fungendo da marcapiani, ne evidenziano i livelli.

La nuova parte centrale, caratterizzata da una mescolanza di linee tra il neogotico, il neobizantino e il *Déco* – che riecheggiano peraltro anche nella torretta – presenta invece delle monofore rettangolari al piano terra e a tutto

---

[164] In merito all'attività e al profilo di Rinaldo – che probabilmente ebbe modo di conoscere Nitti durante i suoi soggiorni a Napoli – si rimanda a P. Bottini – V. Verrastro (a cura di), *Villa Nitti a Maratea*, cit., pp. 52-53 e pp. 103-110.

[165] La cui documentazione risulta perduta o quantomeno irreperibile. Ne sopravvive però una copia del bozzetto originale della facciata principale dal quale si evince che, negli intenti del progettista, la stessa avrebbe dovuto essere decorata con motivi a rilievo di ispirazione vagamente neoclassica [doc. 15]. Cfr. *Ivi*, p. 52.

[166] Gli attestati e le autorizzazioni necessarie all'avvio dei lavori furono rilasciati a Vitolo, nel 1921, dallo stesso architetto Rinaldo che rivestiva all'epoca l'incarico di direttore dell'Ufficio Tecnico Edilizio dell'Università di Napoli. Cfr. *Ivi*, p. 53.

sesto al piano nobile. La terminazione, percorsa da un cornicione dentellato, è poi occupata da una grande terrazza, delimitata da una merlatura tipicamente neogotica con funzione di balaustra.

La torretta, elemento che conferisce all'abitato una *facies* peculiare – al contempo assimilabile a quell'asimmetria che fu tanto tipica dell'architettura Liberty – presenta la facciata movimentata da aperture a tutto sesto: una bifora al piano terra, una trifora al primo piano, una quadrifora al secondo. Le aperture dei loggiati sono sostenute da esili colonnine con capitelli di ispirazione corinzia realizzati in cemento, mentre la terminazione, coronata da una cornice a dentelli trilobati, è anche qui sovrastata da merlature di umore neogotico.

L'interno della torre presenta una rampa di scale che conduce al secondo piano, fungendo da accesso alla terrazza che sovrasta la villa e il cui ambiente è illuminato da un lucernaio circolare vetrato aperto sul tetto.

Questo dunque l'aspetto attuale della villa; nulla resta invece a testimonianza dei mobili originali che arredavano l'abitazione. Grazie al già citato Francesco Sisinni, ci è però noto che a realizzare gli arredi della biblioteca[167] – che era collocata nella grande sala rettangolare posta a sud-est del primo livello – fu, come anticipato, l'ebanista Biagio Sisinni[168].

Nel 1972 la villa, con annesso parco, fu venduta[169] alla Regione Basilicata, allora amministrata da Vincenzo Verrastro che, contestualmente all'acquisto, predispose una serie di progetti di consolidamento, restauro[170] e riconversione.

A partire dal 2012 Villa Nitti – sottoposta a vincolo della Soprintendenza ai Beni Artistici e Culturali – è diventata la sede delle attività formative

---

[167] Il cui contenuto è stato successivamente trasferito alla Fondazione Nitti di Torino. Cfr. Poliedra (a cura di), *Il recupero di Villa Nitti a Maratea. Tra memoria e progetto*, cit., p. 48.

[168] Si rimanda in proposito alla nota 159 del paragrafo 3.1, Capitolo 3, Parte II della presente trattazione.

[169] Dopo la tragica scomparsa del figlio, la figlia di Nitti, Filomena Nitti Bovet, ha venduto la villa e i due ettari di terreno circostanti per la somma di 120 milioni di lire «con il vincolo di usare l'immobile solo per fini culturali». Cit. Poliedra (a cura di), *Il recupero di Villa Nitti a Maratea. Tra memoria e progetto*, cit., p. 52.

[170] Il più sostanziale dei quali, quello condotto tra il 1981 e il 1982 dall'architetto Mastroberti [doc. 16], compromise in parte l'assetto rinaldiano della villa. Cfr. P. Bottini – V. Verrastro (a cura di), *Villa Nitti a Maratea*, cit., pp. 54 e ss.

della Fondazione Francesco Saverio Nitti, e ospita i corsi di alta formazione politica promossi da essa.

Nella stessa località di Acquafredda sorge un altro interessante esempio di architettura Liberty marateota: Villa Cheta [fig. 102].

Anch'essa originariamente appartenente alla famiglia Marsicano, nel 1980 fu rilevata dalla famiglia Aquadro che la convertì in un piccolo hotel, valorizzandone, con una serie di interventi di restauro, l'originaria struttura d'impronta Liberty.

Non si hanno notizie in merito all'edificazione della villa che però, stando a fonti orali, dovrebbe essere stata costruita dopo il 1907[171].

L'edificio si presenta come una struttura a due piani sovrastata da un corpo aggettante posto in posizione centrale rispetto alla facciata principale.

La stessa – per quanto non sia dato a sapersi quanto massicci siano stati gli interventi di restauro – risulta in più punti decorata con stucchi a contrasto a motivo floreale che ricorrono nei fregi del sottotetto e nella modanatura della finestra centrale [fig. 103].

In uno degli ambienti dell'Hotel si conserva inoltre un soffitto decorato a motivo astratto in stile tardo-floreale [figg. 104,105], circa la cui realizzazione non si hanno purtroppo notizie certe.

Nulla porta però ad escludere categoricamente che nella realizzazione di simili decori non possano essere stati coinvolti l'impresa di Biagio Vitolo e gli artisti attivi nella sua abitazione, ipotesi che, stando alle date e alla tipologia dell'ornato architettonico, potrebbe essere considerata plausibile.

---

[171] I responsabili dell'Hotel riferiscono infatti di essere a conoscenza di una versione abbastanza parziale e incompleta della storia dell'edificio e dei suoi originari proprietari. Giovanni Marsicano, dopo un periodo trascorso a Porto Alegre, accompagnato dalla moglie Angela Muccillo, sarebbe rimpatriato proprio nel 1907 – data che verrebbe dunque a costituire un probabile termine *post quem* per la costruzione della villa o, più precisamente, per il suo ampliamento, trattandosi con ogni probabilità di una costruzione tardo ottocentesca preesistente. Ad Acquafredda avrebbe dunque investito gran parte del patrimonio accumulato in Sud America acquistando il terreno e la casetta dove poi sarebbe sorta Villa Nitti e l'abitazione sulla 'rotondella', ovvero l'attuale Villa Cheta.

# Capitolo 4

## Matera

Matera, sul finire dell'Ottocento, si presentava animata da una borghesia potenzialmente pronta ad accogliere le novità del nuovo stile. Nonostante ciò, nel tessuto architettonico materano si registra, al contrario, il permanere di caratteri tipicamente ottocenteschi, che perdurano fino alla successiva introduzione dello stile littorio razionalista.

Ciò premesso, si è ritenuto opportuno in questa sede fare riferimento ad alcuni episodi architettonici che, sebbene non rispondano puntualmente ai canoni formali del Liberty, pure lasciano suppore che una certa committenza fosse informata sulle novità nazionali, seppure nella loro accezione più estesa che comprende anche gli 'equivoci' dell'eclettismo.

A Matera dunque sono stati individuati Villa Cuscianna, databile alla fine dell'Ottocento – edificio privato purtroppo inaccessibile al suo interno e pertanto finora ignoto agli studi – due palazzi privati ubicati in via Roma e via Don Minzoni e il Palazzo dell'Acquedotto Lucano, databile a inizio Novecento.

## 4.1 Villa Cuscianna

Di difficile inquadramento stilistico, Villa Cuscianna [fig. 106], situata in via Ascanio Persio, a pochi metri da piazza Vittorio Veneto, costituisce un caso isolato nel panorama architettonico urbano e regionale in virtù di un'ambiguità formale e di un eclettismo per molti versi – *in primis* 'filologicamente' – problematico.

Le poche notizie ufficiali relative a questo particolare e curioso edificio[172], una costruzione a due piani circondata da un giardino, riferiscono che la villa fu costruita sul finire dell'Ottocento da Leonardo Cuscianna[173].

Non essendo stato possibile, nonostante i reiterati tentativi, accedere all'interno dell'abitazione[174], si è tentato di intuire l'organizzazione degli spazi abitabili sulla base di quanto risulta visibile dall'esterno, nonché delle rare testimonianze di chi ha potuto visitarla.

L'edificio è caratterizzato da un modulo architettonico essenzialmente semplice, contraddistinto da linee pulite e da un sostanziale equilibrio delle geometrie spaziali. A rendere questa villa urbana un *unicum* è piuttosto l'apparato decorativo di superficie che trasforma la facciata in una composizione affastellata di fregi che riecheggiano diverse maniere, riconducibili all'eclettico e al moresco d'importazione pugliese ma che pure sembrano anticipare per certi versi il *Déco*.

Sul prospetto anteriore dell'abitazione, inquadrato da due torrette laterali[175] e sovrastato da un corpo aggettante di ispirazione moresca e neogotica, si dispiega infatti un programma ermetico di difficile interpretazione, ricco di citazioni, iscrizioni, simboli ed enigmi di svariata natura esoterica.

In posizione centrale campeggia in primo luogo un'iscrizione latina in stampatello: 'Donec Erunt Ignes'[176] [fig. 107].

In tutte le zone laterali delle scale è poi reiterato un disegno geometrico, composto da un rettangolo di colore rosso in cui è inscritto un cerchio che a

---

[172] Risultando purtroppo inattuabile l'impresa di entrare in contatto con l'attuale proprietario della villa, gran parte delle notizie qui riportate sono state apprese da personalità del luogo, che ne portano memoria storica, e da quanto scoperto dal giornalista Carlo Abbatino in occasione di una rara intervista concessagli dall'erede, Nicola Cuscianna. Per approfondire si rimanda a M. Capolupo, *Palma ultrasecolare abbattuta nella villa di via Ascanio Persio: intervista all'erede del "castello fiabesco" Nicola Cuscianna*, «SassiLive.it», agosto 2012. http://www.sassilive.it/cultura-e-spettacoli/terza-pagina/palma-ultrasecolare-abbattuta-nella-villa-di-via-ascanio-persio-intervista-allerede-del-castello-fiabesco-nicola-cuscianna-e-fotogallery/.

[173] Il cui nome è peraltro riportato sui lati dell'ingresso.

[174] Si ricorda infatti che l'edificio in questione è di proprietà privata e pertanto difficilmente accessibile se non previa autorizzazione del proprietario.

[175] I corpi laterali risultano inoltre protesi ad abbracciare il giardino, aspetto questo che porta la villa a stabilire una sorta di continuità organica con l'ambiente circostante.

[176] Letteralmente 'finché durerà il fuoco'.

sua volta contiene una figura geometrica a otto punte che potrebbe essere una stella o un fiore stilizzato[177].

Sulla parete laterale sinistra si nota quindi un quadrato composto di parole latine in stampatello [fig. 107]. Si tratta del cosiddetto 'Quadrato del Sator'[178], una ricorrente iscrizione presente in forma di quadrato magico in cui compaiono le parole SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS[179], la cui giustapposizione origina un palindromo.

L'iscrizione in questione – talvolta riportata anche in forma radiale – è stata oggetto di frequenti ritrovamenti archeologici[180], in epigrafi lapidee e in graffiti, e di altrettanto frequenti interpretazioni[181] che spaziano da messaggi moraleggianti a richiami cristologici[182].

Questa serie di iscrizioni si inserisce, come anticipato, in una ricca decorazione geometrica che si dispiega su tutte le superfici del prospetto, conferendo alla villa un aspetto decisamente originale.

---

[177] Sulla base della conversazione intrattenuta con Nicola Cuscianna, Carlo Abbatino ha supposto che tali figure geometriche rimandino alla forma di Castel del Monte, richiamando quindi Federico II di Svevia. Insistendo poi sulla simbologia dell'ottagono, l'autore dell'articolo in cui è trascritta la suddetta intervista, ha inoltre avanzato una interpretazione simbolica e mistica di tali decorazioni, supponendo che il numero 8 compaia in maniera reiterata in funzione di un ricercato richiamo a un complesso universo di significati esoterici. Cfr. M. Capolupo, *Palma ultrasecolare abbattuta nella villa di via Ascanio Persio*, cit.

[178] Per approfondire si rimanda ad esempio a R. Cammilleri, *Il quadrato magico*, Milano, Rizzoli, 1999; N. Iannelli, *Sator: epigrafe del culto delle sacre origini di Roma. La genesi e il significato del quadrato magico svelati nella teoria della correlazione astronomica*, Bastogi, Foggia, 2009; R. Giordano, *L'enigma Perfetto. I luoghi del Sator in Italia*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2013.

[179] La parola SATOR significherebbe 'Dio, il creatore', TENET significherebbe 'domina, regge', ROTAS OPERA significa 'le opere del creato' e AREPO, parola di origini non latine e probabilmente proveniente dalla lingua celtica, significa 'aratro'.

[180] Gli esemplari più antichi sarebbero emersi alla luce nel corso degli scavi di Pompei del 1925 e del 1936.

[181] Se si leggesse il palindromo da sinistra verso destra, si otterrebbe la frase "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS", che secondo una prima interpretazione potrebbe letteralmente tradursi con: "il seminatore, col suo carro, tiene con cura le ruote". Se invece si leggesse il palindromo cambiando verso alla fine di ogni riga, interpretando il termine AREPO quale forma contratta di AREOPAGO nel significato di "tribunale supremo", il palindromo potrebbe essere tradotto con: "il seminatore decide i suoi lavori quotidiani, ma il tribunale supremo decide il suo destino", attribuendogli pertanto un significato moraleggiante. Cfr. R. Giordano, *L'enigma Perfetto*, cit., *passim* e R. Cammilleri, *Il quadrato magico*, cit. *passim*.

[182] Legati perlopiù alla parola TENET che, fungendo da fulcro del quadrato, formerebbe una croce palindromica.

Quanto appena evidenziato, valga dunque a chiarire che Villa Cuscianna non sia assimilabile al gusto di matrice Liberty, ma che essa piuttosto sconfini nel più bizzarro eclettismo, in virtù della sua composita varietà di temi architettonici e motivi decorativi[183].

## 4.2 Il Monumento ai Caduti e altri esempi

Sebbene sia risultato particolarmente arduo trovare testimonianze Liberty nel tessuto architettonico di Matera, esistono pure alcune eccezioni a tale stato di cose.

Si intende fare riferimento in primo luogo ad alcuni edifici[184] dislocati nel centro materano che presentano interessanti – seppure isolati – elementi decorativi riconducibili al floreale [figg. 109,110] e poi ancora al Monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale [fig. 108], che sorge nel centro storico di Matera, in piazza Vittorio Veneto[185].

L'opera[186] si erge su un basamento in pietra sul quale si innalzano tre colonne doriche legate da una trabeazione decorata con altrettanti medaglioni in bronzo, raffiguranti un'ancora, un elmo e un paio di ali d'aquila. Sui lati della base si posano due sculture, anch'esse bronzee, raffiguranti due soldati dalle fattezze classicheggianti colti nel gesto di sfoderare la spada. A terra, sui gradini del basamento, è poi collocata una corona di filo spinato in metallo recante l'iscrizione a rilievo «I combattenti ai compagni caduti maggio 1926».

---

[183] Per confrontarla con casi similari diffusi in tutta Italia si rimanda a C. Cresti, *Il Liberty: architettura e arti figurative*, cit. (con particolare attenzione alle pp. 93 e ss.) e R. Bossaglia, Rossana, *Dopo il Liberty: considerazioni sull'eclettismo di ritorno e il filone dell'architettura fantastica in Italia*, Multigrafica Edizioni, Roma, 1984.

[184] Mi riferisco in particolare al palazzo sede dell'Acquedotto Lucano e al palazzo privato sito in via Don Minzoni, per i quali non è purtroppo stato possibile reperire alcuna forma di documentazione.

[185] Nel 1993, in concomitanza con i lavori di restauro di piazza Vittorio Veneto, il monumento è stato spostato dall'originaria collocazione, che lo vedeva situato nella zona centrale, e installato nel punto in cui lo si può attualmente ammirare.

[186] Che fu inaugurata il 13 maggio 1926 alla presenza del Re Vittorio Emanuele III. Per approfondire si rimanda a M. Morelli, *Storia di Matera*, F.lli Montemurro Matera, 1963.

Alla base di una delle due sculture bronzee è apposta la firma dell'artista, il siciliano Benedetto D'Amore[187], che vinse il concorso bandito per la realizzazione del monumento, in un periodo in cui il regime fascista aveva incoraggiato e promosso a livello nazionale l'edificazione di monumenti ai caduti della Grande Guerra[188].

Sebbene la datazione del monumento comporti uno sconfinamento rispetto alla cronologia del Modernismo italiano, si è altresì ritenuto opportuno citarlo in questa sede in virtù di una serie di elementi formali, quali la fluidità delle linee, la simmetria bilaterale, le pose quasi danzanti e l'andamento curvilineo delle sculture, che parrebbero riflettere scelte stilistiche riconducibili all'alveo del Liberty, cui peraltro è assimilabile parte della produzione scultorea di Benedetto D'Amore.

Ciononostante, un così convinto recupero di soluzioni figurative classicheggianti suggerisce che la collocazione stilistica più calzante sia piuttosto quella di un classicismo decorativo in bilico tra Simbolismo, tardo Liberty, *Art Déco* e arte littoria.

Tale conclusione vale ad affermare quanto anticipato in merito alla mancata adesione, a Matera, ad una tipologia architettonica internazionale, quale fu appunto quella di impronta modernista, a favore invece di un perpetuarsi di modelli di memoria eclettica tardo-ottocentesca che si evolvettero presto – si direbbe quasi senza soluzione di continuità – in esiti vicini ai principi formali del 'Ritorno all'Ordine' e dell'arte di regime diffusasi in Italia durante il ventennio fascista.

---

[187] «La Commissione giudicatrice del concorso per il monumento ai caduti di Matera, che aveva scelto cinque bozzetti, su sedici concorrenti, e cioè quelli di Balestrieri, Ferrante, Morescalchi, Canevari, e d'Amore, ha definitivamente scelto il bozzetto presentato dallo scultore Benedetto d'Amore, che sarà presto messo in esecuzione. E così Matera onorerà perennemente, con una bella e degna opera di arte, la memoria eroica dei suoi caduti per la Patria». La notizia compare in *Attraverso i comuni della Basilicata*, «La Basilicata nel Mondo», a. III, n. 1, gennaio 1926, p.75. Su Benedetto d'Amore si veda inoltre R. Rizzo, M.C. Sirchio, *Scultori Siciliani XIX e XX secolo*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2009.

[188] Sui monumenti ai caduti in Basilicata, si veda F. Laterza, *I monumenti ai caduti di guerra a Matera e nel materano*, Tesi di Laurea in Storia dell'arte contemporanea, Relatrice Prof.ssa Mariadelaide Cuozzo, CdL in Operatore dei Beni Culturali, Università degli Studi della Basilicata, A.A. 2012-2013.

# Appendice I

## Grafica Liberty in Basilicata: Tavole e Documenti

### 1. Riviste

«Agricoltura Materana. Organo della cattedra ambulante di agricoltura e di tutte le istituzioni agrarie della provincia di Matera», Matera, Tip. Conti, aa. 1928-1935.

«Basilicata nuova. Quotidiano politico di Potenza», Napoli, Tip. del giornale, aa. 1926-1927.

«Bollettino del Comizio agrario del circondario di Melfi», Melfi, Tip. di Benedetto Ercolani e figli, aa. 1868-1869

«Bollettino del comizio agrario del circondario di Potenza», Potenza, Tip. V. Santanello, aa. 1867-1868.

«Bollettino del Consiglio provinciale dell'economia, Potenza», Potenza, Soc. Tip. Giornale di Basilicata, 1928.

«Don Abbondio. Quindicinale, umoristico, pupazzettato», Potenza, Tip. Garramone e Marchesiello, aa. 1913-1914.

«Don Chisciottino. Quindicinale satirico pupazzettato», Potenza, Tip. Carlo Spera, 1911.

«Don Mimì. Umoristico, quindicinale», Potenza, Stab. Tip. C. Spera, 1896.

«G.U.F. Potenza. Numero unico del gruppo dei fascisti universitari di Potenza», Potenza, Tip. M. Nucci, 1940.

«Il Lucano. Giornale politico amministrativo», Potenza, Tip. Garramone e Marchesiello, aa. 1893-1913.

«Il Lucano mensile. Periodico letterario, artistico, scientifico», Potenza, Tip. Garramone e Marchesiello, aa. 1897- 1898.

«Il Ribelle. Periodico quindicinale socialista», Viggiano, aa. 1912-1913.

«Il Risveglio. Periodico di Basilicata, giornale della Lucania», Potenza, Tip. La Perseveranza – Fulgur, aa. 1911-1920.

«Il Risveglio Umoristico», supplemento mensile, Potenza, Tip. Coop. La Perseveranza, aa. 1911-1920.

«Il Vulture. Mensile dell'Unione fascista dei lavoratori dell'agricoltura di Potenza, Potenza, Tip. Fulgur N. Cappiello, 1938.

«L'Agricoltura potentina. Periodico agrario, mensile della R. Cattedra ambulante di agricoltura di Potenza», Potenza, Tip. Garramone e Marchesiello, aa. 1910-1912.

«L'Arca. Rivista mensile di pensiero fascista», Potenza, Tip. Giornale di Basilicata, aa. 1925-1926.

«L'Avvenire. Giornale democratico lucano», Matera, Tip. Angelelli – Conti, 1902.

«La Basilicata. Politico quotidiano di Potenza», Napoli, Tip. del Giornale, 1923-1925.

«La Basilicata nel mondo. Rivista mensile illustrata», Napoli, Tip. Giannini, 1924-1927.

«La giovine Lucania. Periodico settimanale», Roma, Tip. Della Casa Editrice Italiana, aa. 1894-1895.

«La libera parola. Politico, amministrativo, giuridico, quindicinale», Potenza, Tip. C. Spera, aa. 1910-1915.

«La Lucania. Rivista di scienze, lettere e storia, Potenza, Tip. V. Garramone, 1886.

«La Lucania intransigente», Potenza, Tip. Arcangelo Pomarici, aa. 1898-1899.

«La Nuova Lucania. Rivista quindicinale per l'educazione e l'istruzione delle masse operai e contadini», Potenza, Tip. La Perseveranza, 1920.

«La Provincia di Matera. Organo settimanale della Federazione provinciale fascista», Matera, Tip. Conti, 1928

«La Squilla Lucana. Giornale socialista della Basilicata», Potenza, Tip. Garramone e Marchesiello – La perseveranza – C. Spera – Editrice, aa. 1907-1915.

«Lucania letteraria», Potenza, Tip. G. Santanello, 1885.

«Nuova Agricoltura Lucana. Rivista mensile di propaganda e volgarizzazione della tecnica agricola», Potenza, Tip. Mario Nucci, aa. 1953-1957.

«Rivista storica lucana», Potenza, Tip. Carlo Spera, aa. 1900- 1901.

«Terra lucana. Organo mensile delle Istituzioni agrarie e zootecniche della provincia», Potenza, Tip. Giornale di Basilicata, aa. 1926-1932.

## 2. Tavole

| «Il Risveglio Umoristico» | |
|---|---|
| stampa | Potenza, Tip. Coop. La Perseveranza |
| sottotitolo | Supplemento mensile a «Il Risveglio» |
| periodo | 1911-1920 |
| artisti | Guido Spera |

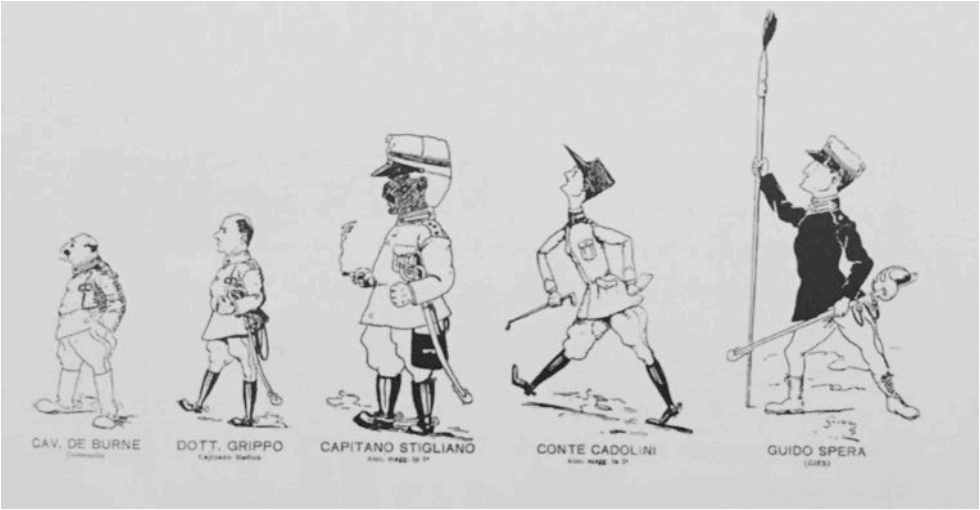



*Figura 1* – «Il Risveglio Umoristico»*, a. I, n. 1, settembre 1911, G. Spera, vignetta*

| «Don Chisciottino» | |
|---|---|
| stampa | Napoli, Tip. Giannini |
| sottotitolo | Quindicinale satirico pupazzettato |
| periodo | 1911 |
| artisti | Guido Spera |

*Figura 2* – «Don Chisciottino»*, A. I, n. 6, ottobre 1911, C. Spera, testatina*

| «La Basilicata nel Mondo» | |
|---|---|
| stampa | Napoli, Tip. Giannini |
| sottotitolo | Organo mensile delle Istituzioni agrarie e zootecniche della provincia |
| periodo | 1924-1927 |
| artisti | Guido Spera; Ivo di Lucania; Andrea Petroni; E. Cotti (?) |

*Figura 3* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, copertina*

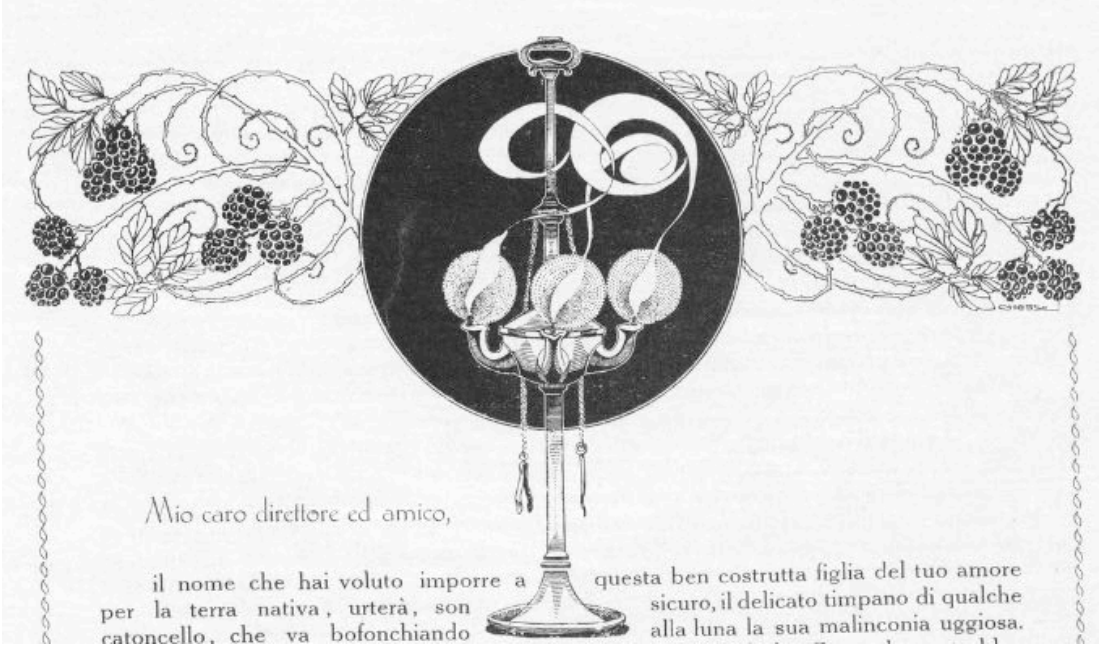


*Figura 4* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina e finalino*

*Figura 5* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina e finalino*

*Figura 6* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina*

*Figura 7* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina*

*Figura 8* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina*

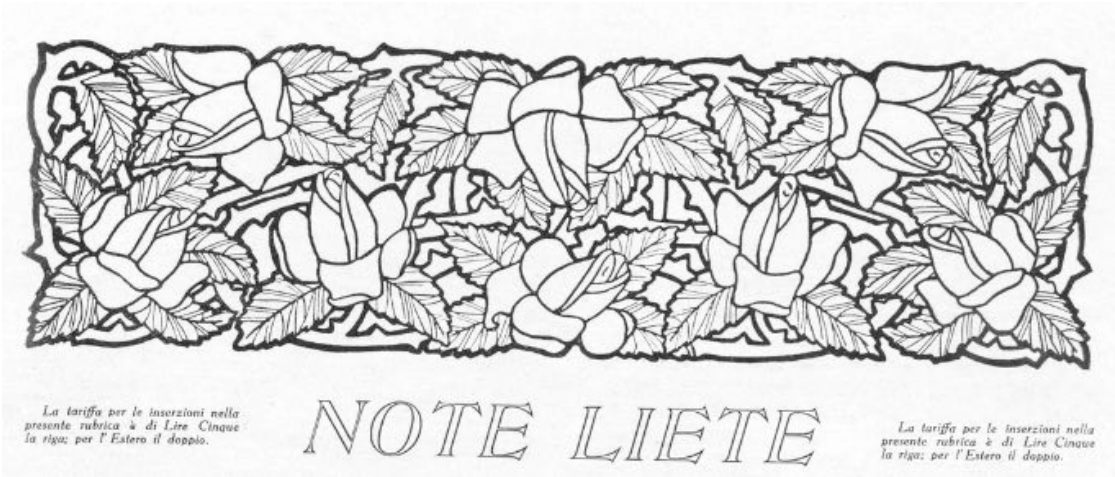



*Figura 9* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina*

*Figura 10* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 1, luglio-agosto 1924, G. Spera, testatina*

*Figura 11* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 2, settembre-ottobre 1924, A. Petroni, copertina*

*Figura 12* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 2, settembre-ottobre 1924, G. Spera, testatina*

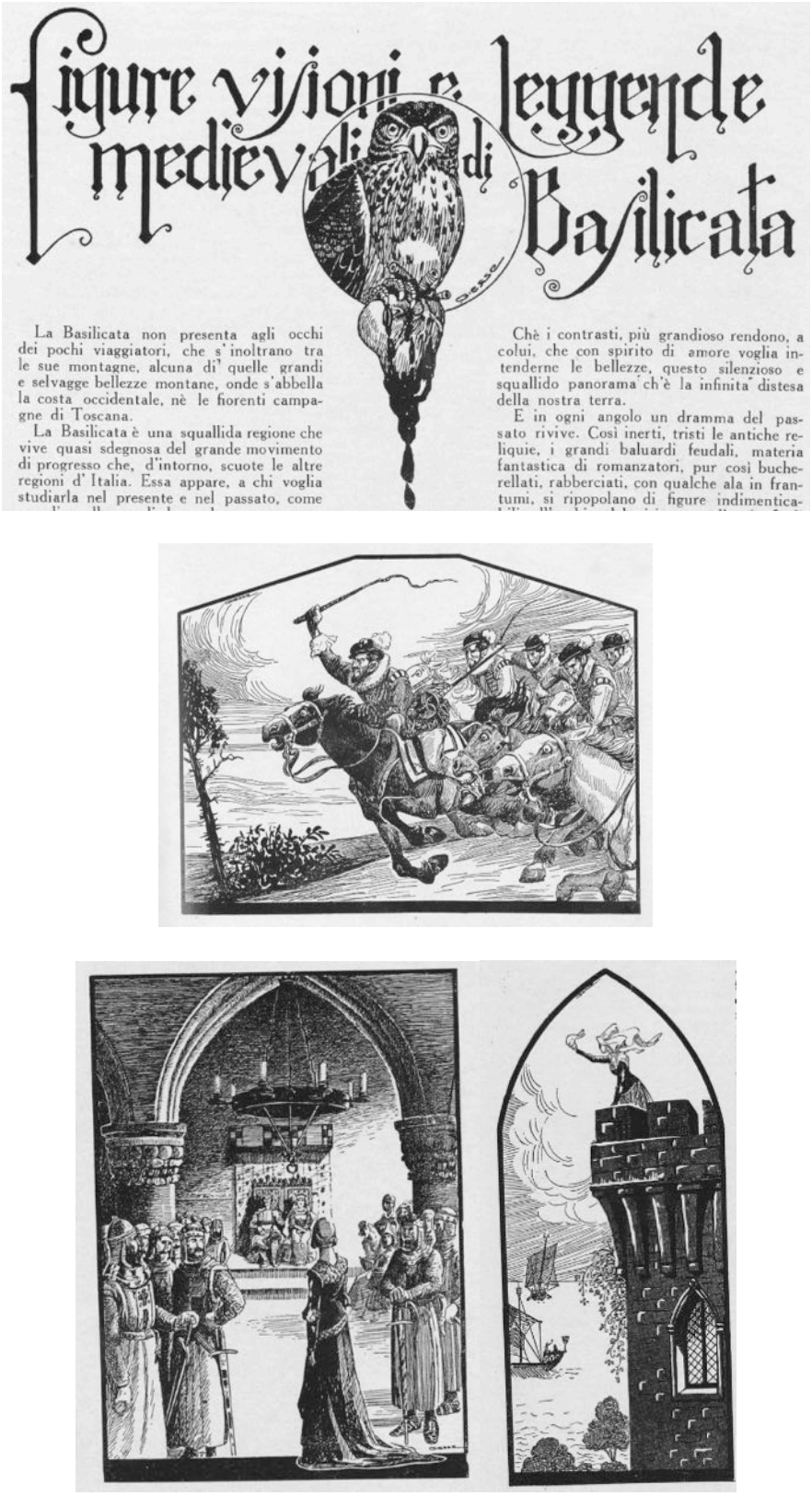


Figure visioni e leggende medievali di Basilicata

La Basilicata non presenta agli occhi dei pochi viaggiatori, che s' inoltrano tra le sue montagne, alcuna di' quelle grandi e selvagge bellezze montane, onde s'abbella la costa occidentale, nè le fiorenti campagne di Toscana.

La Basilicata è una squallida regione che vive quasi sdegnosa del grande movimento di progresso che, d'intorno, scuote le altre regioni d' Italia. Essa appare, a chi voglia studiarla nel presente e nel passato, come

Chè i contrasti, più grandioso rendono, a colui, che con spirito di amore voglia intenderne le bellezze, questo silenzioso e squallido panorama ch'è la infinita distesa della nostra terra.

E in ogni angolo un dramma del passato rivive. Così inerti, tristi le antiche reliquie, i grandi baluardi feudali, materia fantastica di romanzatori, pur così bucherellati, rabberciati, con qualche ala in frantumi, si ripopolano di figure indimentica-

*Figura 13* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 2, settembre-ottobre 1924, G. Spera, testatina e illustrazioni*

*Figura 14* – «La Basilicata nel Mondo»*, a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924, G. Spera, testatina*

INNO PASTORALE

a Ferdinando Santoro

Notte che torni, or che si tace il vento,
e che le falde adunano più lieve,
tra il monte e il piano, per incantamento,
l'insonne fioritura della neve;

nel canto pastorale, anche una volta,
tra falda e falda, come un taciturno
voto ch'io sciolgo, l'anima ha raccolta
la insonne melodia del suo notturno.

Ora la casa del Signore è piena
ed in minuti bioccoli di lana
sovra l'umile terra cristiana
cade la neve ancora, a pena a pena.

" Tu scendi dalle stelle, o re dei cieli!
" Stanotte l'obliammo il nostro male
" sì che di tua calata trionfale
" fosse degna la turba dei fedeli.

" S'ebbe l'anima nostra nutrimento
" dalla tua fede, e pace il nostro cuore;
" siamo tutti fratelli. O redentore,
" sacro stanotte è il tuo comandamento!..

Voci perdute, lontane, che indugiano
ancora, vigili ombre di sogno;
remote solitudini che agogno,
se l'anima è costretta dal silenzio.

*Figura 15* – «La Basilicata nel Mondo»*, a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924*

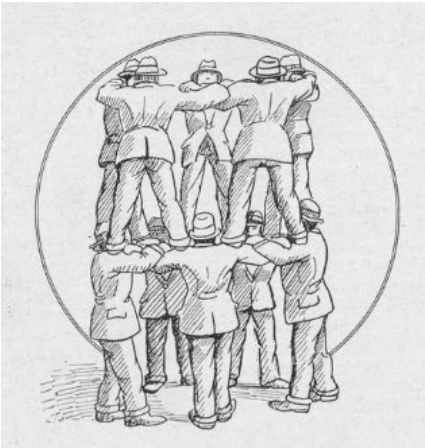


*Figura 16* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 2, settembre-ottobre 1924, G. Spera, finalino*

*Figura 17* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924, G. Spera, testatina e finalino*

*Figura 18* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924, G. Spera, illustrazioni*

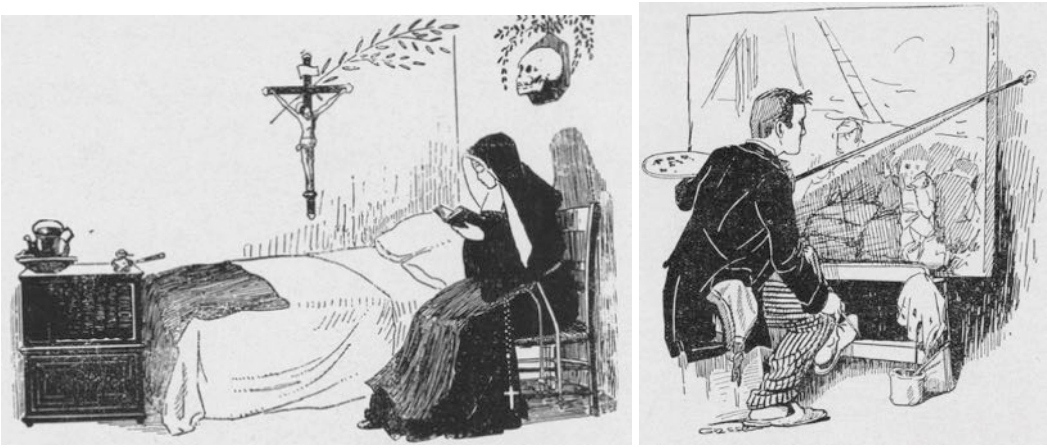


*Figura 19* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924, G. Spera, illustrazioni*

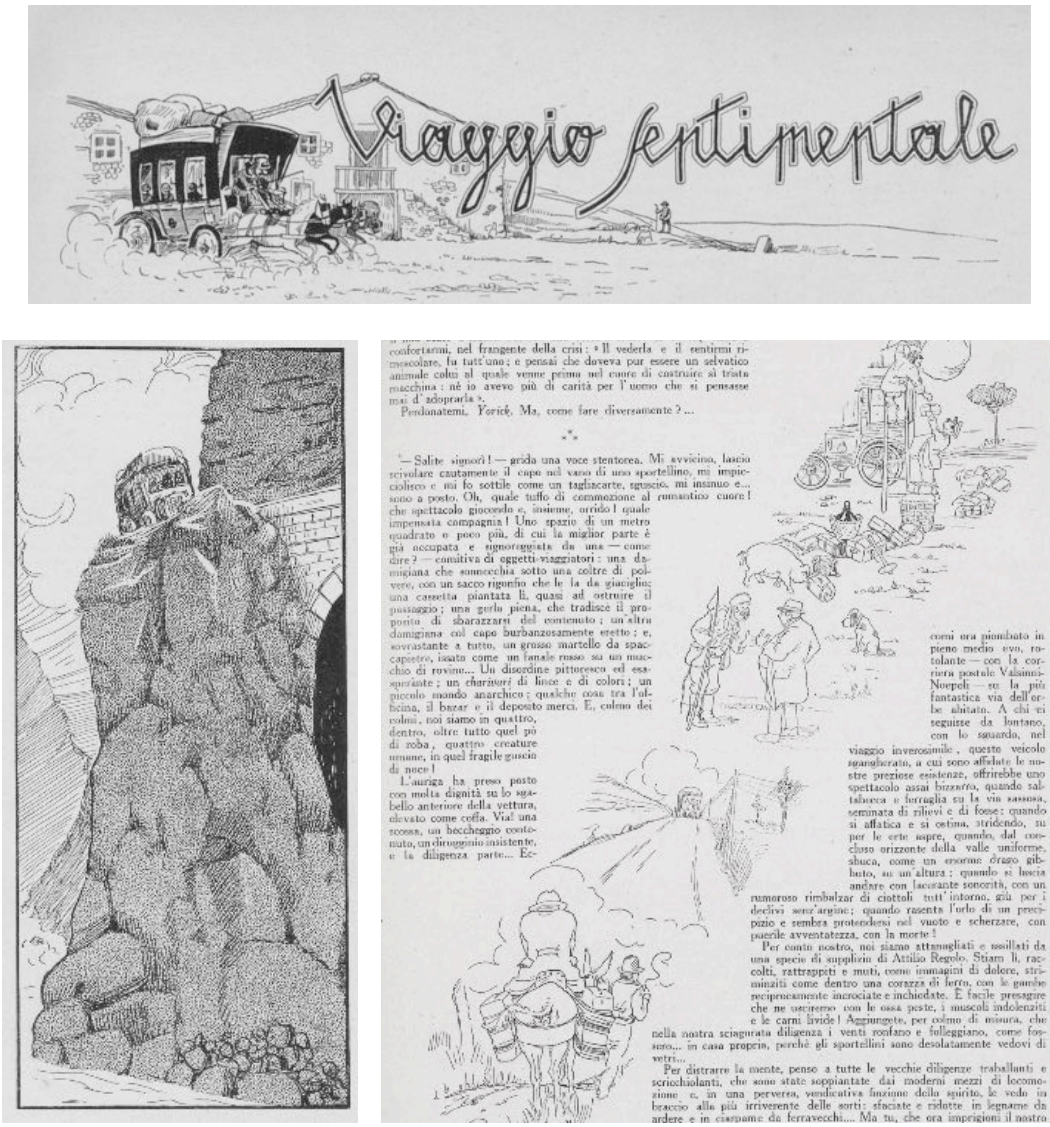



*Figura 20* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924, G. Spera, testatina e illustrazioni*

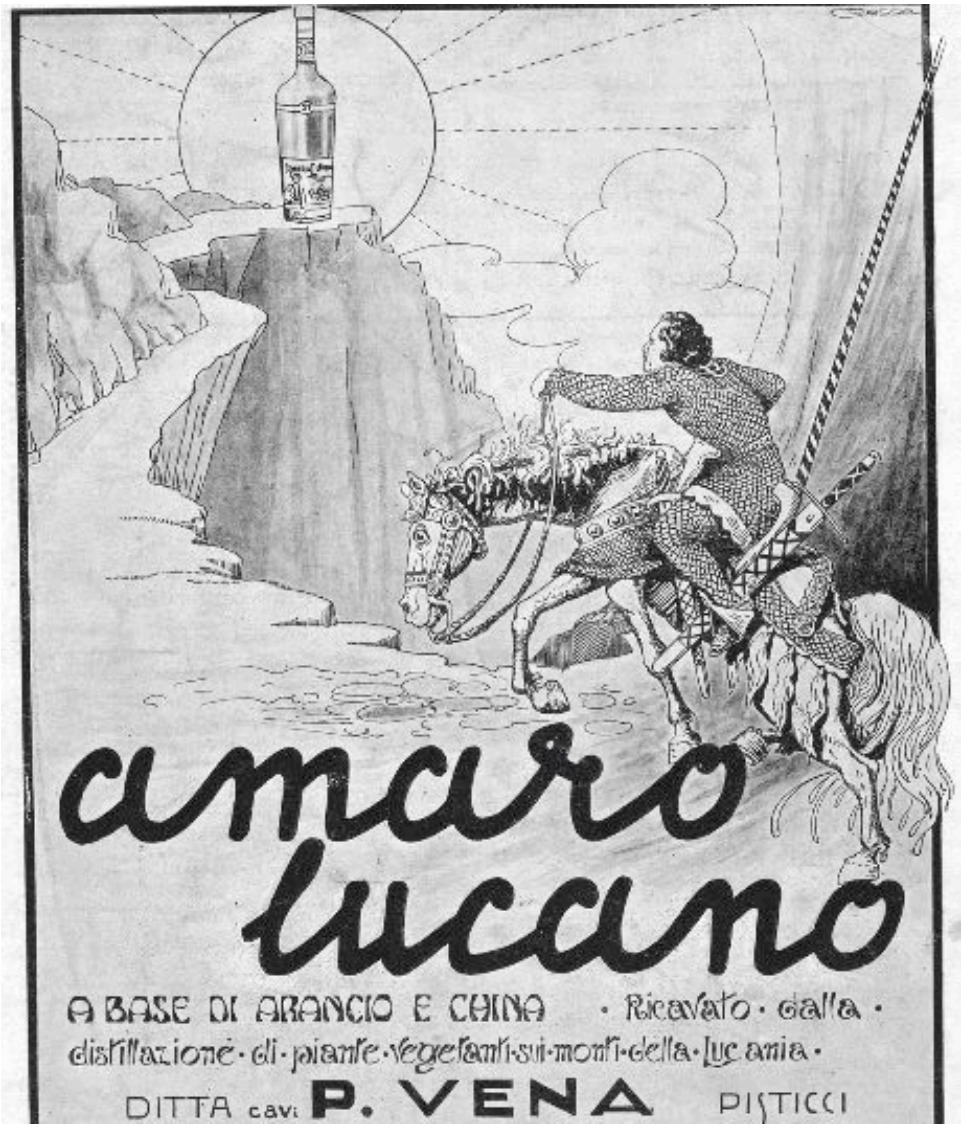



*Figura 21* – «La Basilicata nel Mondo», *a. I, n. 3-4, novembre-dicembre 1924, G. Spera, pubblicità Amaro Lucano*

*Figura 22* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1925, G. Spera, finalino*

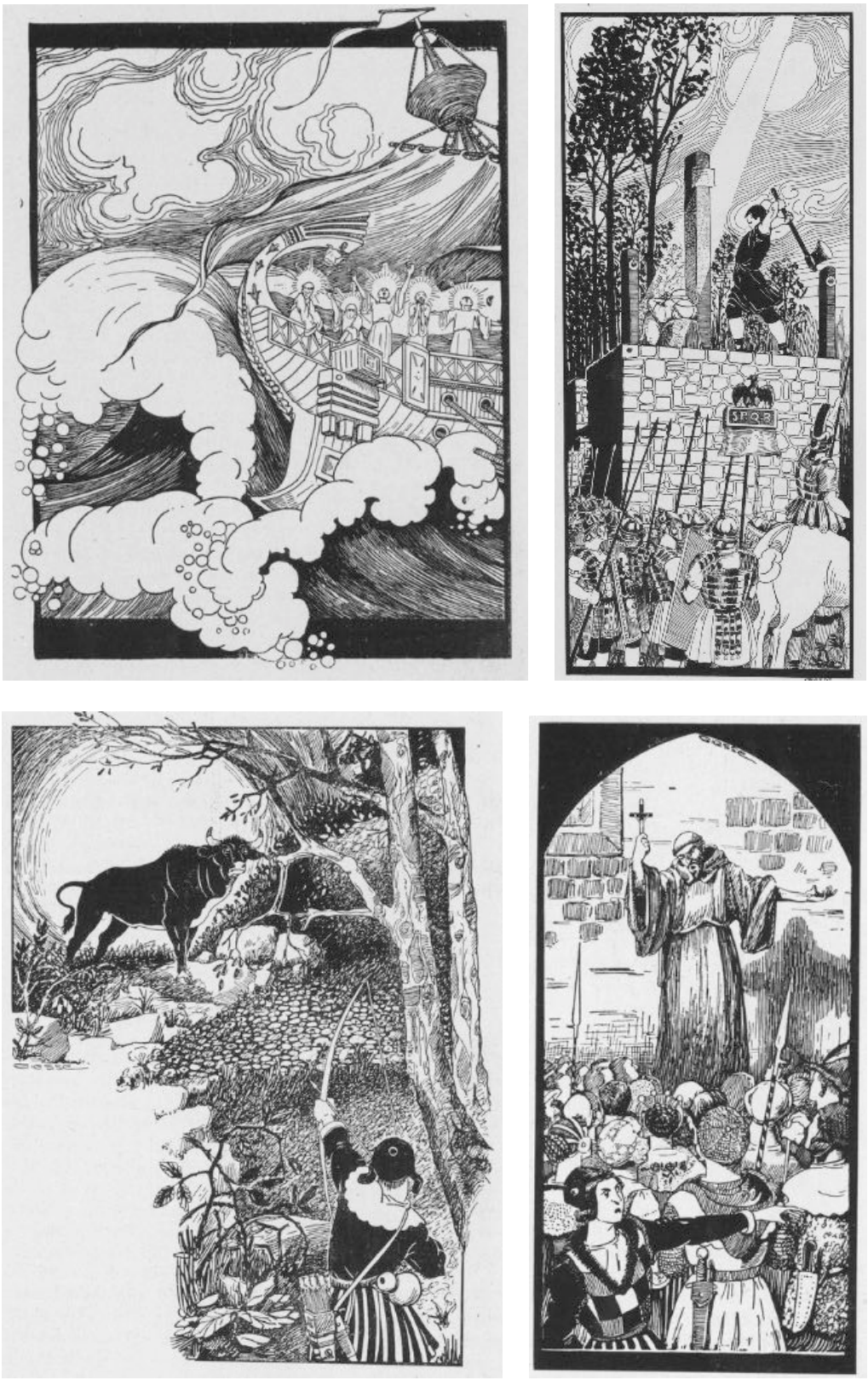


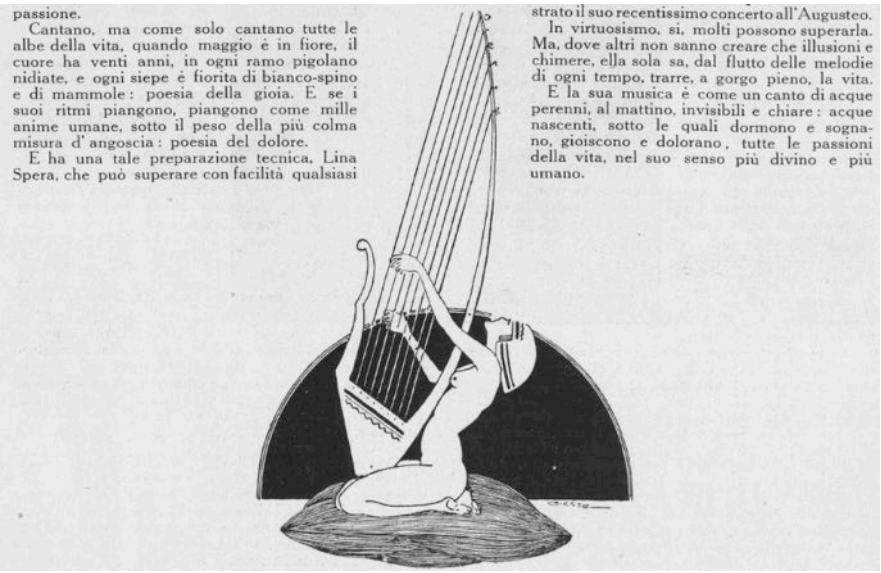

*Figura 23* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1925, G. Spera, testatina e illustrazioni*

*Figura 24* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1925, G. Spera, testatina e finalino*

*Figura 25* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, pubblicità La Rinascente*

*Figura 26* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, testatina*

*Figura 27* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, testatina e finalino*



passione.

Cantano, ma come solo cantano tutte le albe della vita, quando maggio è in fiore, il cuore ha venti anni, in ogni ramo pigolano nidiate, e ogni siepe è fiorita di bianco-spino e di mammole: poesia della gioia. E se i suoi ritmi piangono, piangono come mille anime umane, sotto il peso della più colma misura d'angoscia: poesia del dolore.

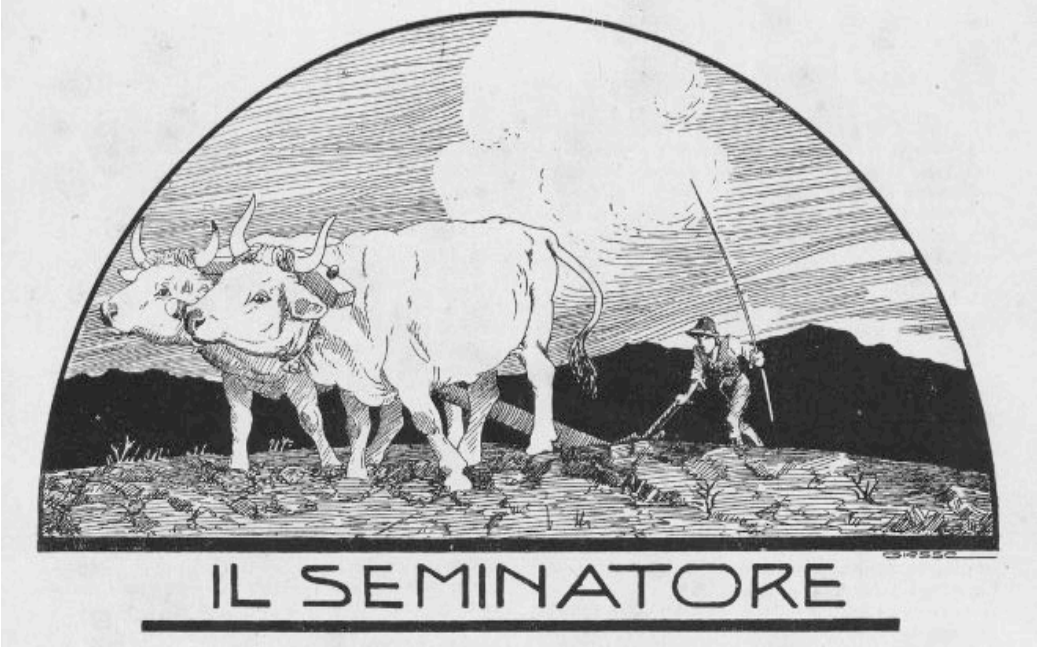
E ha una tale preparazione tecnica, Lina Spera, che può superare con facilità qualsiasi

strato il suo recentissimo concerto all'Augusteo.

In virtuosismo, si, molti possono superarla. Ma, dove altri non sanno creare che illusioni e chimere, ella sola sa, dal flutto delle melodie di ogni tempo, trarre, a gorgo pieno, la vita.

E la sua musica è come un canto di acque perenni, al mattino, invisibili e chiare: acque nascenti, sotto le quali dormono e sognano, gioiscono e dolorano, tutte le passioni della vita, nel suo senso più divino e più umano.

*Figura 28* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, finalino*



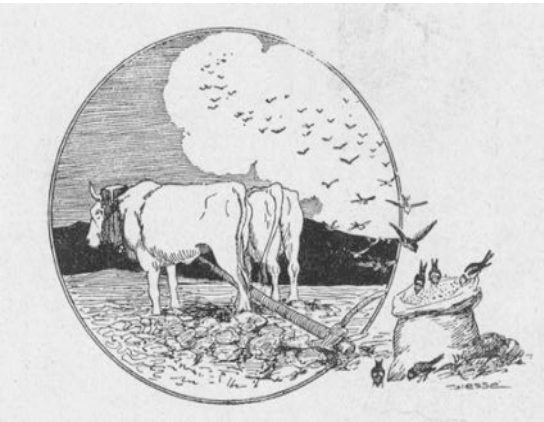


*Figura 29* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, testatina, illustrazione e finalino*

*Figura 30* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, testatina*

*Figura 31* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 2, marzo-aprile 1925, G. Spera, testatina*

*Figura 32* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 3, maggio-giugno 1925, G. Spera, testatina*

*Figura 33* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 3, maggio-giugno 1925, G. Spera, testatine*

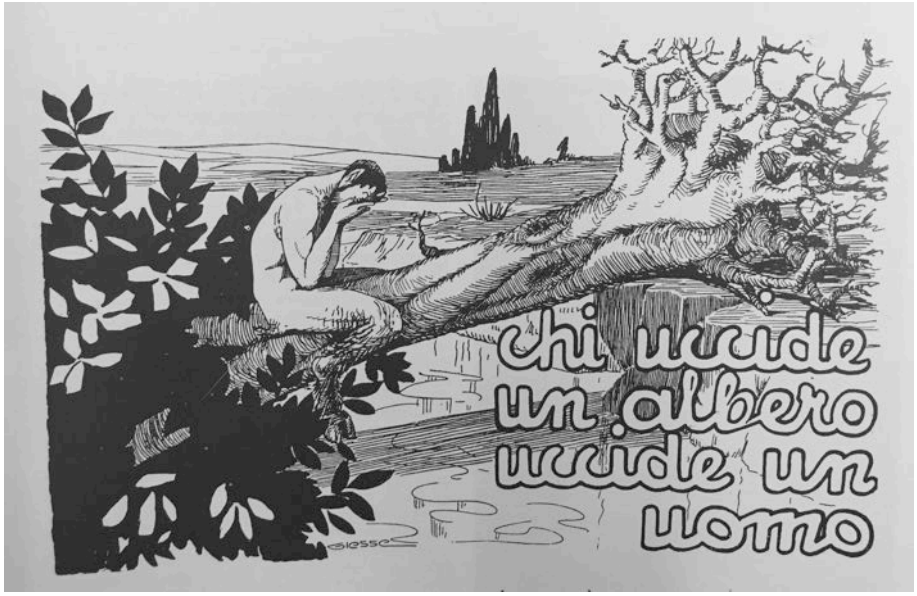



*Figura 34* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 3, maggio-giugno 1925, G. Spera, testatina*

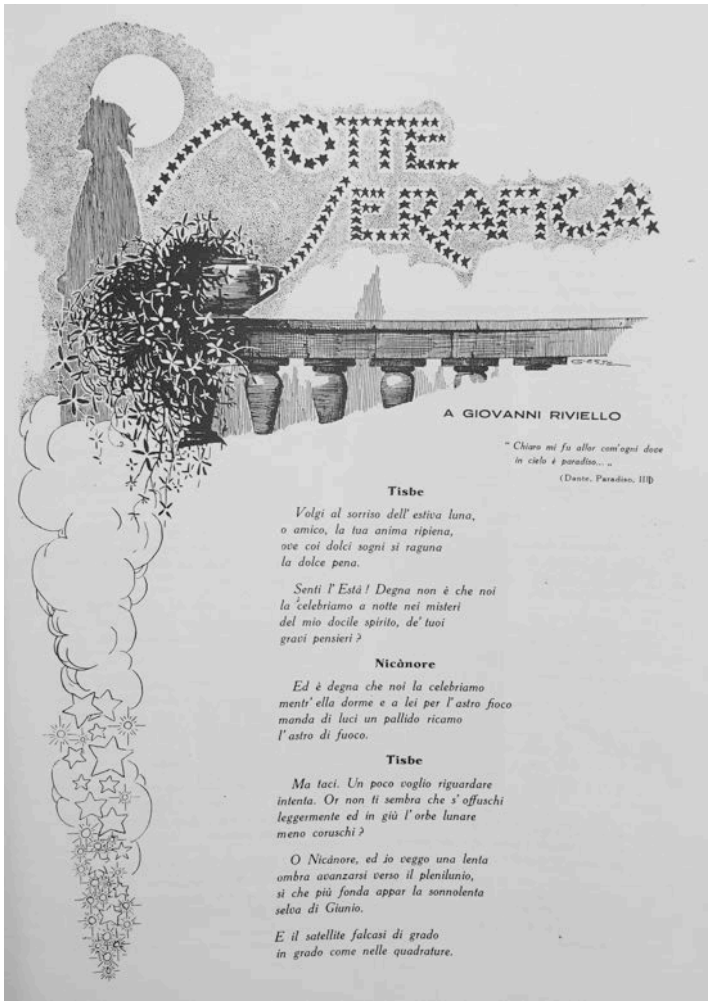



*Figura 35* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 3, maggio-giugno 1925, G. Spera, testatina*

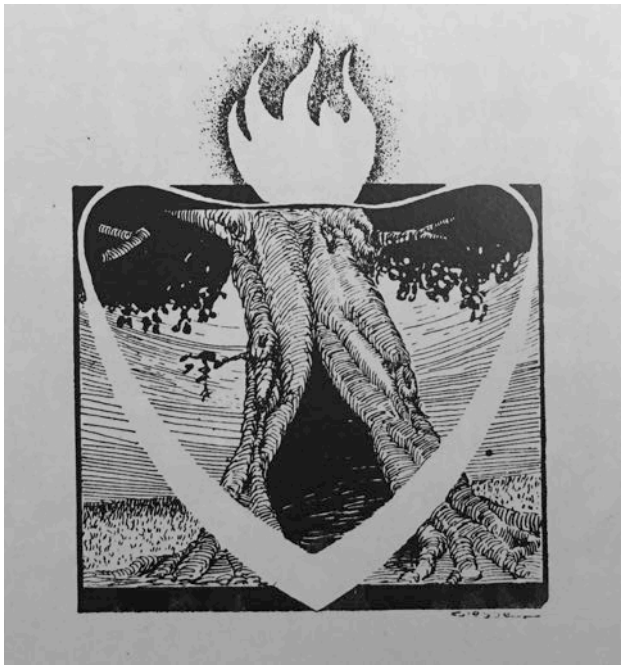


*Figura 36* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 3, maggio-giugno 1925, G. Spera, testatina e finalino*

*Figura 37* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 4-5-6, luglio-agosto-settembre 1925, A. Petroni, copertina*

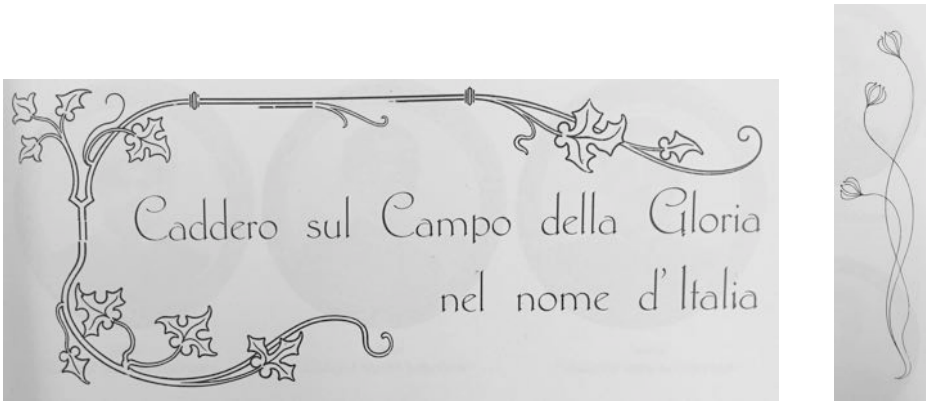



*Figura 38* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 4-5-6, luglio-agosto-settembre 1925, G. Spera, decorazioni*

*Figura 39* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 4-5-6, luglio-agosto-settembre 1925, G. Spera, testatine*

*Figura 40* – «La Basilicata nel Mondo», *a. II, n. 7, novembre-dicembre 1925, G. Spera, testatina e finalino*

la notte di bethelm

A Sfinge

Egli è nato;
una Vergine è la Madre,
e lo Spirito gli è Padre.
Pifferelle e sufolette,
cennamelle,
sampognelle
di pastori e di pastore
gli han cantato l'alleluja.
Son venuti — gente oscura —
dalla veglia degli stazzi
e le fiamme di sermenti
li han guidati nella via.
Han piegato le ginocchia.
Han guardato. Han detto: è Dio!
E sull'arco della grotta
una stella si è fermata
— la più bella! —

Ed ha detto una pastora
alla Vergine Maria:
— Poverella è questa grotta,
madonnina gentilina!
Non hai fuoco, non hai pane,
e neppure panni caldi
pei piedini tenerelli
del tuo Piccolo Divino.
Fredda fredda è questa notte:
s'è gelata la cascata,
e gelate son le stelle,
e non cantan le fontane.
O Madonna Nazarena,
prendi questa lana calda
pei piedini
tenerini
del Bambino!

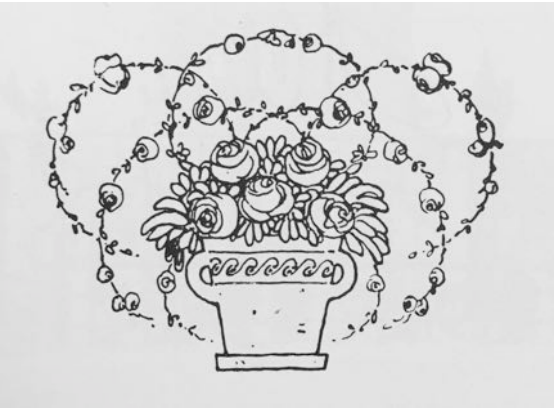


*Figura 41* – «La Basilicata nel Mondo», *a. III, n. 1, gennaio 1926, G. Spera, testatina e illustrazioni*

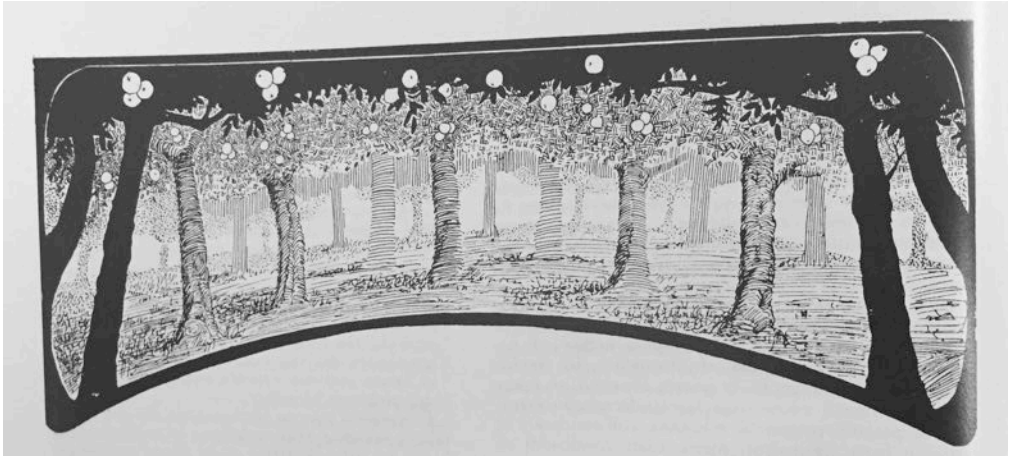


*Figura 42* – «La Basilicata nel Mondo», *a. III, n. 1, gennaio 1926, G. Spera, testatine*

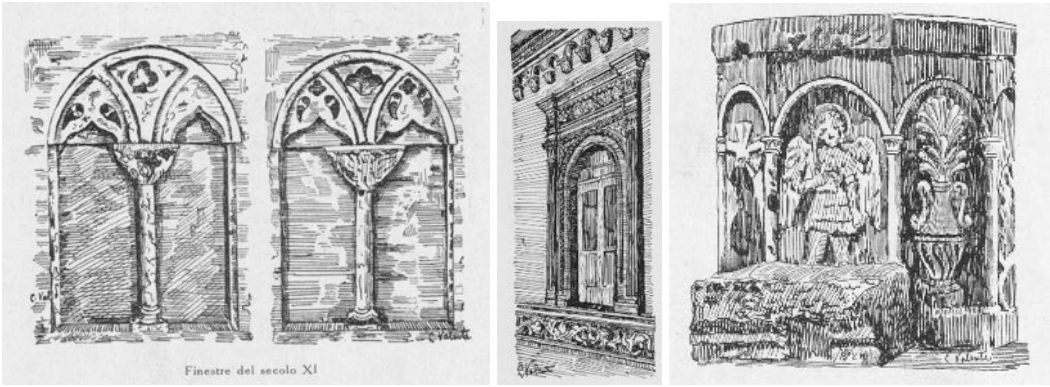



*Figura 43* – «La Basilicata nel Mondo», *a. III, n. 2, febbraio-marzo-aprile 1926, C. Valente, illustrazioni*

*Figura 44* – «La Basilicata nel Mondo»*, a. III, n. 2, febbraio-marzo-aprile 1926, Ivo di Lucania, illustrazione*

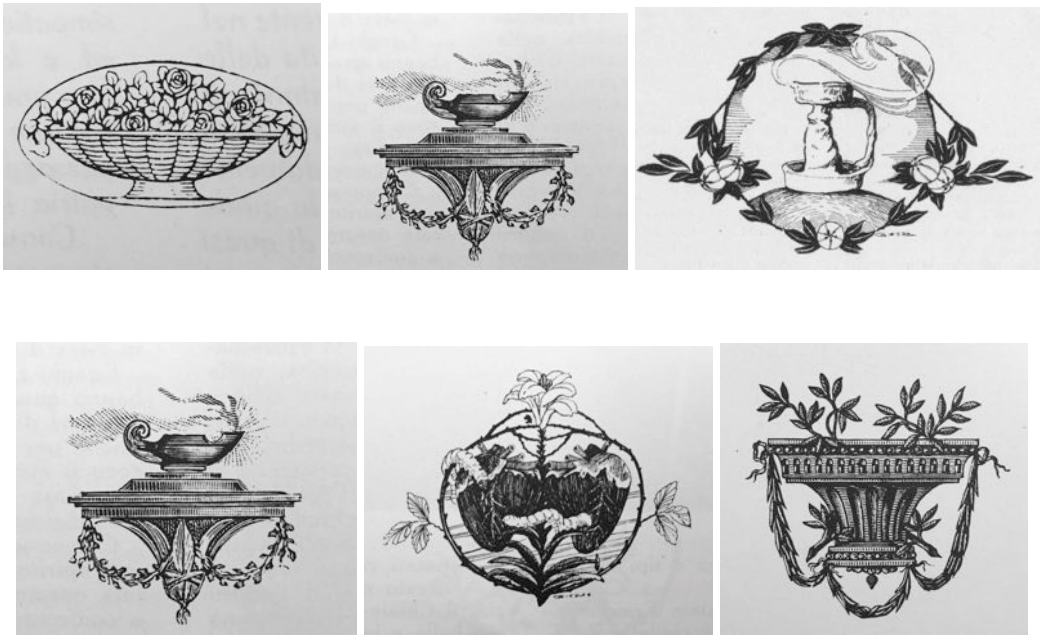


*Figura 45* – «La Basilicata nel Mondo»*, aa. II-III-IV, 1925-1926-1927, G. Spera, finalini*

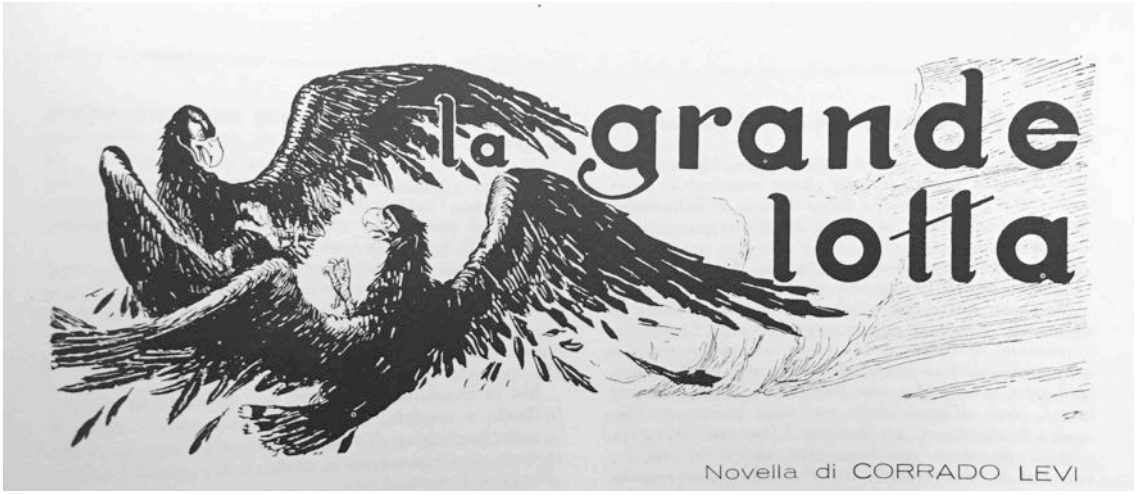
Anelito

Sento che non diverso
son dal ramo fiorito del pesco,
infonante le rosee corolle,
dell'alba nell'alito fresco;
da quanto morente risorge
nell'infaticato universo,
dalla vita che informa le zolle,
il cielo, il mare, il colle.
Ed il mio cuore obliato
nell'incomparabil bellezza,
che ovunque la terra mi porge
rapito in mistica ebrezza,
anelo a te, grande Increato.

F. Cappiello

(Dal libro: «Vivere, vedere ed in cuor sognare»)

*Figura 46* – «La Basilicata nel Mondo», *a. III, n. 2, febbraio-marzo-aprile 1926, E. Cotti, illustrazione*



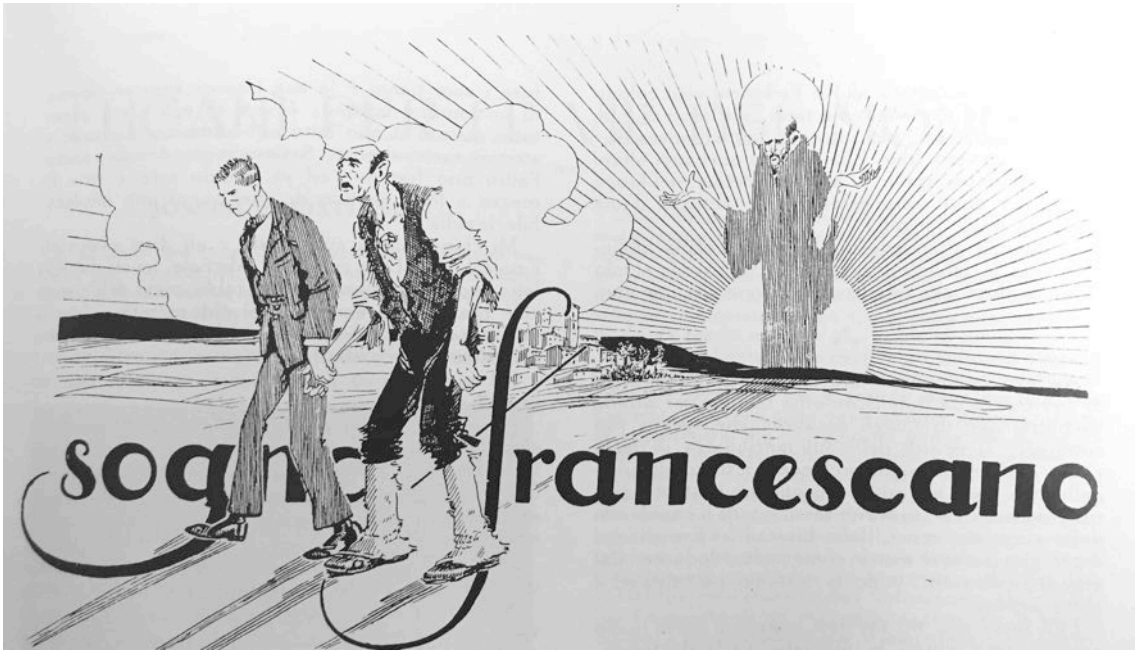




*Figura 47* – «La Basilicata nel Mondo», *a. III, n. 4, settembre 1926, G. Spera, testatine*

*Figura 48* – «La Basilicata nel Mondo», *aa. III-IV, 1926-1927, G. Spera, finalini*

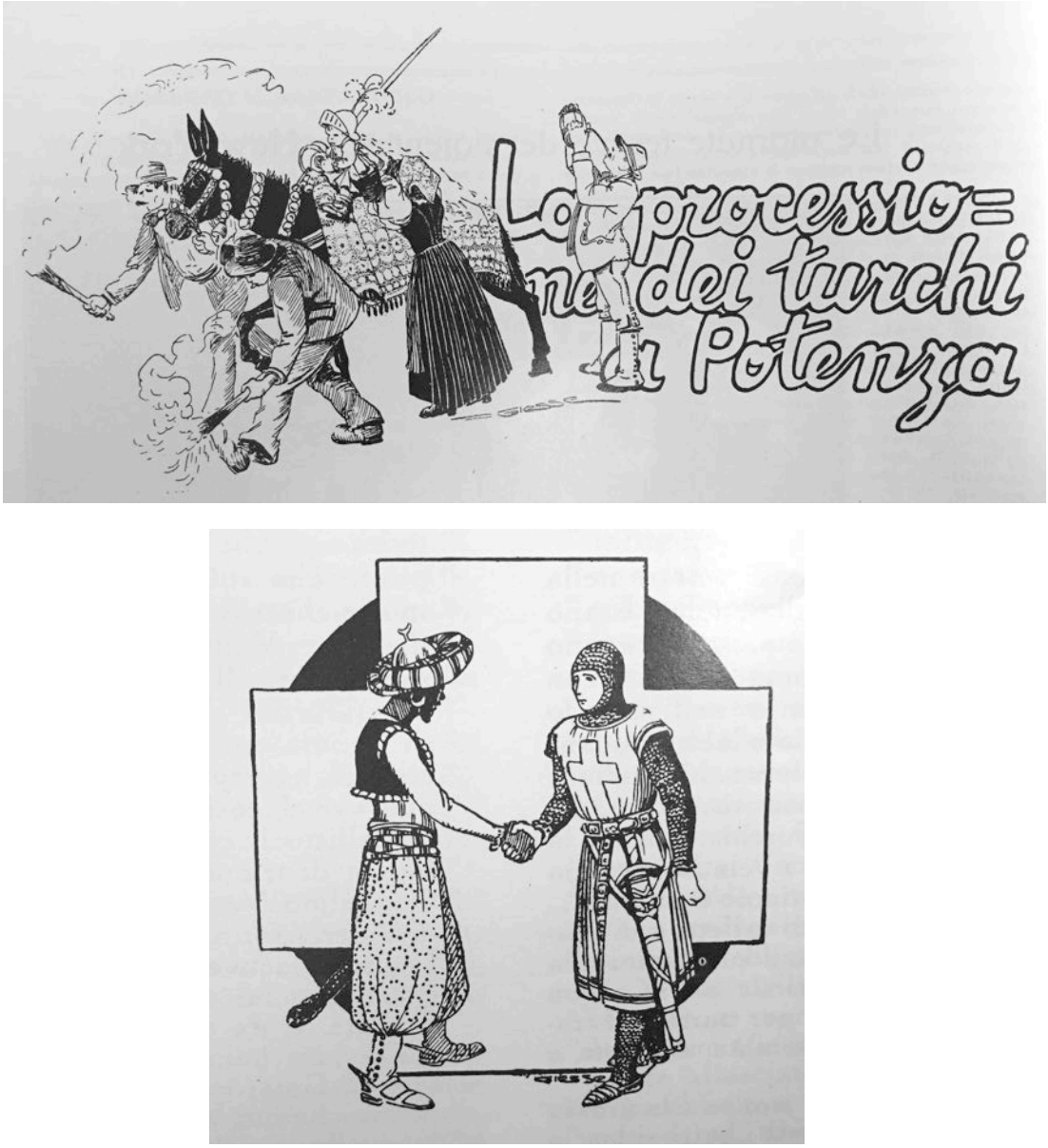



*Figura 49* – «La Basilicata nel Mondo», *a. IV, n. 2, febbraio-marzo 1927, G. Spera, testatina e finalino*

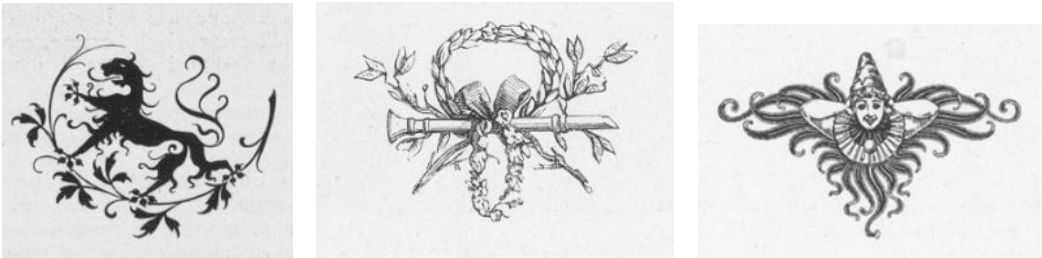


*Figura 50* – «La Basilicata nel Mondo», *aa. III-IV, 1926-1927, G. Spera, finalini*

| «Terra Lucana» | |
|---|---|
| stampa | Potenza, Tip. Giornale di Basilicata |
| sottotitolo | Organo mensile delle Istituzioni agrarie e zootecniche della provincia |
| periodo | 1926-1932 |
| artisti | Guido Spera; E. B. (Ercole Bianchi) |

*Figura 51* – «Terra Lucana», *a. VI, n. 1-2-3-4, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1926, G. Spera, copertine*

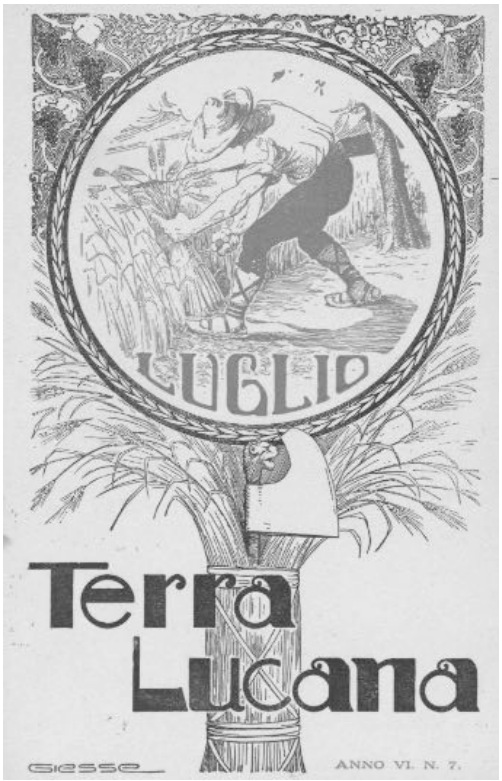


*Figura 52* – «Terra Lucana», *a. VI, n. 5-6-7-8, maggio-giugno-luglio-agosto 1926, G. Spera, copertine*

*Figura 53* – «Terra Lucana»*, a. VI, n. 9-10-11-12, settembre-ottobre-novembre-dicembre 1926, G. Spera, copertine*

*Figura 54* – «Terra Lucana», *a. VII-VIII, 1927-1928, G. Spera, copertina*

*Figura 55* – «Terra Lucana», *1932, G. Spera, copertina*

*Figura 56* – «Terra Lucana», *a. X, n. 2, marzo 1930, E. Bianchi, copertina e testatina*

| «Agricoltura Materana» | |
|---|---|
| sottotitolo | Organo della cattedra ambulante di agricoltura e di tutte le istituzioni agrarie della provincia di Matera |
| stampa | Matera, Tip. Conti |
| periodo | 1928-1935 |
| artisti | Guido Spera |

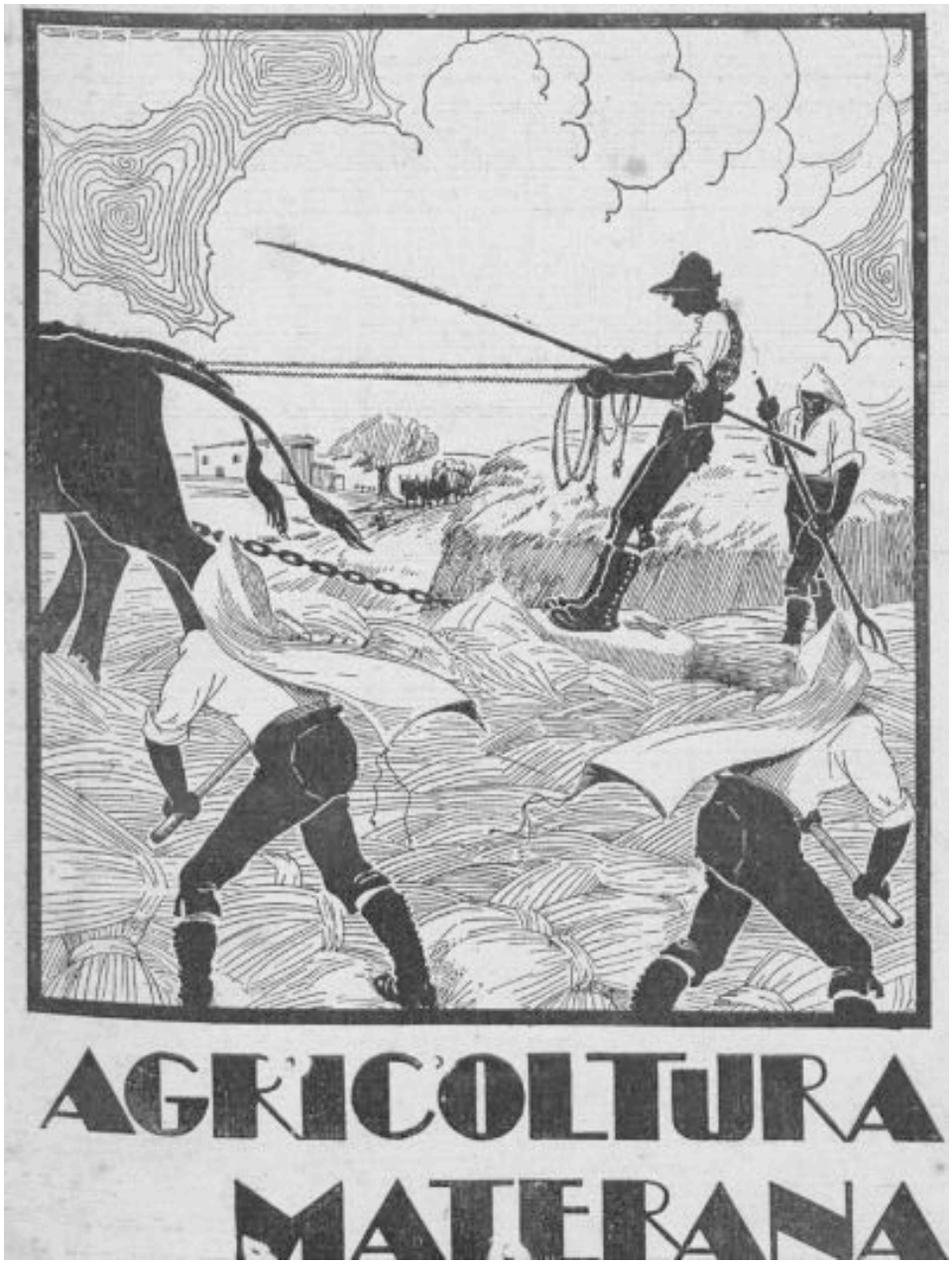



*Figura 57* – «Agricoltura Materana»*, a. I, n. 7, luglio 1928, G. Spera, copertina*

*Figura 58* – «Agricoltura Materana»*, 1928-1935, G. Spera, copertine*

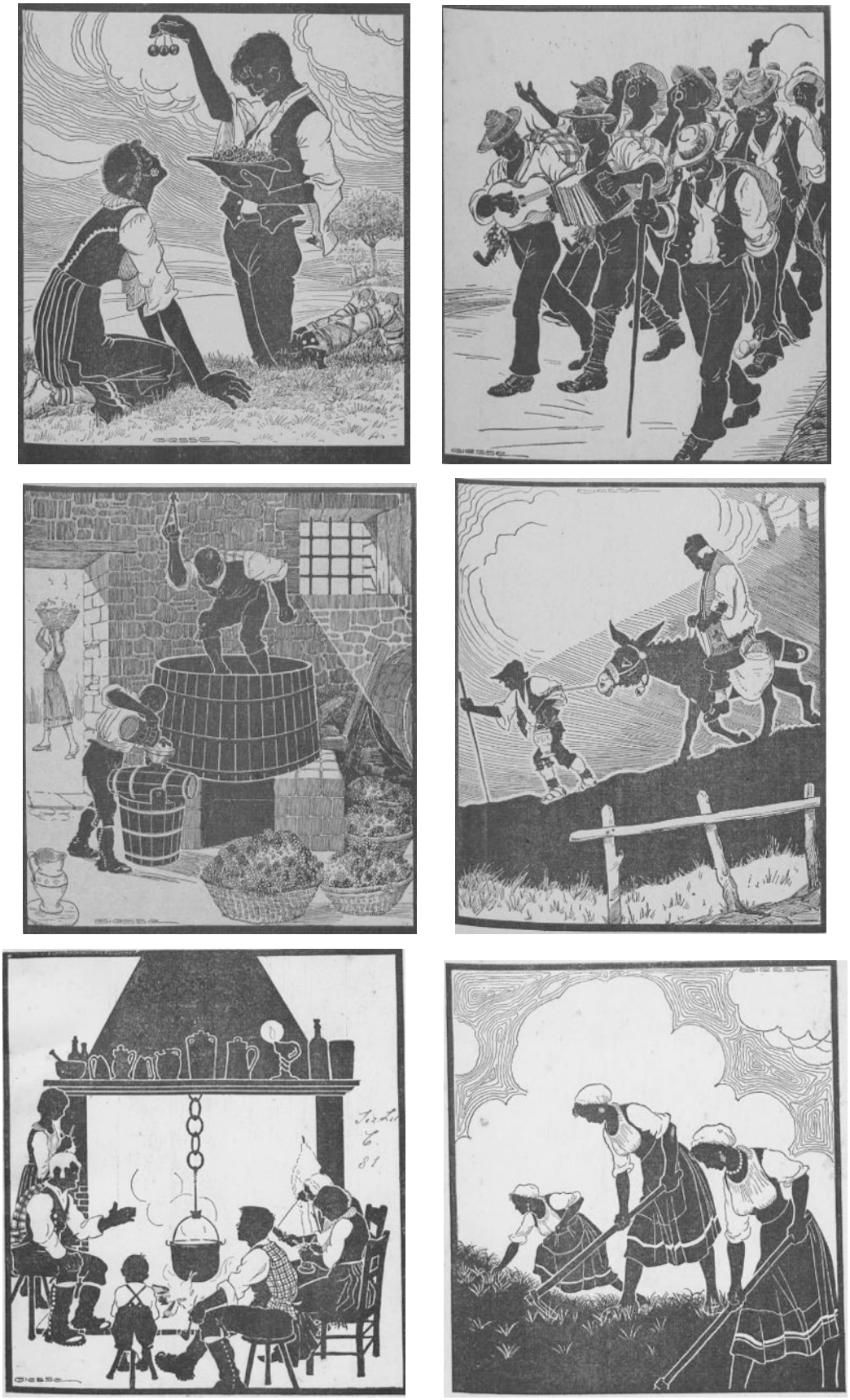


*Figura 59* – «Agricoltura Materana», *1928-1935, G. Spera, copertine*

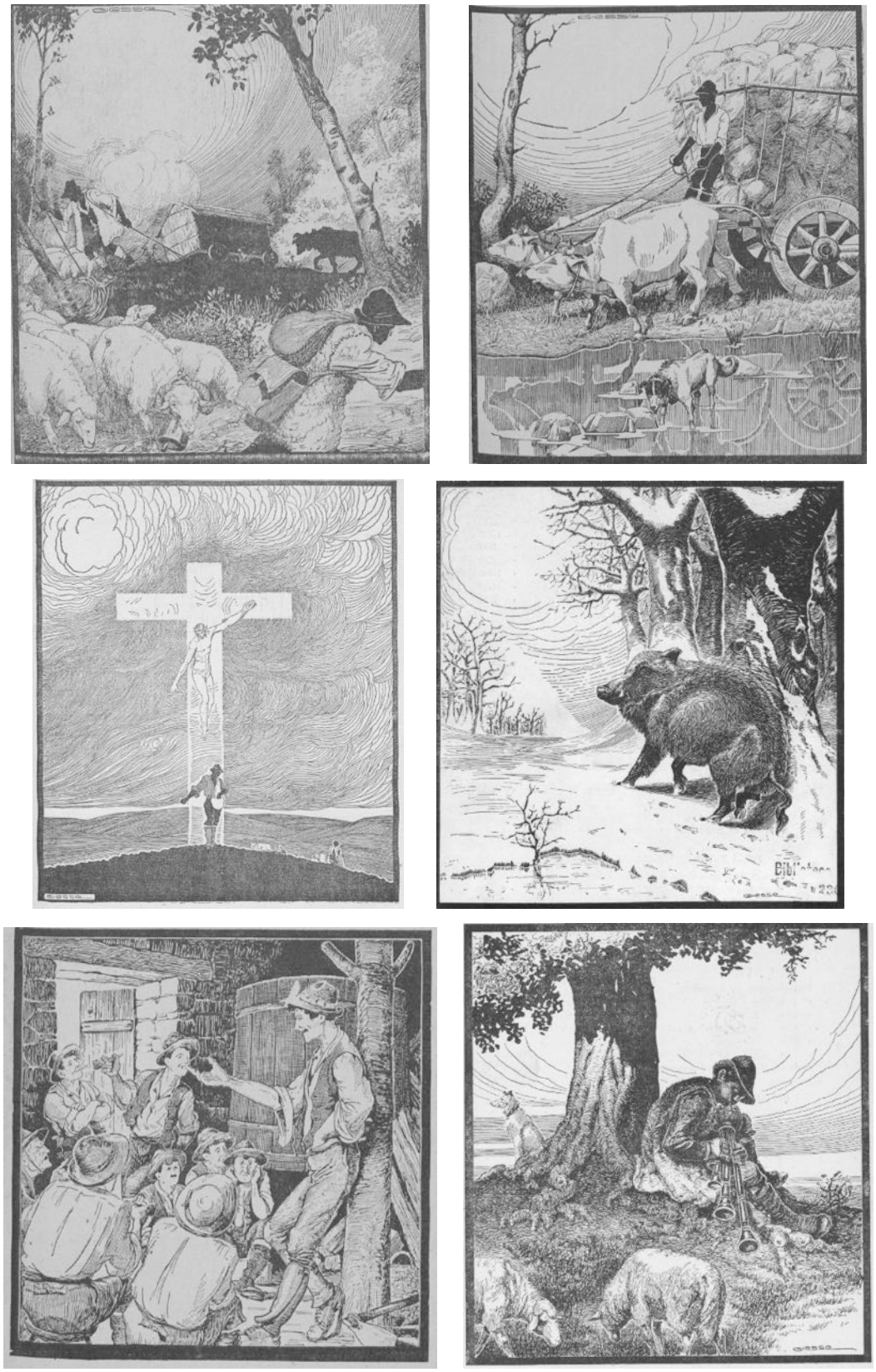


*Figura 60* – «Agricoltura Materana»*, 1928-1935, G. Spera, copertine*

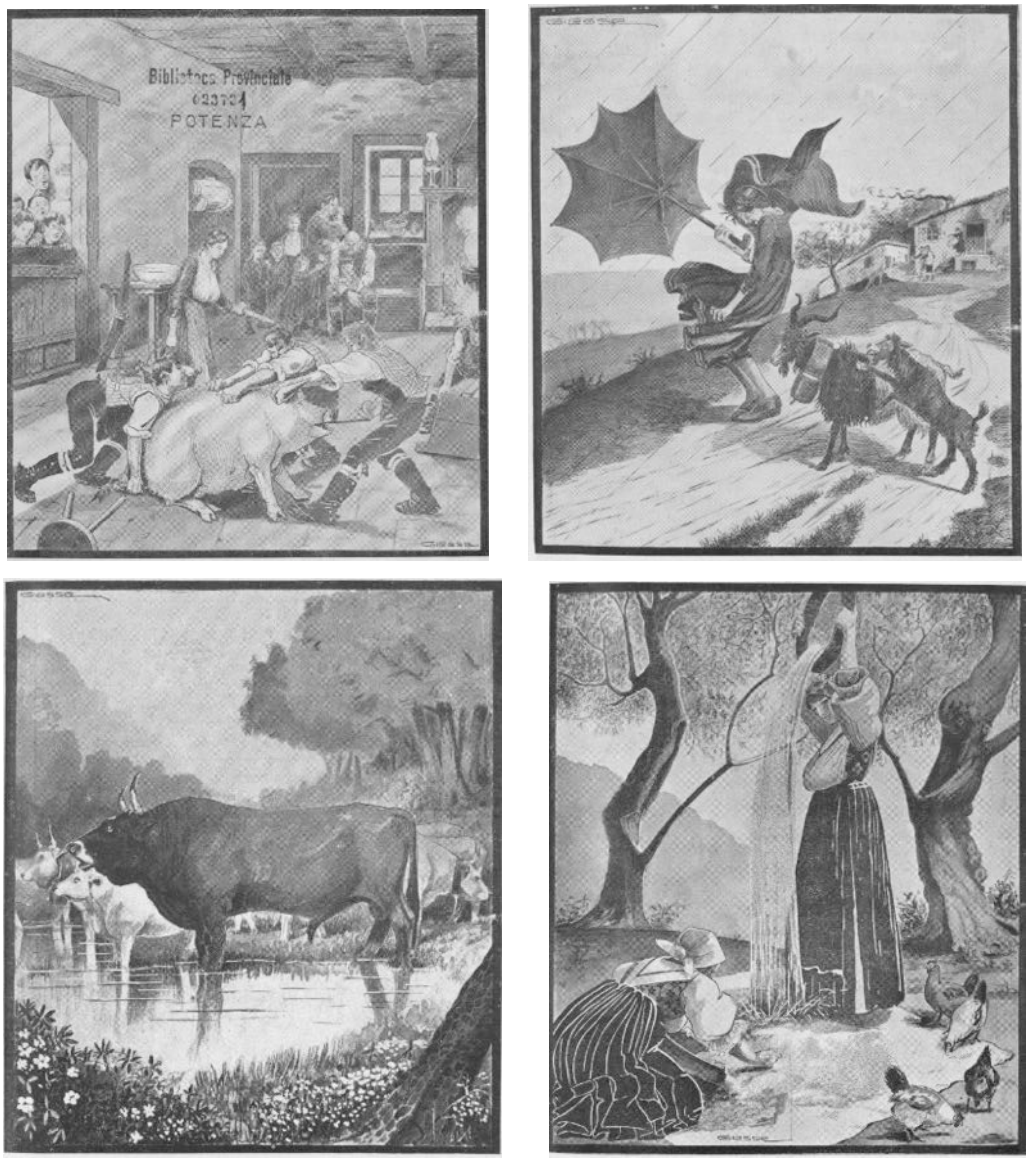



*Figura 61* – «Agricoltura Materana»*, 1928-1935, G. Spera, copertine*

*Figura 62* – «Agricoltura Materana»*, a. I, n. 7, luglio 1928, G. Spera, Il Seminatore*

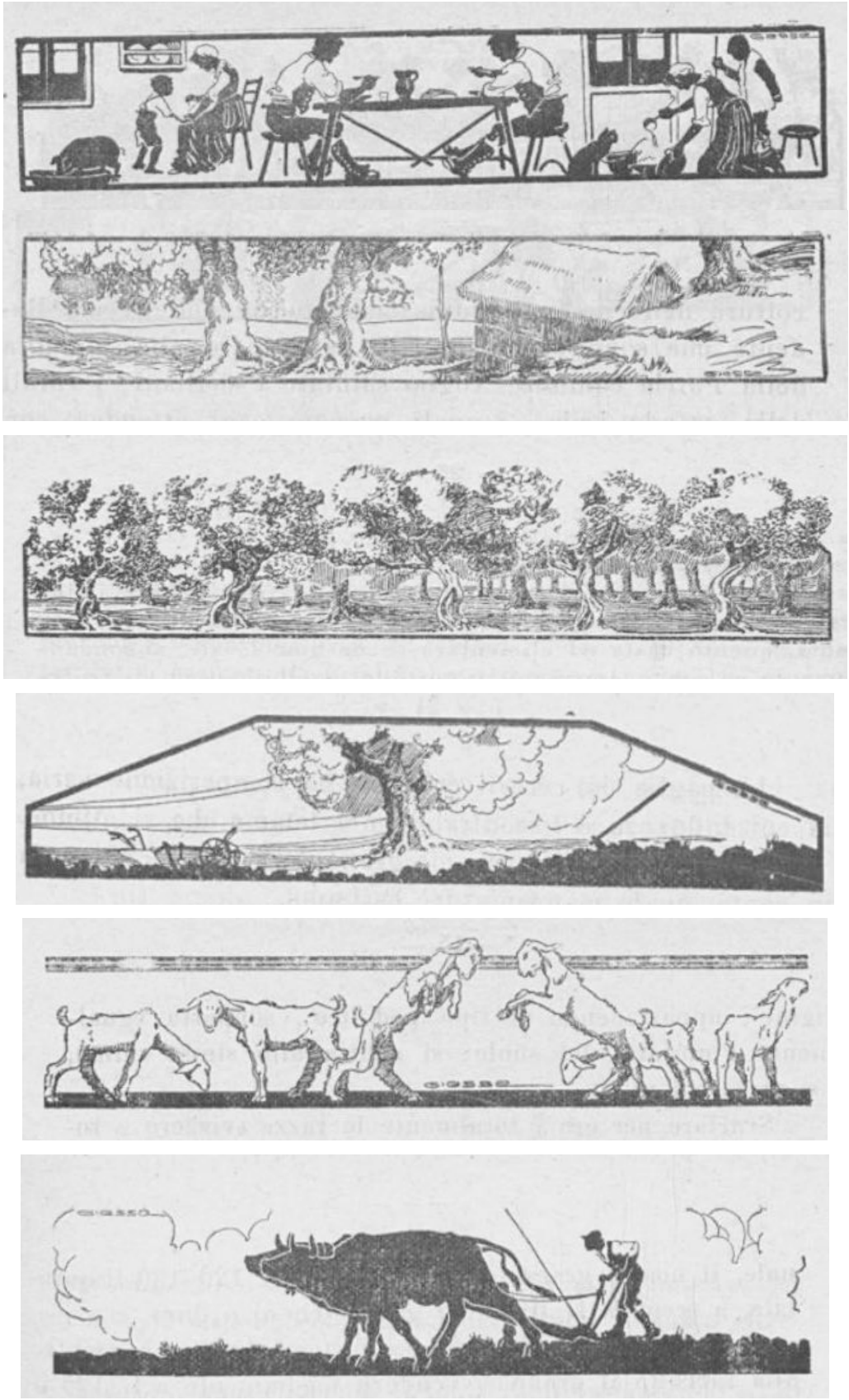


*Figura 63* – «Agricoltura Materana», *1928-1935, G. Spera, testatine*

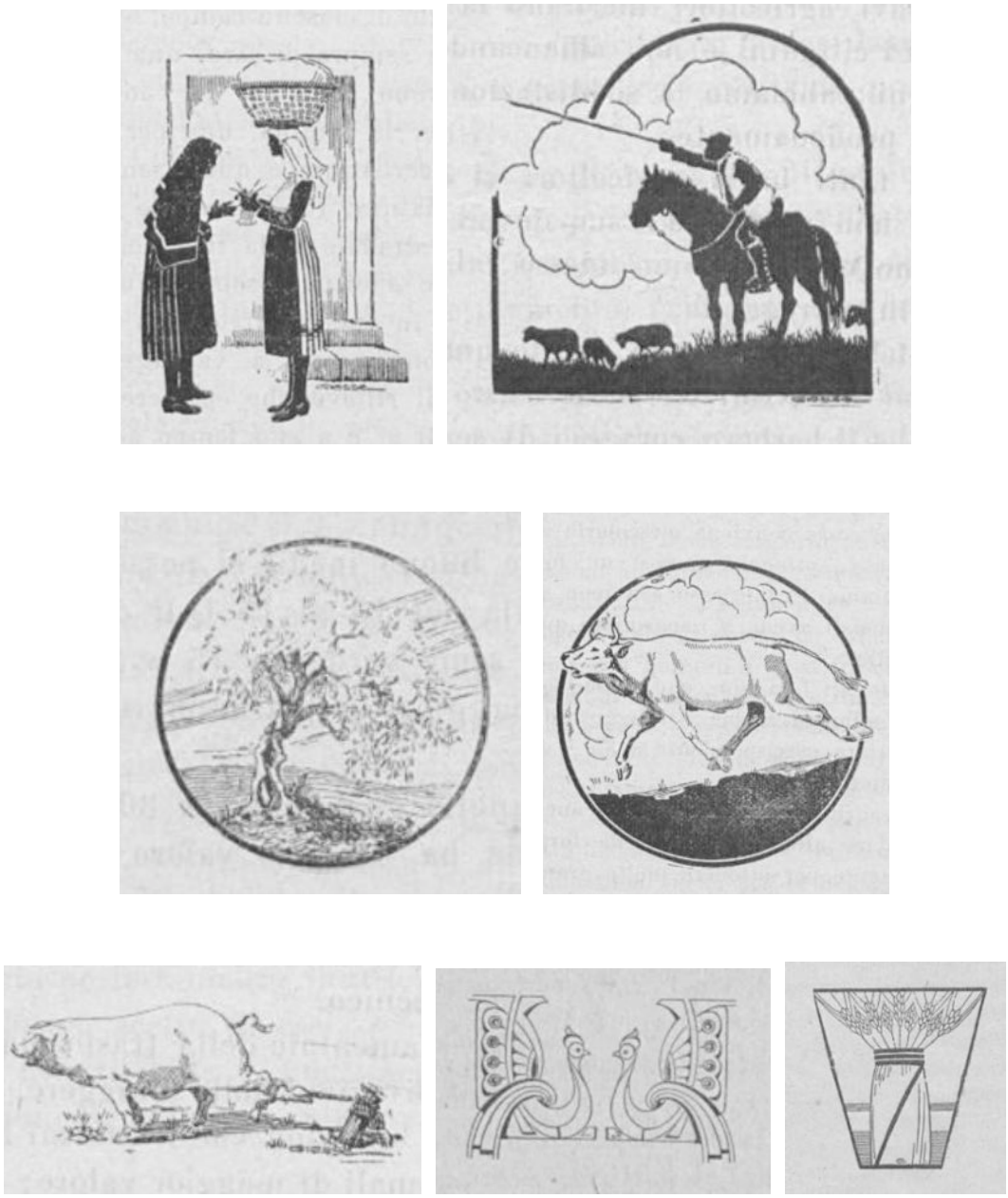


*Figura 64* – «Agricoltura Materana», *1928-1935, G. Spera, finalini*

| «Nuova Agricoltura Lucana» | |
|---|---|
| sottotitolo | Rivista mensile di propaganda e volgarizzazione della tecnica agricola |
| stampa | Potenza, Tip. Mario Nucci |
| periodo | 1953-1957 |
| artisti | Guido Spera |

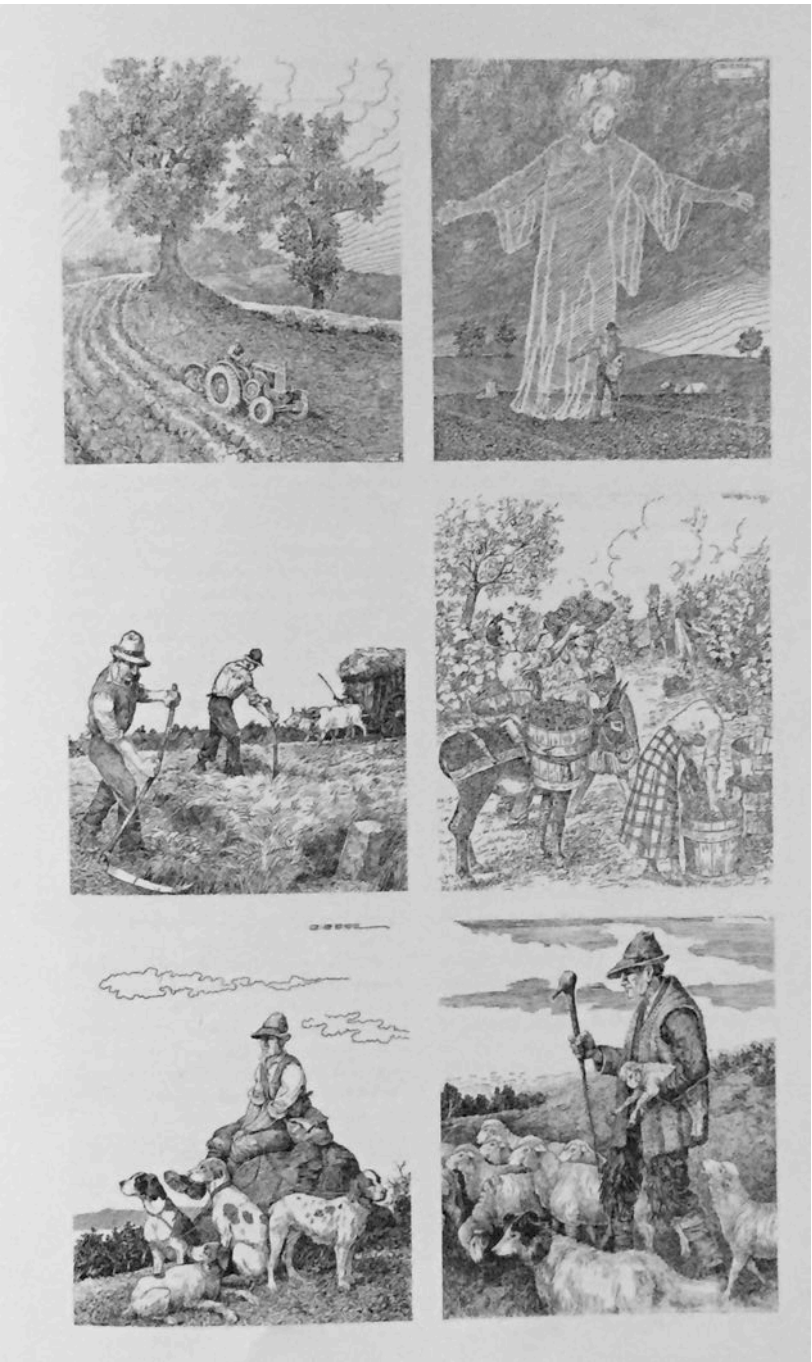


*Figura 65* – «Nuova Agricoltura Lucana»*, 1953-1957, G. Spera, copertine (tratto da F. Radogna et. al., Guido Spera. L'arte illustrata e il divulgatore agricolo, Associazione Culturale Donne 99, Tito - Alfagrafica Volonnino, Lavello, 2009)*

| «Il Lucano» | |
|---|---|
| sottotitolo | Giornale politico amministrativo |
| stampa | Potenza, Tip. Garramone e Marchesiello |
| periodo | 1893-1913 |
| artisti | E. Rossi (Enrico Rossi); A. o F. Sterzio o Terzio (?) |

NON A LVCIO SED A LVCE
STRABONE

Il Lucano

Giornale Politico Amministrativo

Si pubblica una volta la settimana

(CONTO CORRENTE CON LA POSTA)

Martedì-Mercoledì 21-22 aprile 1896 – Anno IV, n. 142

*Figura 66* – «Il Lucano», *a. IV, n. 142, aprile 1896, E. Rossi, testata*

Il Lucano mensile

PERIODICO

LETTERARIO-ARTISTICO-SCIENTIFICO

NON A LVCIO SED A LVCE

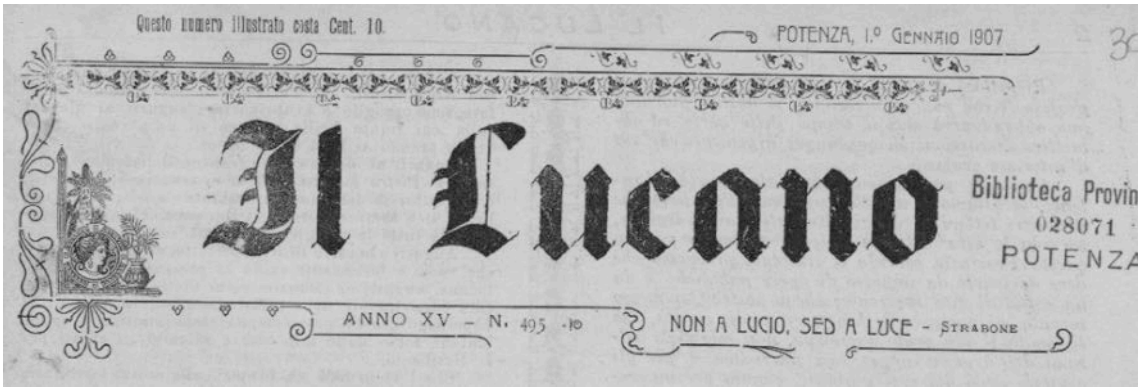
STRABONE

(Conto corrente con la Posta).

Anno I. — Num. 10.

Potenza, 31 Ottobre 1897.

*Figura 67* – «Il Lucano mensile», *a. I, n.10, ottobre 1897, E. Rossi, testata*


Questo numero illustrato costa Cent. 10.

POTENZA, 1.° Gennaio 1907

Il Lucano

Biblioteca Provin

028071

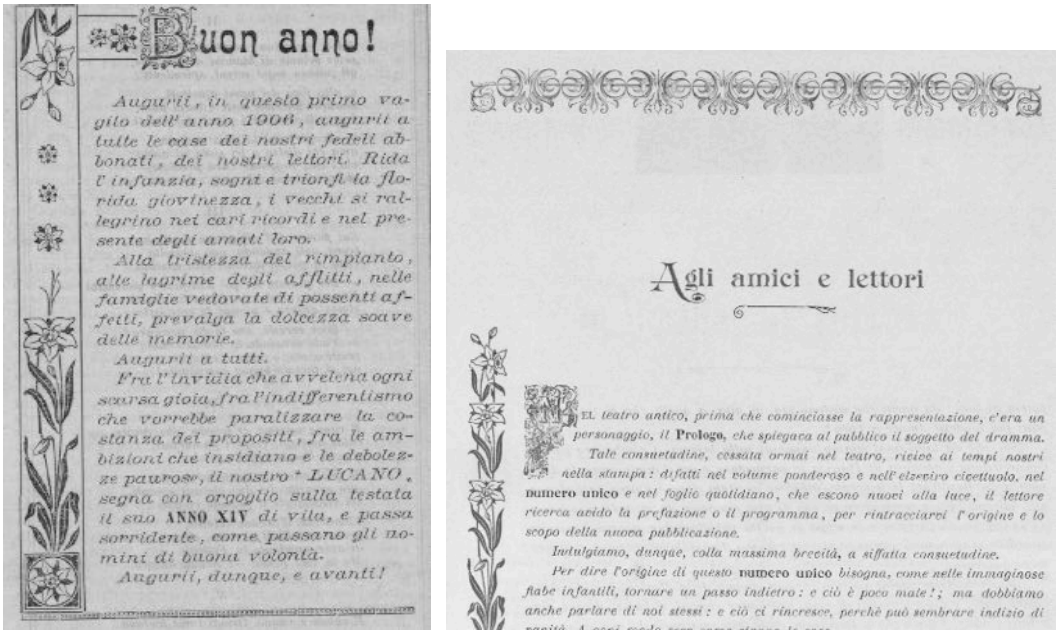
POTENZA

ANNO XV – N. 495 -10

NON A LUCIO, SED A LUCE – Strabone

*Figura 68* – «Il Lucano», *a. XV, n.495, gennaio 1907, testata*

*Figura 69* – «Il Lucano», *a. IV-V, 1896-1897, testatine*



Buon anno!

Auguri, in questo primo vagito dell'anno 1906, auguri a tutte le case dei nostri fedeli abbonati, dei nostri lettori. Rida l'infanzia, sogni e trionfi la florida giovinezza, i vecchi si rallegrino nei cari ricordi e nel presente degli amati loro.

Alla tristezza del rimpianto, alle lagrime degli afflitti, nelle famiglie vedovate di possenti affetti, prevalga la dolcezza soave delle memorie.

Auguri a tutti.

Fra l'invidia che avvelena ogni scarsa gioia, fra l'indifferentismo che vorrebbe paralizzare la costanza dei propositi, fra le ambizioni che insidiano e le debolezze paurose, il nostro "LUCANO" segna con orgoglio sulla testata il suo ANNO XIV di vita, e passa sorridente, come passano gli uomini di buona volontà.

Auguri, dunque, e avanti!

Agli amici e lettori

Nel teatro antico, prima che cominciasse la rappresentazione, c'era un personaggio, il **Prologo**, che spiegava al pubblico il soggetto del dramma.

Tale consuetudine, cessata ormai nel teatro, riesce ai tempi nostri nella stampa: difatti nel volume ponderoso e nell'elzeviro cicettuolo, nel **numero unico** e nel foglio quotidiano, che escono nuovi alla luce, il lettore ricerca avido la prefazione o il programma, per rintracciarvi l'origine e lo scopo della nuova pubblicazione.

Indulgiamo, dunque, colla massima brevità, a siffatta consuetudine.

Per dire l'origine di questo **numero unico** bisogna, come nelle immaginose fiabe infantili, tornare un passo indietro: e ciò è poco male!; ma dobbiamo anche parlare di noi stessi: e ciò ci rincresce, perchè può sembrare indizio di

*Figura 70* – «Il Lucano», *a. IV-V, 1896-1897, decorazioni*

*Figura 71* – «Il Lucano», *a. IV-V, 1896-1897, finalini*

*Figura 72* – «Il Lucano», *a. IX, n. 317, febbraio 1901, F. o A. Sterzio o Terzio (?), illustrazione*

1901

Gennaio

IL LUCANO - ANNO IX.

AI LETTORI ED ABBONATI

*Poter segnare in testa a questo Giornale " nono anno ,, è la più grande e legittima soddisfazione che si possa provare da chi, senza badare a spese e sacrifici, ha saputo tenere alto questo periodico, sorto senza pretese e con modesti auspicii, e renderlo non solo degno della forte regione di cui porta il nome, ma sincero e fedele interprete dei suoi interessi, dei suoi bisogni, delle sue aspirazioni.*

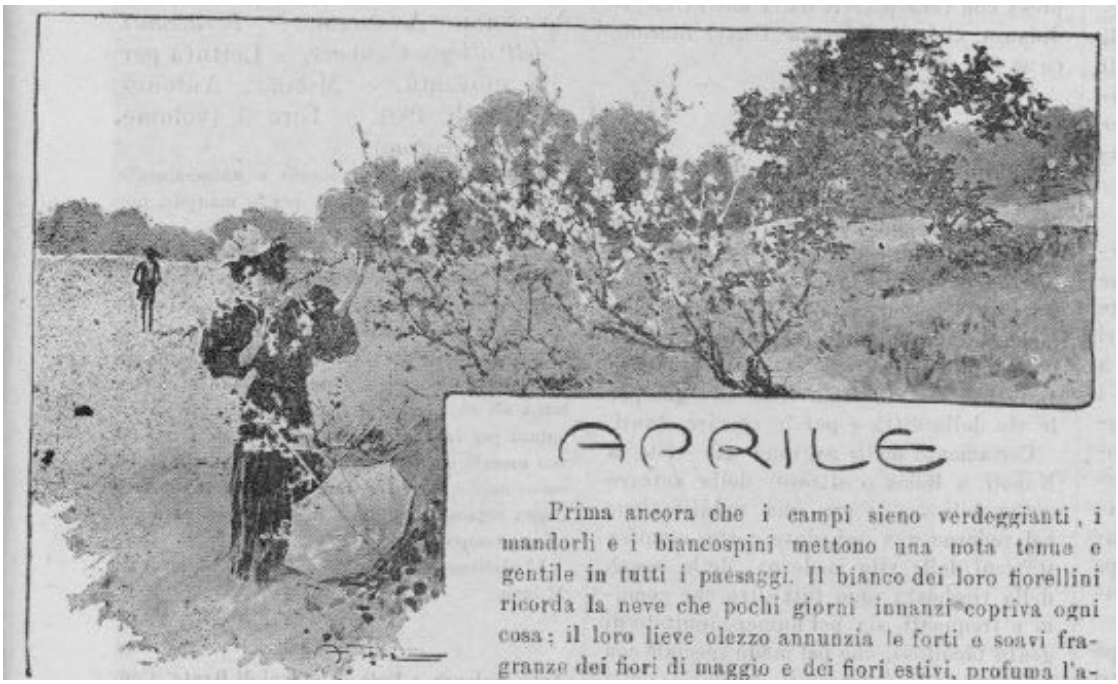
*fuggendo il pettegolezzo e la calunnia, allora tale organismo cresce forte e robusto; e dalle lotte, combattue serenamente in nome del giusto e della morale, non fiaccato, ma reso più gagliardo e ritemprato, percorre il cielo di una vita organica e sana, che rappresenta il successo.*

*E questo successo il* Lucano *ha oggi il piacere di confermare, sentendo di poterlo attribuire alla sincerità della sua condotta, alla sua obbiettività, alla bontà delle cause sostenute.*

*Ed ecco come il* Lucano *ha ottenuto il trionfo di candidati al Parlamento ed alle assemblee amministrative, ed*

*Giorgio S.*

*Figura 73 –* «Il Lucano»*, a. IX, n. 312, gennaio 1901, F. o A. Sterzio o Terzio (?), illustrazione*



APRILE

Prima ancora che i campi sieno verdeggianti, i mandorli e i biancospini mettono una nota tenue e gentile in tutti i paesaggi. Il bianco dei loro fiorellini ricorda la neve che pochi giorni innanzi copriva ogni cosa; il loro lieve olezzo annunzia le forti e soavi fragranze dei fiori di maggio e dei fiori estivi, profuma l'a-

*Figura 74 –* «Il Lucano»*, a. IX, n. 322, aprile 1901, F. o A. Sterzio o Terzio (?), illustrazione*

*Figura 75* – «Il Lucano»*, a. IX, n. 333, agosto 1901, F. o A. Sterzio o Terzio (?), illustrazione*

Abbandonata !

Stando sdraiata su una poltroncina vede dal balcone le strade tutte bianche e i fiocchi di neve che lievi lievi ballano una ridda vortiginosa.

Ora non ha più i capelli bruni come una volta, pare che abbia nevicato anche su la sua testa; tutta ravvolta in un grande scialle di lana sente scorrere dei brividi per tutta la persona. Eppure in quella stanza l'aria e tepida, il fuoco scoppietta allegro nel caminetto. Come tutto è in ordine intorno a lei! Non una sedia, non il più piccolo oggetto è fuor di posto. Che differenza d'allora! Eppure sono

*Figura 76* – «Il Lucano»*, a. IX, n. 317, febbraio 1901, F. o A. Sterzio o Terzio (?), illustrazione*

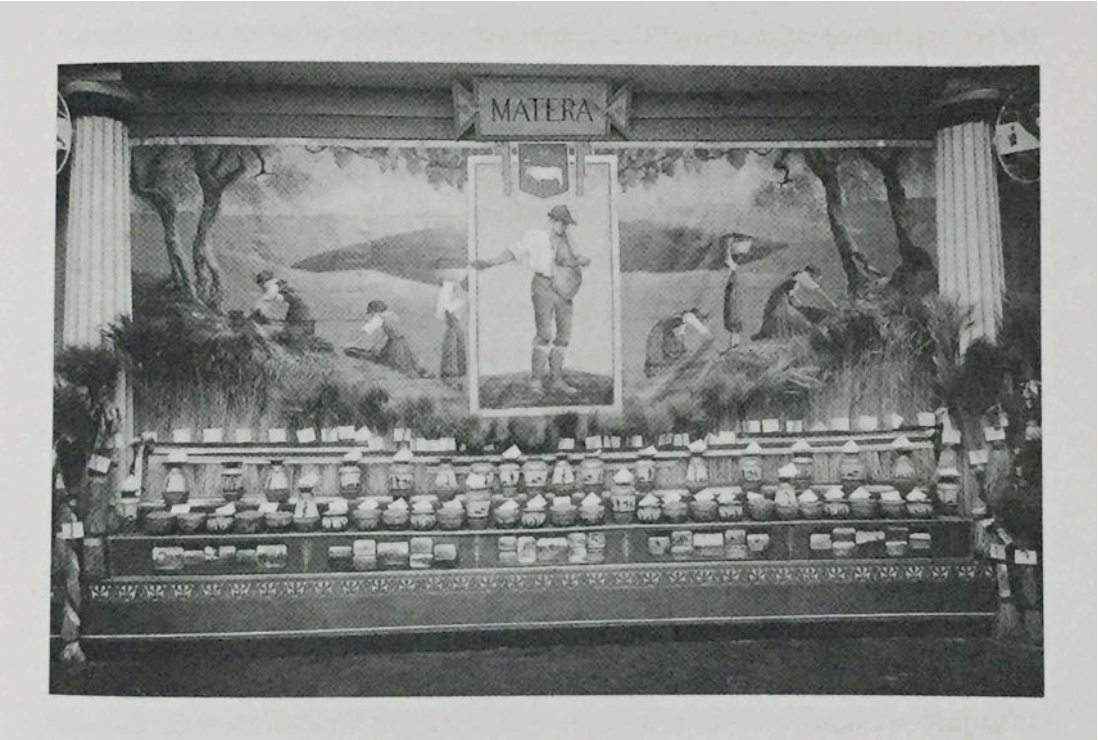



*Figura 77 – Stand della Cattedra di Agricoltura per la Provincia di Matera, I Mostra del Grano, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1927. Archivio Privato Spera (tratto da F. Radogna et. al., Guido Spera. L'arte illustrata e il divulgatore agricolo, Associazione Culturale Donne 99, Tito - Alfagrafica Volonnino, Lavello, 2009)*

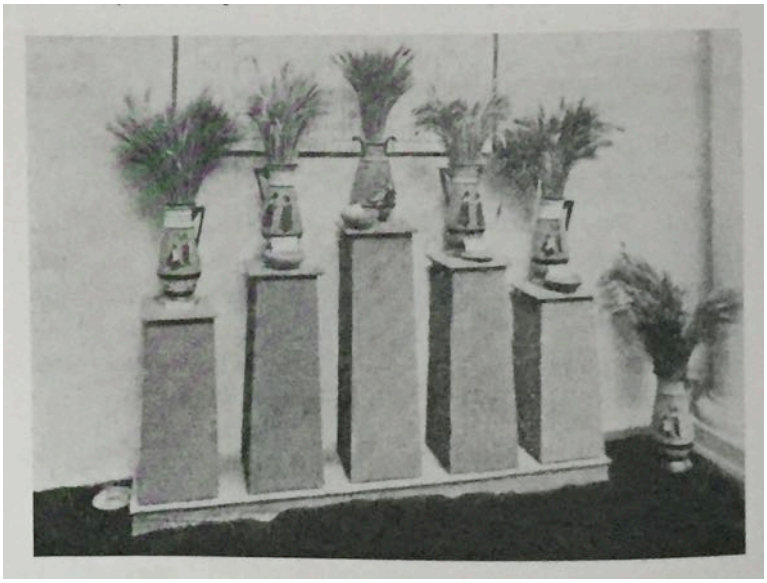


*Figura 78 – Stand della Basilicata, II Mostra del Grano e delle bonifiche, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1932. (tratto da* «Agricoltura Materana»*, a. V, n. 9-10, 1932)*

*Figura 79 – G. Spera, cartone preparatorio, Archivio Privato Spera*

*Figura 80 – G. Spera, cartone preparatorio, Archivio Privato Spera*

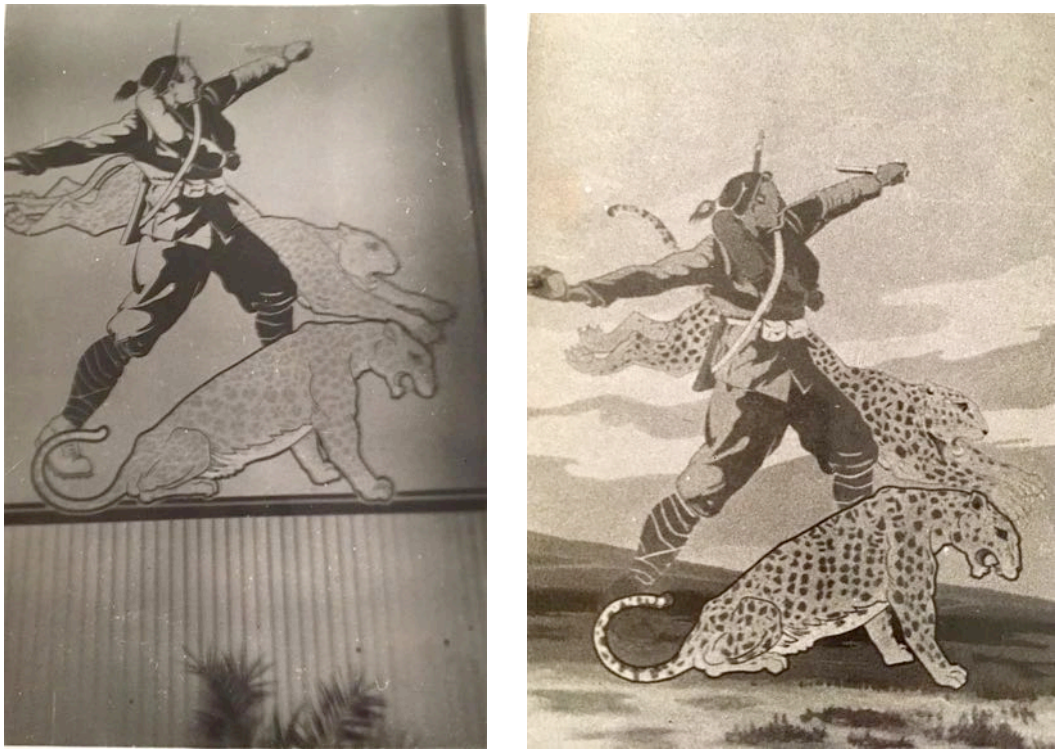


*Figura 81 – G. Spera, Pittura murale, Archivio Privato Spera*

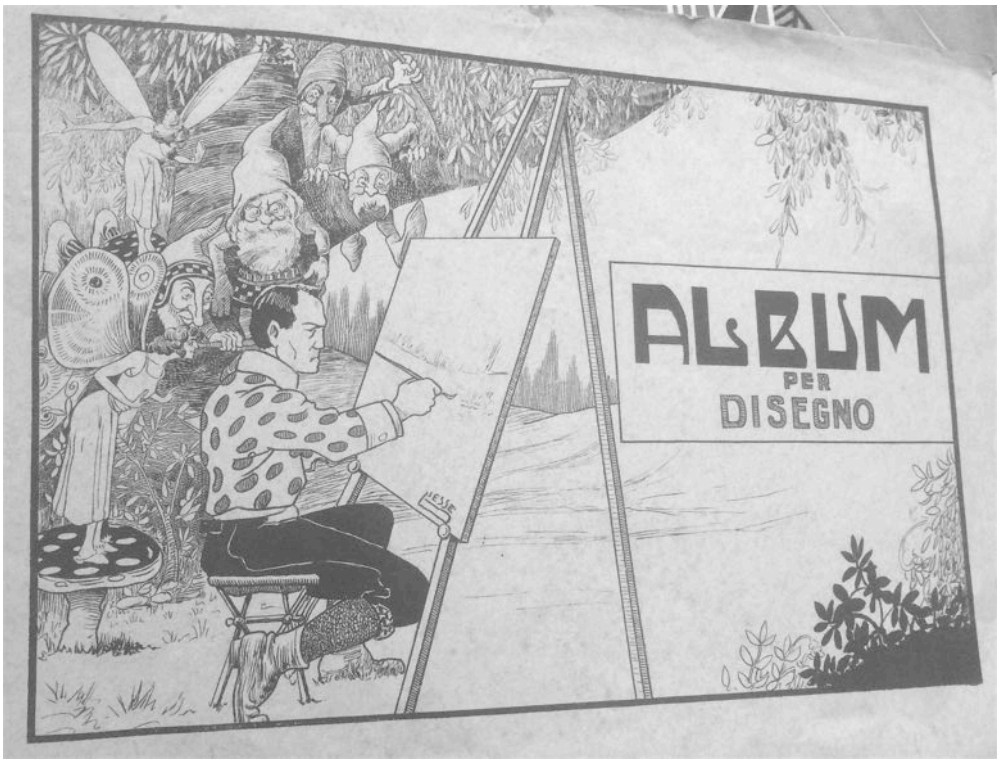



*Figura 82 – G. Spera, Album per disegno, Archivio Privato Spera*

*Figura 83 – G. Spera, testate per* «Alcione»*, 1922. Archivio Privato Spera*

*Figura 84 – G. Spera, testatine per* «Alcione»*, 1922. Archivio Privato Spera*

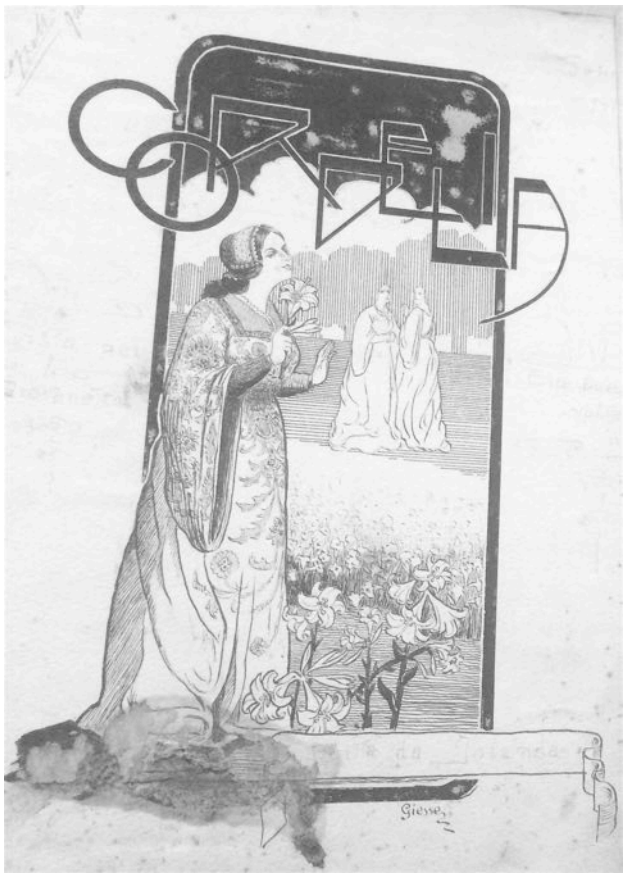



*Figura 85 – G. Spera, copertine per* «Cordelia». *Archivio Privato Spera*

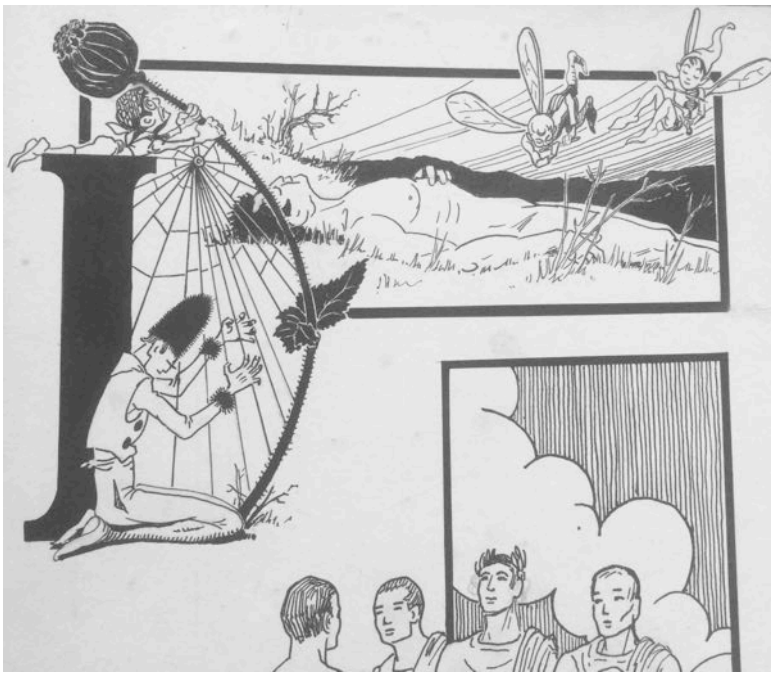


*Figura 86 – G. Spera, bozzetti. Archivio Privato Spera*

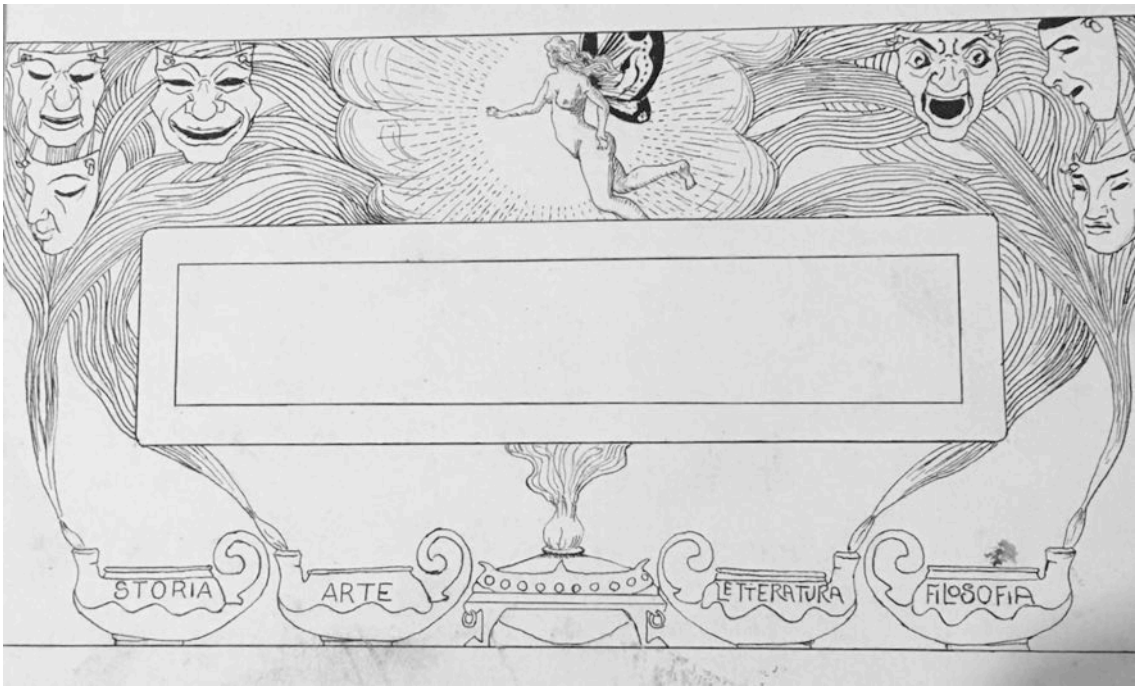



*Figura 87 – G. Spera, bozzetti. Archivio Privato Spera*

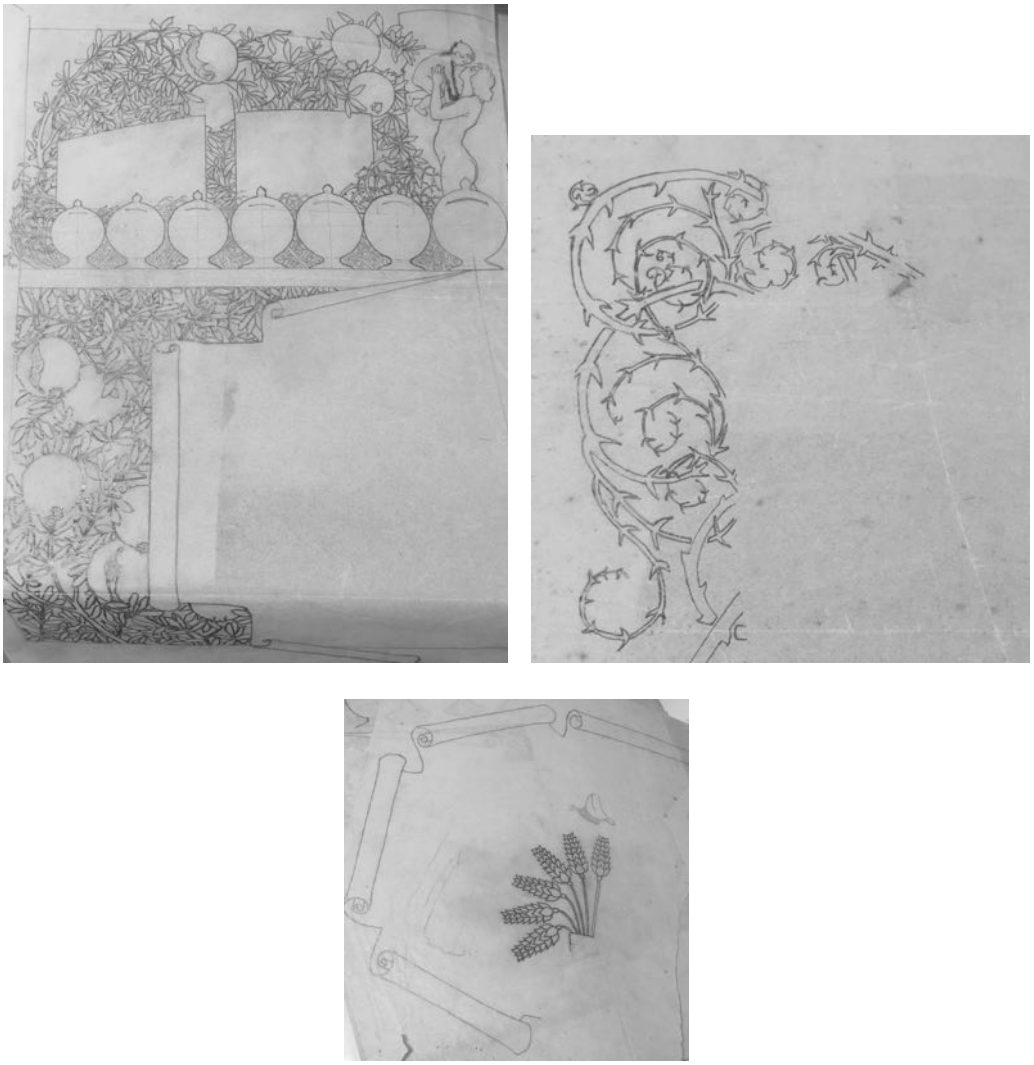


*Figura 88 – G. Spera, schizzi. Archivio Privato Spera*

*Figura 89 – G. Spera, bozzetto per* «Terra Lucana». *Archivio Privato Spera*

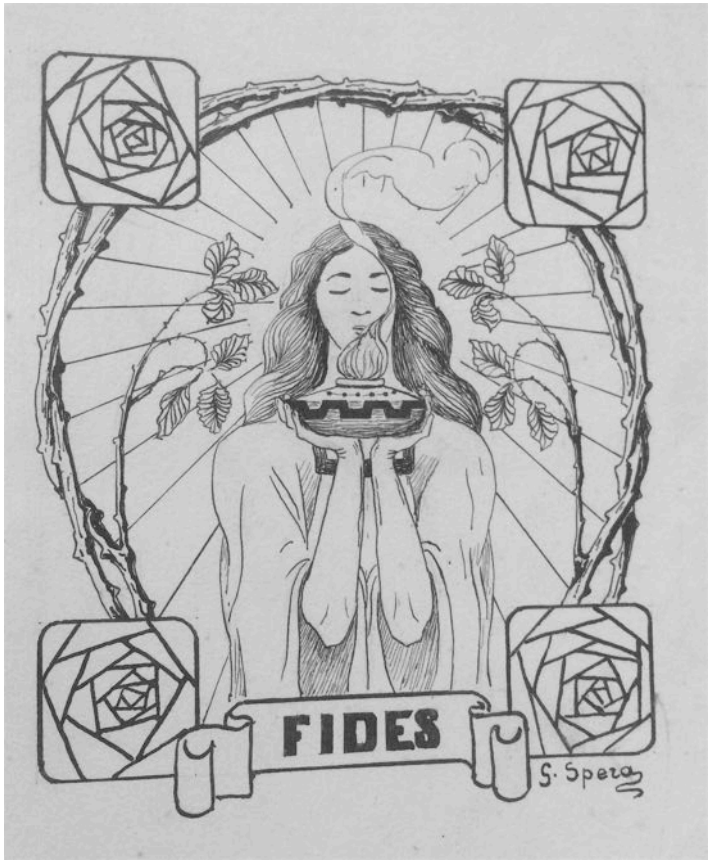
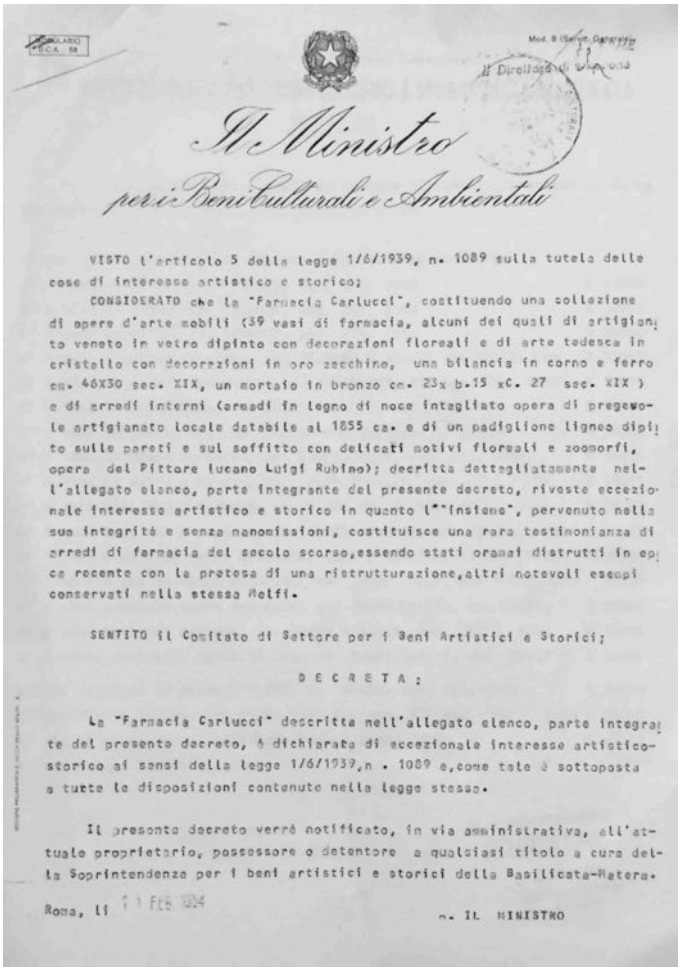



*Figura 90 – G. Spera, bozzetti. Archivio Privato Spera*

# Appendice II

## Decorazione architettonica e arredi Liberty in Basilicata: Tavole e Documenti

| **Farmacia Carlucci** | |
|---|---|
| luogo | Melfi, Corso Garibaldi |
| datazione | 1904<br>(già Palazzo Lancieri – XVII sec) |
| tipologia | Esercizio commerciale<br>Sottoposto a vincolo |
| proprietà | Carlucci |
| architetto | - |
| decoratori | Luigi Rubino; artigianato locale |



Il Ministro
per i Beni Culturali e Ambientali

VISTO l'articolo 5 della legge 1/6/1939, n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico;

CONSIDERATO che la "Farmacia Carlucci", costituendo una collezione di opere d'arte mobili (39 vasi di farmacia, alcuni dei quali di artigianato veneto in vetro dipinto con decorazioni floreali e di arte tedesca in cristallo con decorazioni in oro zecchino, una bilancia in corno e ferro cm. 46X30 sec. XIX, un mortaio in bronzo cm. 23x b.15 xC. 27 sec. XIX ) e di arredi interni (armadi in legno di noce intagliato opera di pregevole artigianato locale databile al 1855 ca. e di un padiglione ligneo dipinto sulle pareti e sul soffitto con delicati motivi floreali e zoomorfi, opera del Pittore lucano Luigi Rubino); descritta dettagliatamente nell'allegato elenco, parte integrante del presente decreto, riveste eccezionale interesse artistico e storico in quanto l'"insieme", pervenuto nella sua integrità e senza manomissioni, costituisce una rara testimonianza di arredi di farmacia del secolo scorso,essendo stati ormai distrutti in epoca recente con la pretesa di una ristrutturazione,altri notevoli esempi conservati nella stessa Melfi.

SENTITO il Comitato di Settore per i Beni Artistici e Storici;

D E C R E T A :

La "Farmacia Carlucci" descritta nell'allegato elenco, parte integrante del presente decreto, è dichiarata di eccezionale interesse artistico-storico ai sensi della legge 1/6/1939,n . 1089 e,come tale è sottoposta a tutte le disposizioni contenute nella legge stessa.

Il presente decreto verrà notificato, in via amministrativa, all'attuale proprietario, possessore o detentore a qualsiasi titolo a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici della Basilicata-Matera.

Roma, li 11 FEB 1984

IL MINISTRO

*Documento 1 – Farmacia Carlucci, Dichiarazione eccezionale interesse artistico-storico (estratto), Proprietà della famiglia Carlucci*

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI

**SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DELLA BASILICATA**

MATERA

Gli oggetti per i quali si propone il vincolo, arredano la farmacia Carlucci sita in Melfi, c/o Garibaldi n° 58.

Essi comprendono:

a) una collezione di n° 39 vasi da farmacia così suddivisa

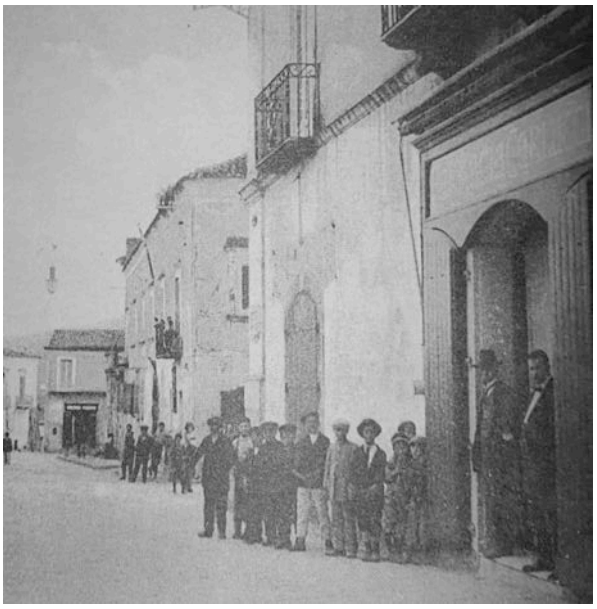
| | |
|---|---|
| n° 2 vasi in vetro, cm. 26xØb.6, sec. XIX, foto | E 38958 |
| n° 2 vasi in vetro, cm. 38xØb.8, sec. XIX, foto | E 38959 |
| n° 2 vasi in vetro, cm. 33xØb.7, sec. XIX, foto | E 38960 |
| n° 4 vasi a calice in vetro, cm. 18,5xØb.7,5xc.9, sec.XVIII, foto | E 38955 |
| n° 2 vasi senza base in vetro, cm. 15xØb.7xØc.10, sec. XIX, foto | E 38956 |
| n° 4 vasi in porcellana, cm. 32xØb.13xc.13, sec. XIX, foto | E 38949 |
| n° 4 vasi in porcellana, cm. 26xØb.10xc.10, sec. XIX, foto | E 38948 |
| n° 1 vaso in vetro soffiato, cm. 21xØb.8xc.8, sec. XIX, foto | E 38950 |
| n° 1 vaso in vetro soffiato, cm. 22xØb.10xc.10, sec. XIX, foto | E 38951 |
| n° 4 vasi blu, vetro dipinto, cm. 21xØb.8xc.8, sec. XVIII, foto | E 38048 |
| n° 3 vasi blu, vetro dipinto, cm. 30xØb.12xc.11, sec. XVIII, foto | E 38047 |
| n° 1 vaso a calicen vetro decorato, cm.17,5xØb.7xc.10, sec.XVIII | E 38954 |
| n° 1 vaso a calice,vetro decorato, cm. 18xØb.7xc.8, sec.XVIII, foto | E 38051 |
| n° 4 vasi a calice,vetro decorato, cm. 21xØb.8xc.10, sec.XVIII, " | E 38961 |
| n° 2 vasi in vetro azzurro, cm. 15xØb.8xc.9,5, sec. XVIII, foto | E 38962 |
| n° 2 vasi, cristallo decor.in oro, cm. 20xØb.6xØc.8, sec. XVIII " | E 38963 |
| b) una bilancia in corno e ferro, cm. 46x30, sec. XIX, foto | E 38975 |
| c) mortaio in bronzo, cm. 23xØb.15xc.27, sec. XIX(dat. 1822), foto | E 38965 |
| d) armadi da farmacia legno intagliato e vetro, foto | E 38978 |

e) padiglione ligneo dipinto.

IL SOPRINTENDENTE
(Dott. Michele D'Elia)

p. IL MINISTRO
IL SOTTOSEGRETARIO
F.to GALASSO

*Documento 2 – Farmacia Carlucci, Dichiarazione eccezionale interesse artistico-storico (estratto), Proprietà della famiglia Carlucci*



*Documento 3 – Farmacia Carlucci, Foto d'epoca: Luigi Rubino e Camillo Carlucci, Proprietà della famiglia Carlucci*

*Figura 1 – Farmacia Carlucci, fascia perimetrale*

*Figura 2 – Farmacia Carlucci, fascia perimetrale*

*Figura 3 – Farmacia Carlucci, fascia perimetrale*

*Figura 4 – Farmacia Carlucci, fascia perimetrale, particolare*

*Figura 5 – Farmacia Carlucci, controsoffittatura lignea decorata, particolare*

*Figura 6 – Farmacia Carlucci, controsoffittatura lignea decorata, particolare*

*Figura 7 – Farmacia Carlucci, fascia perimetrale, particolare*

*Figura 8 – Farmacia Carlucci, fascia perimetrale, particolare*

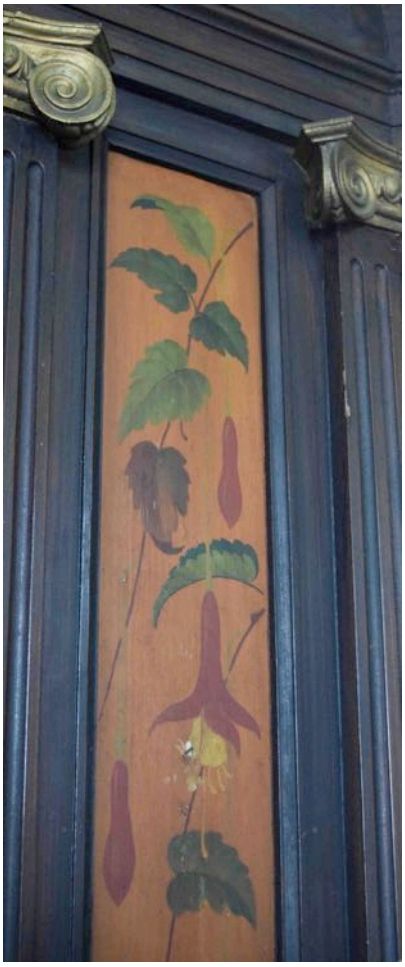


*Figura 9 – Farmacia Carlucci, riquadri dello stiglio*

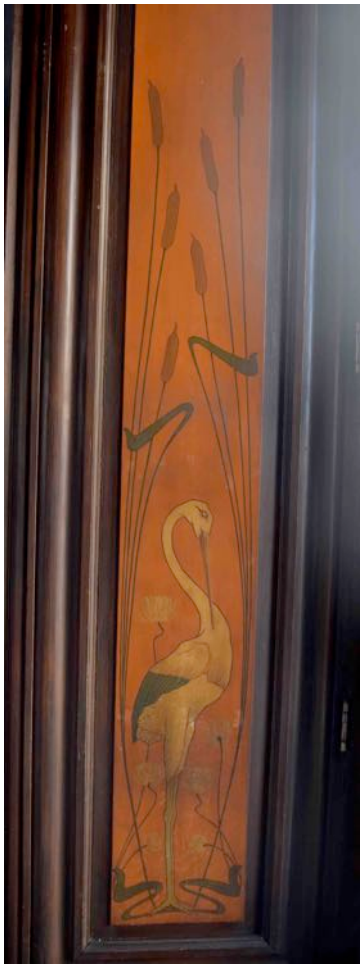


*Figura 10 – Farmacia Carlucci, intradossi dell'uscio*

*Figura 11 – Farmacia Carlucci, armadio, particolare*

*Figura 12 – Farmacia Carlucci, applique*

*Figura 13 – Farmacia Carlucci, applique*

*Figura 14 – Farmacia Carlucci, bancone*

*Figura 15 – Farmacia Carlucci, bancone, particolare*

*Figura 16 – Farmacia Carlucci, bancone, particolare*

*Figura 17 – Farmacia Carlucci, ingresso laboratorio*

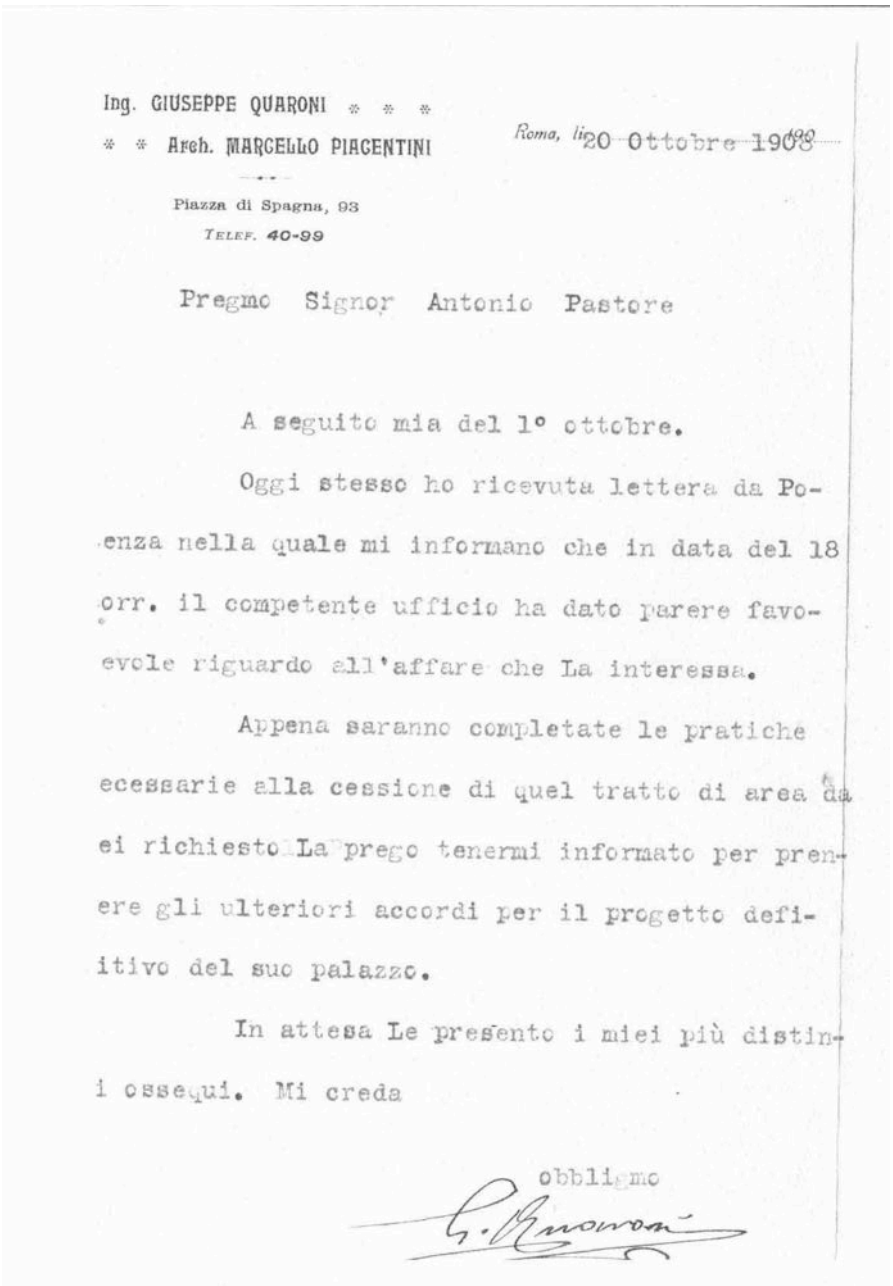
*Figura 18 – Farmacia Carlucci, ingresso*

*Figura 19 – Farmacia Carlucci, ingresso, particolare*

*Figura 20 – Farmacia Carlucci, ingresso, particolare*

*Figura 21 – Farmacia Carlucci, insegna*

| Palazzo Pastore | |
|---|---|
| luogo | Melfi, Vico dell'Armonia |
| datazione | 1909 |
| tipologia | Palazzo privato<br>Sottoposto a vincolo |
| proprietà | Pastore - Di Nella |
| architetto | Giuseppe Quaroni |
| decoratori | Luigi Rubino; artigianato locale |



Ing. GIUSEPPE QUARONI * * *
* * Arch. MARCELLO PIACENTINI

Piazza di Spagna, 93
TELEF. 40-99

Roma, li 20 Ottobre 1908

Pregmo Signor Antonio Pastore

A seguito mia del 1° ottobre.

Oggi stesso ho ricevuta lettera da Potenza nella quale mi informano che in data del 18 orr. il competente ufficio ha dato parere favoevole riguardo all'affare che La interessa.

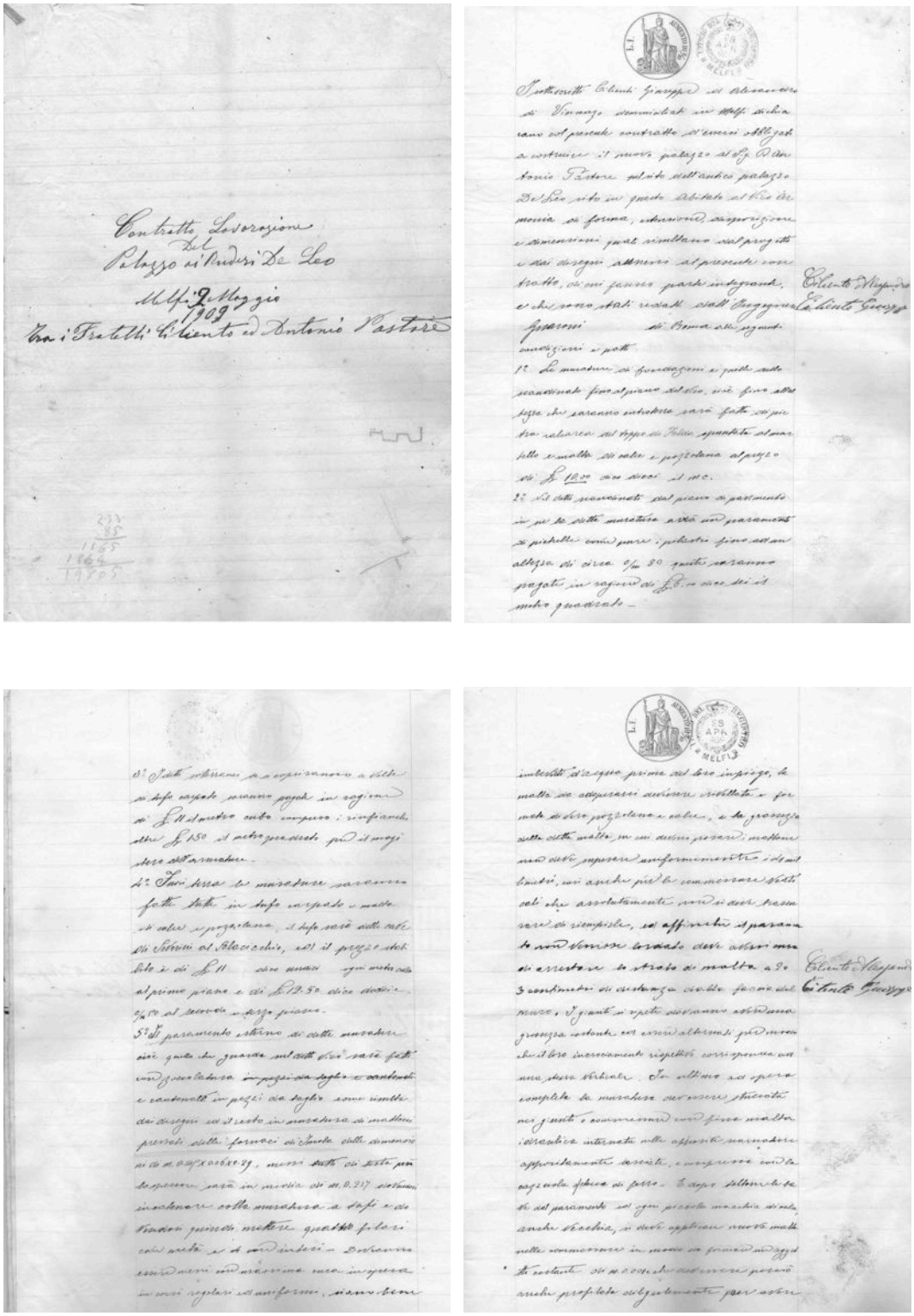
Appena saranno completate le pratiche ecessarie alla cessione di quel tratto di area da ei richiesto La prego tenermi informato per prenere gli ulteriori accordi per il progetto defiitivo del suo palazzo.

In attesa Le presento i miei più distini ossequi. Mi creda

obbligmo

G. Quaroni

*Documento 4 – Palazzo Pastore, Lettera di Giuseppe Quaroni, Proprietà della famiglia Pastore*



Contratto Lavorazione
Del
Palazzo ai Ruderi De Leo
Melfi 2 Maggio
1909
Tra i Fratelli Cilento ed Antonio Pastore

I sottoscritti Cilento Giuseppe ed Alessandro di Vincenzo domiciliati in Melfi dichiarano col presente contratto d'essersi obbligati a costruire il nuovo palazzo al Sig. D. Antonio Pastore sul sito dell'antico palazzo De Leo sito in questo abitato al Vico Armonia di forma, estensione, disposizione e dimensioni quali risultano dal progetto e dai disegni annessi al presente contratto, di cui fanno parte integrante, e che sono stati redatti dall'Ingegnere Gasaroni di Roma alle seguenti condizioni e patti.

1° Le murature di fondazioni e quelle dello scandinato fino al piano del Vico, cioè fino all'altezza che saranno entroterra sarà fatta di pietra calcarea del tappo di Falda spuntata al martello e malta di calce e pozzolana al prezzo di L. 10.00 dico dieci il mc.

2° Nei detti scandinati dal piano di pavimento in su la detta muratura avrà un paramento di pichelle come pure i pilastri fino ad un'altezza di circa c/m 80 queste saranno pagate in ragione di L. 6.00 dico sei il metro quadrato.

Cilento Alessandro
Cilento Giuseppe

3° I detti sotterranei se si copriranno a volte di tufo carpato saranno pagate in ragione di L. 11 il metro cubo compreso i rinfianchi oltre L. 1.50 il metro quadrato per il magistero dell'armature.

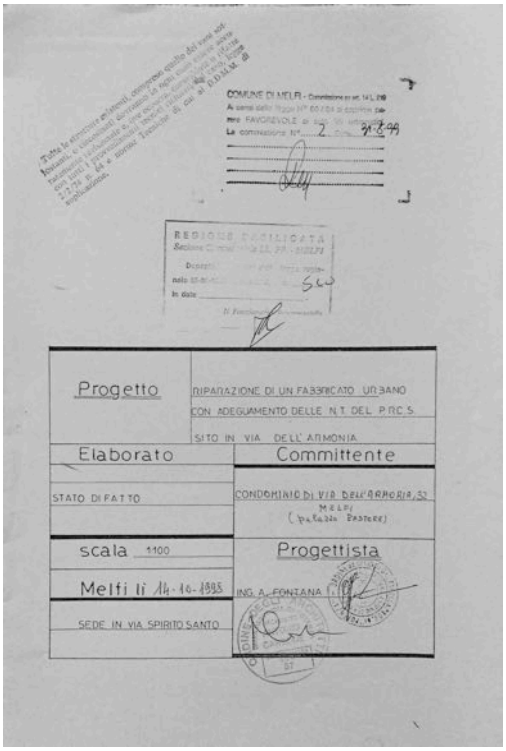
4° Tutti terra le murature saranno fatte tutte in tufo carpato e malta di calce e pozzolana, il tufo sarà delle cave di Severini al Salacicchio, ed il prezzo stabilito è di L. 11 dico undici ogni metro cubo al primo piano e di L. 12.50 dico dodici c/m 80 al secondo e terzo piano.

5° Il paramento esterno di dette murature cioè quello che guarda sul detto Vico sarà fatto con zoccolatura ~~in pezzi da taglio e cantonali~~ e cantonali in pezzi da taglio come risulta dai disegni ed il resto in muratura di mattoni pressati delle fornaci di Imola delle dimensioni di m. 0.045 x 0.06 x 0.29, messi tutti di testa per lo spessore sarà in media di m. 0.237 dovranno incatenare colla muratura a tufi e dovranno quindi mettere quattro filari con metà e di non interi. Dovranno essere messi con massima cura in opera in corsi regolari ed uniformi, siano bene

imbevuti d'acqua prima del loro impiego, la malta da adoperarsi dovrà essere crivellata e formata di vero pozzolana e calce, e la grossezza della detta malta su cui devono posare i mattoni non deve superare uniformemente i 4 millimetri, così anche per le commessure verticali che assolutamente non si deve trascurare di riempirle, ed affinchè il paramento non venisse lordato deve avere cura di arrestare lo strato di malta a 20 3 centimetri di distanza dalla faccia del muro. I giunti si ripete dovranno avere una grossezza costante ed essere alternati per modo che il loro incrociamento rispettivo corrisponda ad una stessa verticale. In ultimo ad opera completa la muratura dovrà essere stuccata nei giunti o commessure con fina malta idraulica internata nelle apposite scarnature appositamente lasciate, e compressa con la cazzuola a fiamma di ferro. E dopo tolto le tavole del paramento ed ogni piccola macchia di calce, anche vecchia, si deve applicare nuova malta nelle commessure in modo da formare un aggetto costante di m. 0.001 che dovrà essere poscia anche profilata diligentemente per avere

Cilento Alessandro
Cilento Giuseppe

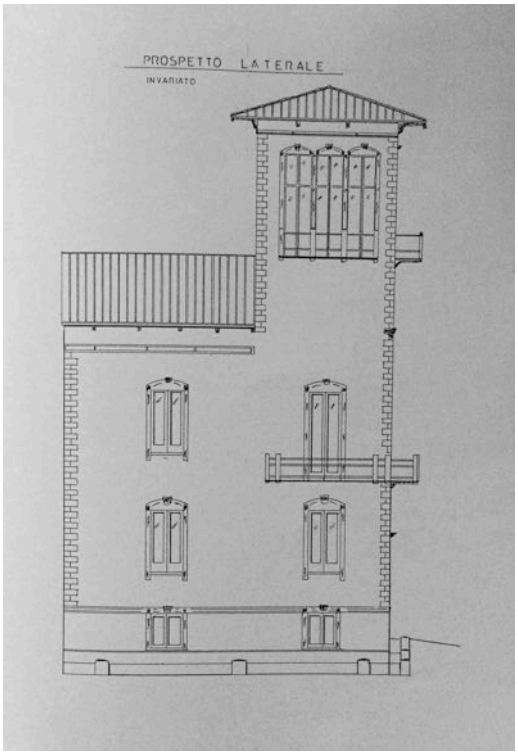
*Documento 5 – Palazzo Pastore, Contratto Lavorazione (estratto), Proprietà della famiglia Pastore*

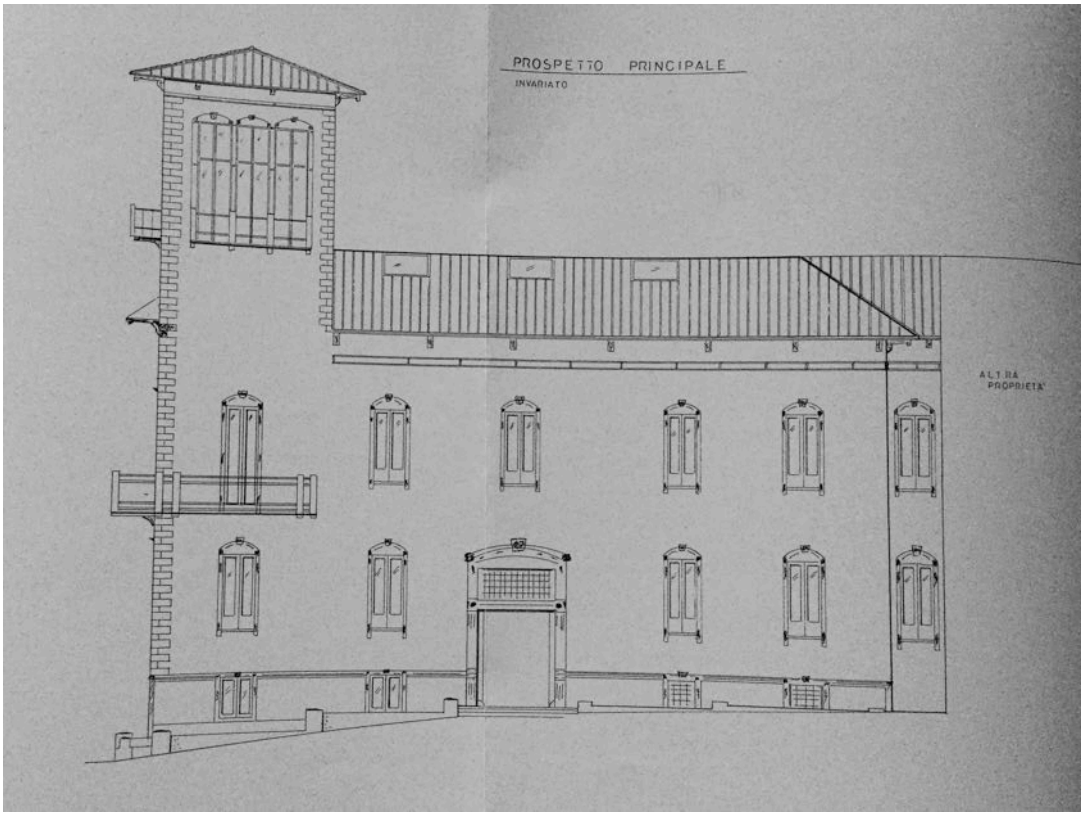


COMUNE DI MELFI

REGIONE BASILICATA

| Progetto | RIPARAZIONE DI UN FABBRICATO URBANO CON ADEGUAMENTO DELLE N.T. DEL P.R.G.S. SITO IN VIA DELL'ARMONIA |
|---|---|
| Elaborato | Committente |
| STATO DI FATTO | CONDOMINIO DI VIA DELL'ARMONIA, 53 MELFI (palazzo PASTORE) |
| scala 1:100 | Progettista |
| Melfi li 14-10-1993 | ING. A. FONTANA |
| SEDE IN VIA SPIRITO SANTO | |




*Documento 6 – Palazzo Pastore, Progetto restauro (estratto), Proprietà della famiglia Pastore*

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata
di Potenza

FAX

Data: 17.9.97
Numero di pagine inclusa la copertina: 4

A: SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DI SALERNO ALLA C.A. DEL GEOM.NEGRI
Telefono
Fax

Da: SOPRINTENDENZA BENI AMBIENTALI E ARCHITETTONICI POTENZA
Telefono 0971-489411
Fax 0971-489418

MELFI/PZ - PALAZZO "PASTORE" -

L'edificio in esame, ubicato in una posizione di sicuro rilievo nel centro storico, è un'interessante espressione di stile eclettico-Liberty.

Tale termine, LIberty, usato soprattutto in Italia per designare lo stile dell'Art Nouveau - espressione mutuata dall'insegna di un negozio parigino aperto nel 1895 da Samuel Bring e specializzato nella vendita di oggetti proprÍdalla produzione d'avanguardia dell'epoca - deriva dal nome dei magazzani londinesi (1875) di Arthur Lasenby Liberty specializzati nella vendita di stoffe decorate con disegni floreali stilizzati.

L'uso della linea curva, elegante e raffinata, articolata e sviluppata in motivi naturalistici, costituisce, com'è noto, la peculiarità del Liberty che, in Italia, trova la più alta e valida espressione nelle opere di E.Basile, R.D'Aronco e G.Sommaruga; la linea curva che, quale dato distintivo, è intesa come quantità dinamica che, senza soluzione di continuità, imprime al prodotto un'intensa e forte espressività e che 'trascende' il semplice intento decorativo della superficie, interessando pure la composizione tridimensionale.

Il valore storico e culturale del Liberty o dell'Art Nouveau è consistito nell'aver saputo sciogliere il nodo problematico, a livello europeo, posto in essere dal binomio produzione industriale - produzione artistica adattando convenientemente gli strumenti dell'una alla qualificazione del prodotto artistico.

Inizialmente il fenomeno riguardò le arti applicate o cosiddette 'minori' con un'indubbia caratterizzazione emblematica e bidimensionale, soprattutto in Inghilterra con le opere di W.Morris, H.Mackmurdo e H.Van de Velde per poi diffondersi in tutta Europa interessando tutte le componenti della produzione artistica figurativa.

In architettura rappresentò la negazione e la cesura definitiva, assoluta di ogni legame e vincolo di continuità con gli stili storici, nascendo come reazione all'Eclettismo ed individuando un singolare metodo, segno dei tempi nuovi, basato - circa l'adozione dei procedimenti o sistemi costruttivi, l'uso dei materiali e dei rapporti volumetrici - sulla discontinuità plastica e sull'uso dell'asimmetria quali elementi emblematici di un nuovo rapporto che veniva instaurandosi tra superficie ed ornamento (basti pensare allo stile originalissimo dello spagnolo A. Gaudì).

Tale impostazione, che si ispira e si volge ad un recupero critico e già moderno dell'arte perchè intesa come negazione e rifiuto della corrente prassi artistica a tutti i livelli (figurativa, plastica ed architettonica), se per un verso indulge e favorisce i 'revivals' ovvero le riscoperte di forme d'arte nazionali quale quella gotica con la rivalutazione del cantiere e dell'etica medioevali da contrapporre ai sistemi meccanicistici di una produzione in serie adottata nel campo delle arti applicate come in quello edilizio e ritenuta responsabile dello scadimento del gusto e della cultura, sicuramente per altro pone le basi, tramite l' esperienza di J.Ruskin (corrente neogotica) e di W.Morris ('Arts and crafts'), del'Razionalismo'o'Funzionalismo' cui si associa il 'Novecentismo', o corrente classica moderna, ancora legato all'architettura umanistica, seppure semplificata negli ornamenti e nelle decorazioni.

In questo particolare momento di profondo travaglio artistico - i momenti di transizione sono sempre critici e problematici - l'Art Nouveau è una meteora, è un accadimento effimero ma interessantissimo in quanto concorre a schiudere l'Arte Contemporanea in concomitanza con l'esperienza decisiva del Bauhaus che 'depista' - per così dire - il concetto di arte da ogni considerazione di sublime romantico saldando, nuovamente insieme, il lavoro intellettuale e quello manuale nella categoria sociale dell'utile con il "fermo richiamo - espresso da Gropius-ad un'arte tutta tecnica legata alle ferree leggi economiche della produzione" (G.C.ARGAN, W.Gropius e la Bauhaus, Torino 1957,p.18).

Tutto quanto sopra si spiega evidentemente con l'<ananche> di disaminare, nel modo più esaustivo possibile, il periodo critico e complesso -per l'Arte del momento- in cui va a collocarsi l'edificio in questione; un edificio che, in realtà, prende le distanze dal 'manifesto' programmatico del liberty (asimmetria, discontinuità plastica, etc.) per coniugare in modo eclettico -sicuramente gradevole ed apprezzabile- gli stili storici ed i loro contenuti tipici (assialità, simmetria, tecniche costruttive, etc.), che non ammettono deroghe o trasgressioni di sorta, con l''ouvèrture' del nuovo corso che insista, com'è notorio, sulla dinamicità e sinergia della linea curva - il dato distintivo per antonomasia-che non può non generare prodotti di intensa qualifica espressiva, coinvolgenti ed affascinanti oltre che nuovi ed innovativi.

L'edificio appare, pertanto, piacevolmente compatto, più statico che dinamico, con luci - finestre o balconi che siano - che, mentre denunciano il 'nuovo' nelle valenze plastiche, esprimono un metodo 'déjà vu', collaudato e garantito, basato sul sistema certo di canoniche assialità e simmetrie.

Si propone, quindi, che l'edificio sia sottoposto a tutte le disposizioni di tutela contenute nella L.1089/39.

Potenza, 2/12/'93

LO STORICO DELL'ARTE DIRETTORE
(dott. Roberto FAGGELLA)

RF/ams

*Documento 7 – Palazzo Pastore, Dichiarazione eccezionale interesse artistico-storico (estratto), Proprietà della famiglia Pastore*

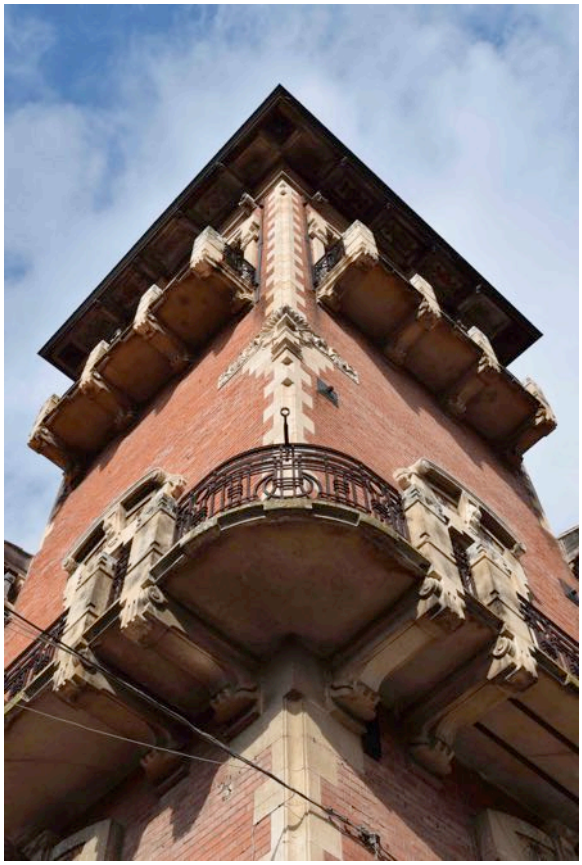
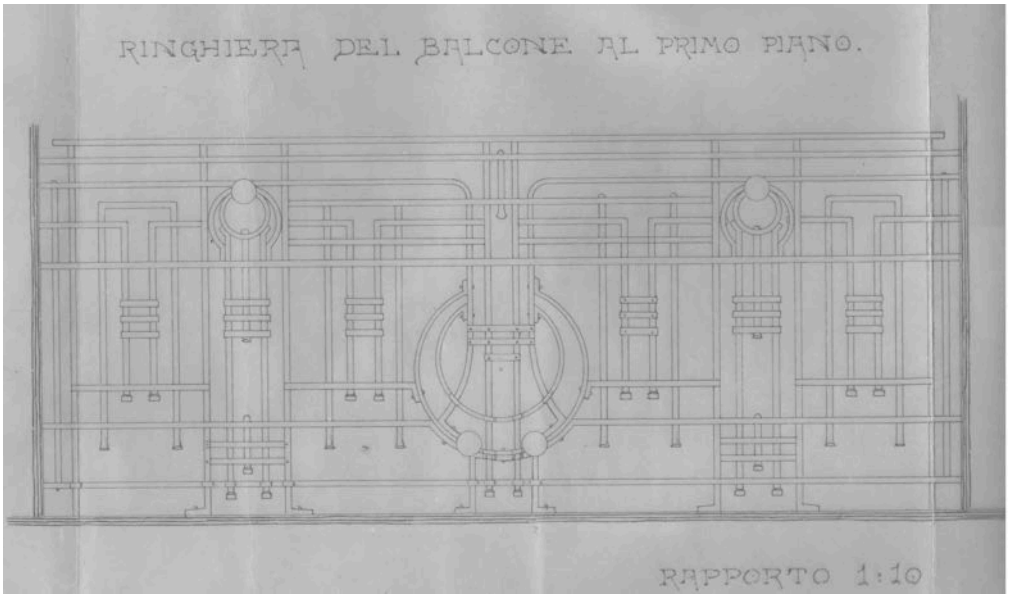


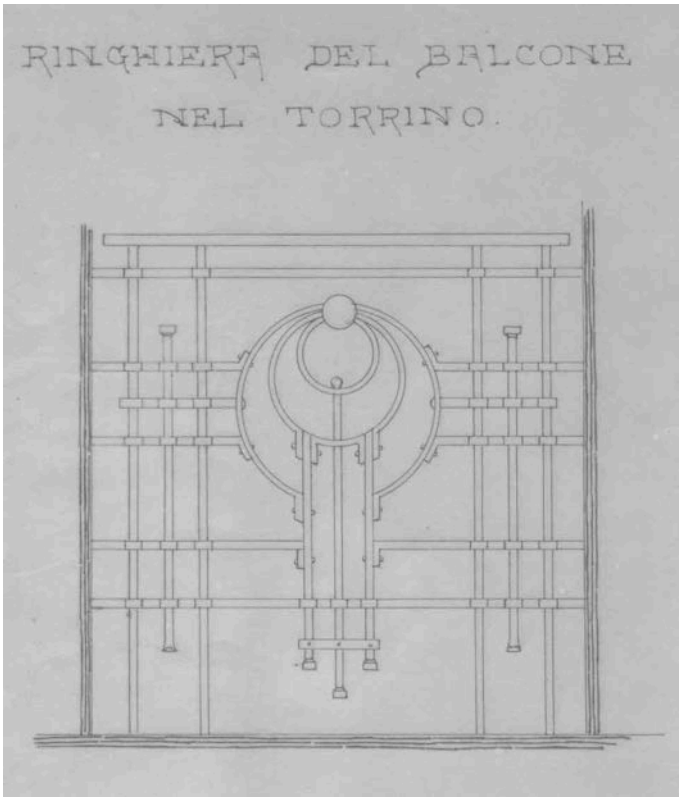
*Figura 22 – Palazzo Pastore, torretta angolare*

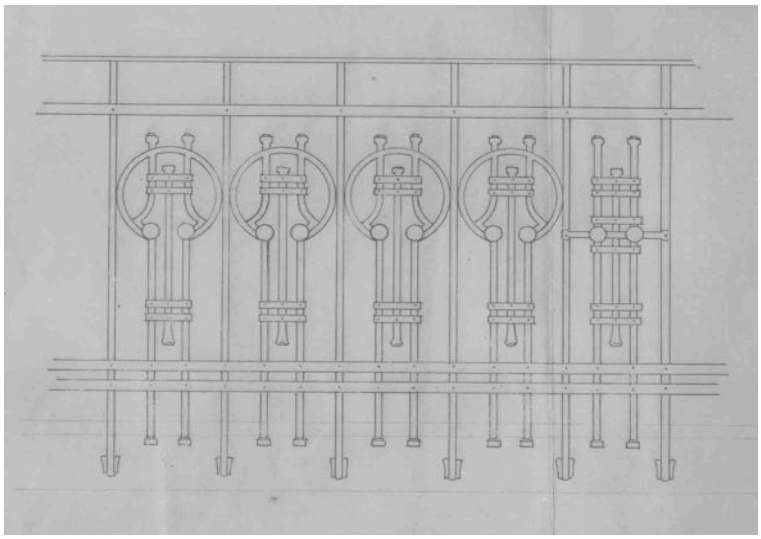
*Figura 23 – Palazzo Pastore, torretta angolare*

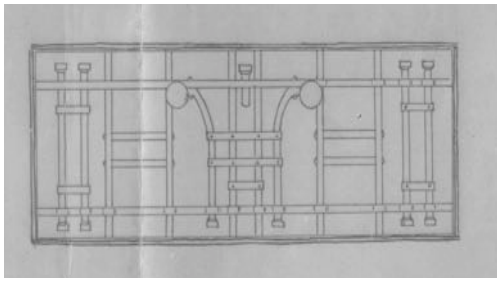



*Documento 8 – Palazzo Pastore, progetto, ringhiera balcone interno, Proprietà della famiglia Pastore*

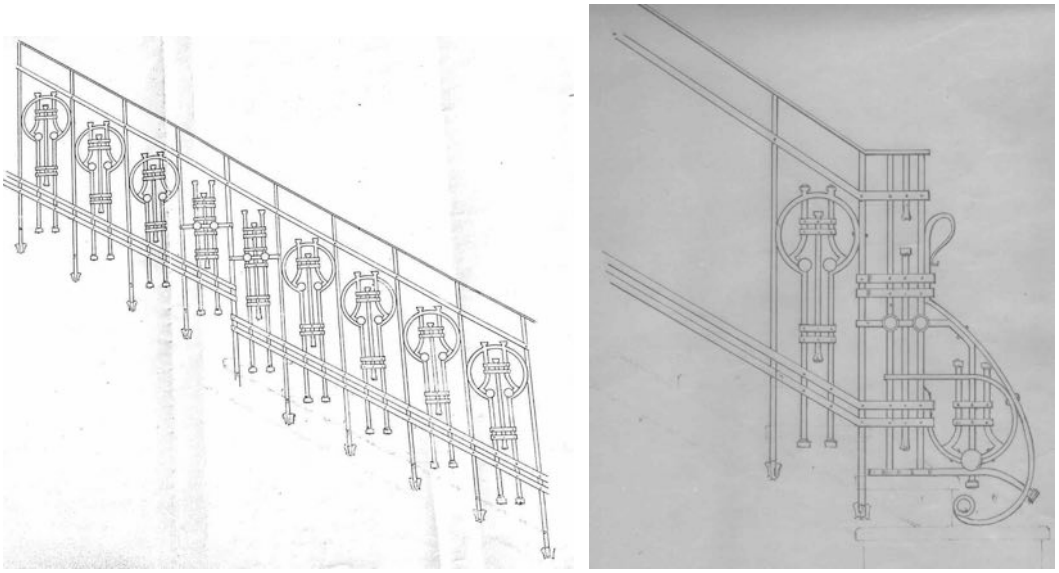
*Figura 24 – Palazzo Pastore, ringhiera balcone interno*



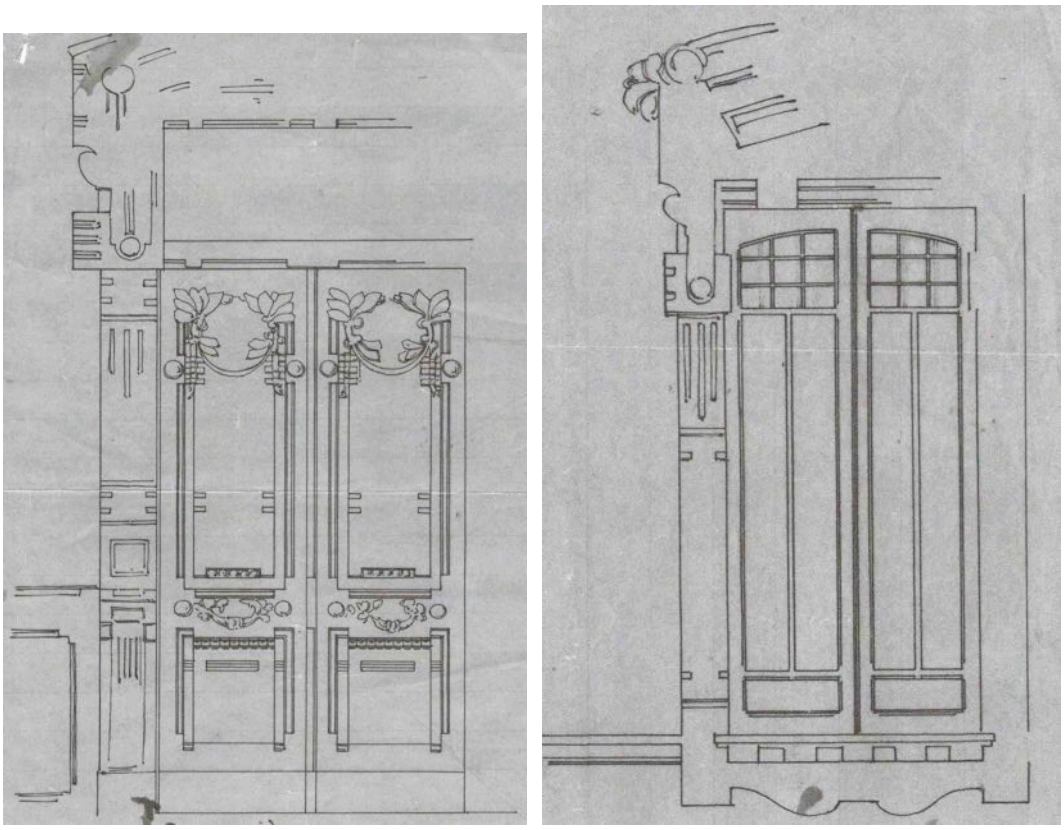





*Documento 9 – Palazzo Pastore, progetto, ringhiera balcone torrino, Proprietà della famiglia Pastore*



*Documento 10 – Palazzo Pastore, progetto, ringhiera scalinata interna, Proprietà della famiglia Pastore*



*Documento 11 – Palazzo Pastore, progetto, portone interno e portone d'ingresso, Proprietà della famiglia Pastore*

*Figura 25 – Palazzo Pastore, cornicioni*

*Figura 26 – Palazzo Pastore, cornicioni, particolare*

*Figura 27 – Palazzo Pastore, finestra*

*Figura 28 – Palazzo Pastore, portone d'ingresso*

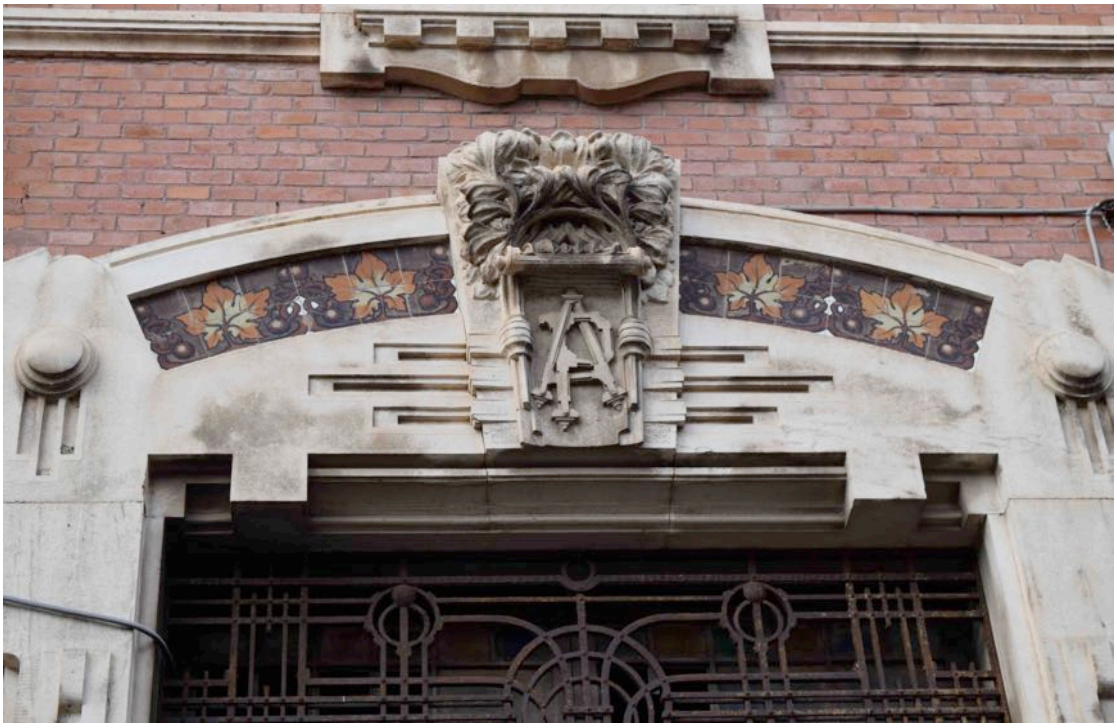
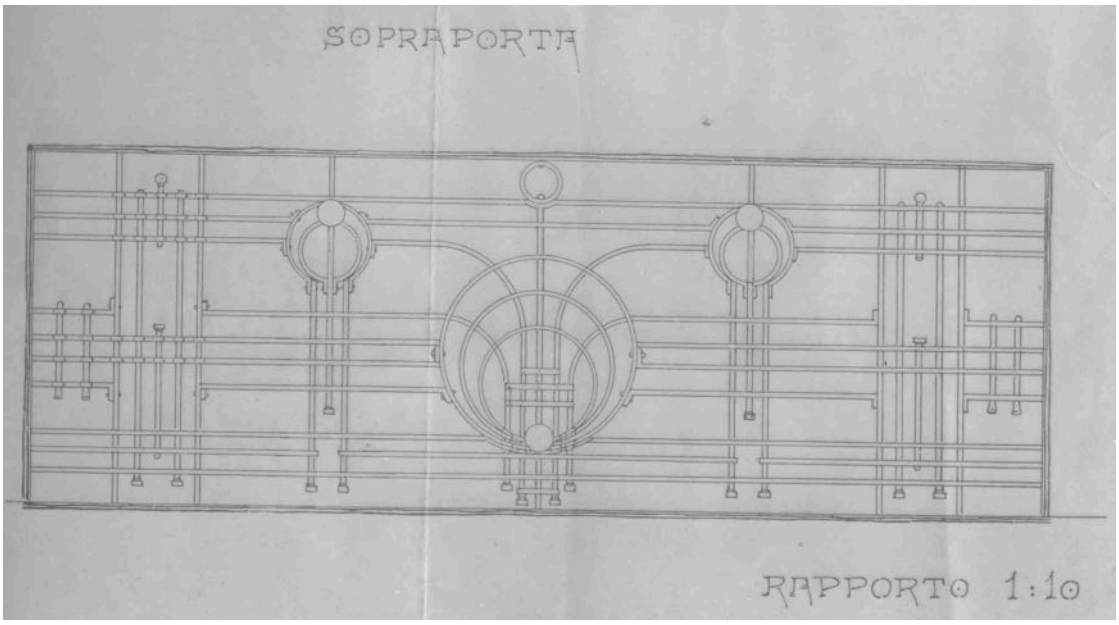


*Figura 29 – Palazzo Pastore, portone d'ingresso, particolare*




*Documento 12 – Palazzo Pastore, progetto, sopraporta, Proprietà della famiglia Pastore*

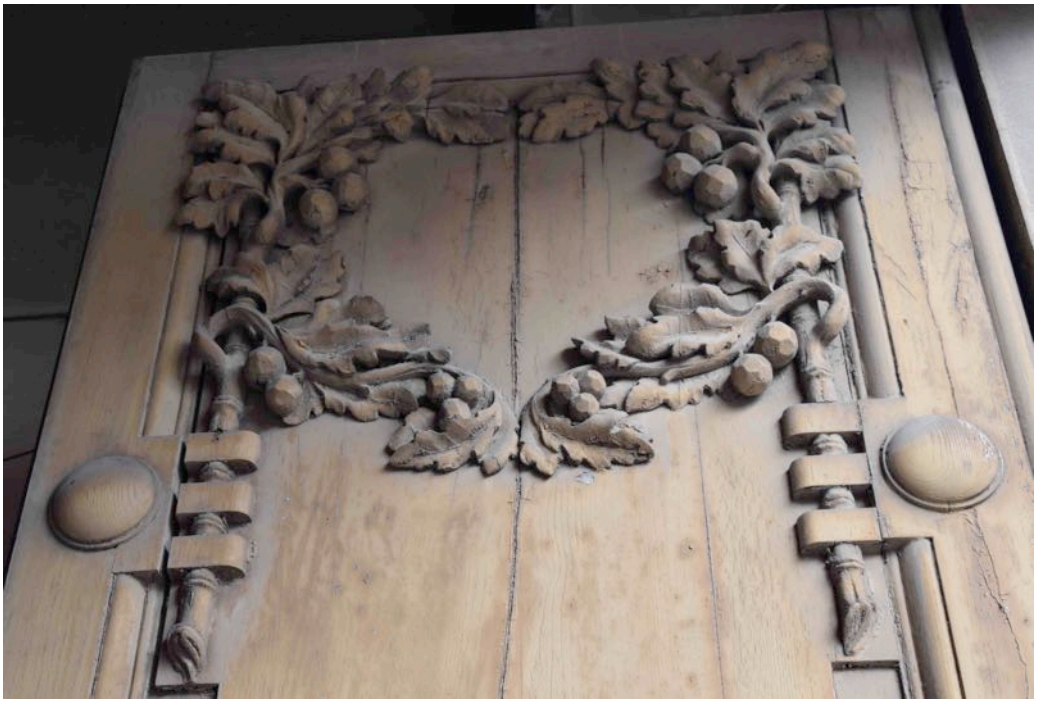


*Figura 30 – Palazzo Pastore, portone d'ingresso, particolare*

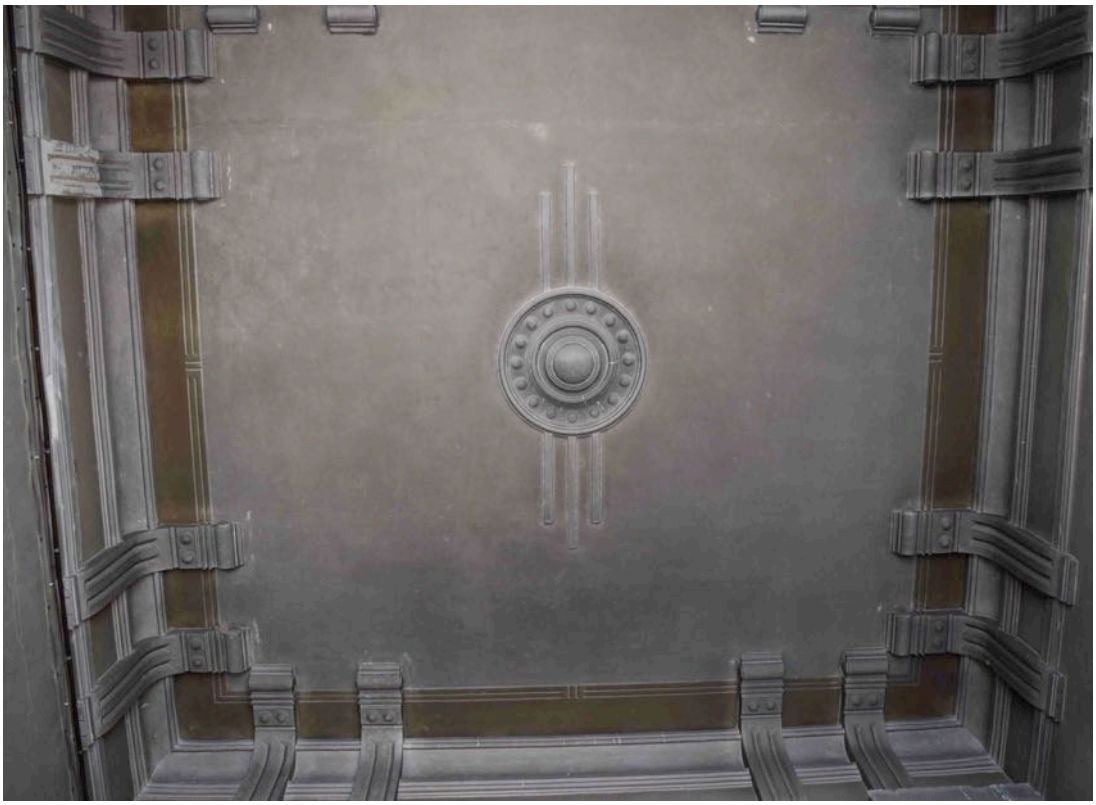


*Figura 31 – Palazzo Pastore, androne, decorazioni in stucco*

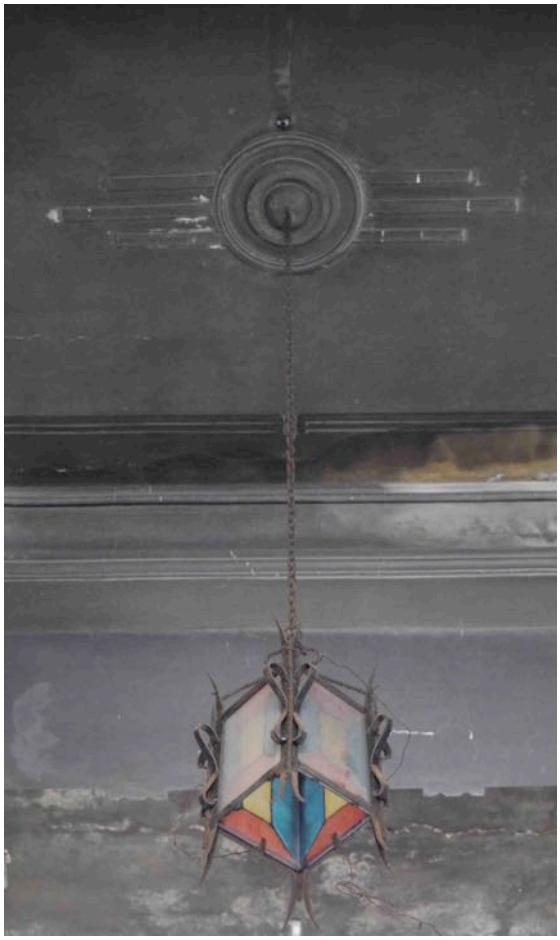


*Figura 32 – Palazzo Pastore, androne, decorazioni in stucco e lampadario*

*Figura 33 – Palazzo Pastore, androne, decorazioni*

| Casa Rubino | |
|---|---|
| luogo | Melfi, Vico degli Angeli |
| datazione | Primo decennio del '900 |
| tipologia | Palazzo privato |
| proprietà | Gallucci |
| architetto | - |
| decoratori | Luigi Rubino; artigianato locale |

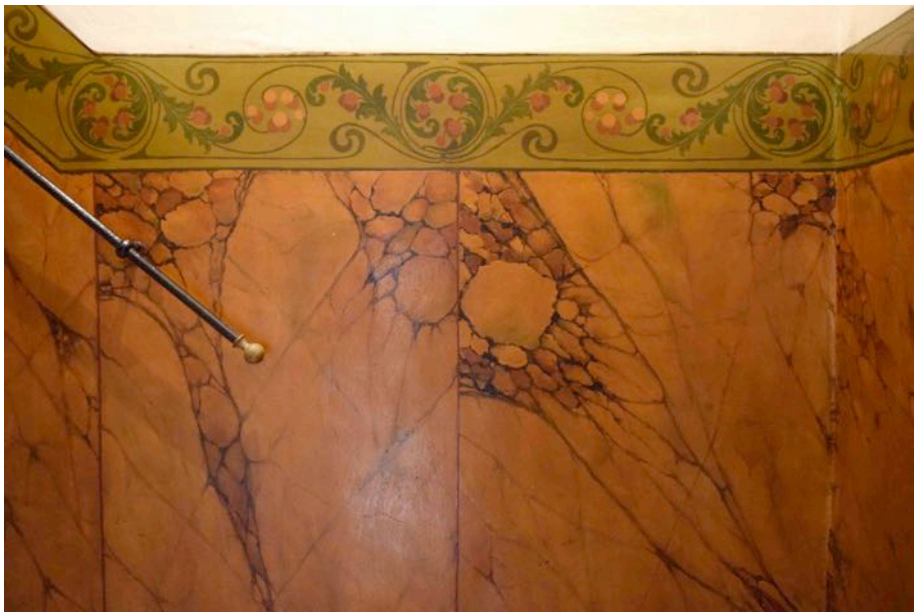


*Figura 34 – Casa Rubino, scalinata d'ingresso*

*Figura 35 – Casa Rubino, studio, particolare*

*Figura 36 – Casa Rubino, ingresso, appendiabiti*

*Figura 37 – Casa Rubino, ingresso, appendiabiti, particolare*

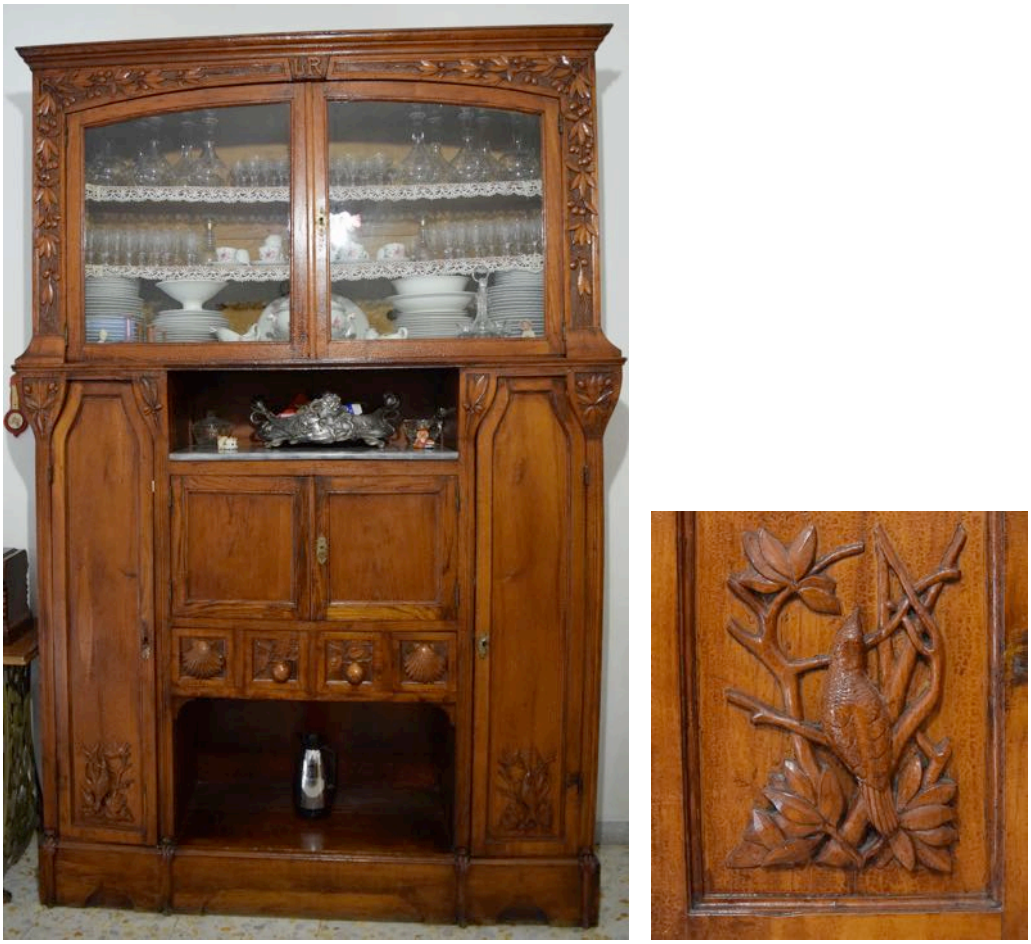


*Figura 38 – Casa Rubino, sala da pranzo, credenza*

*Figura 39 – Casa Rubino, sala da pranzo, credenza, particolari*

*Figura 40 – Casa Rubino, sala da pranzo, credenza, particolare*

*Figura 41 – Casa Rubino, camera da letto, mobile*

*Figura 42 – Casa Rubino, camera da letto, mobile, particolari*

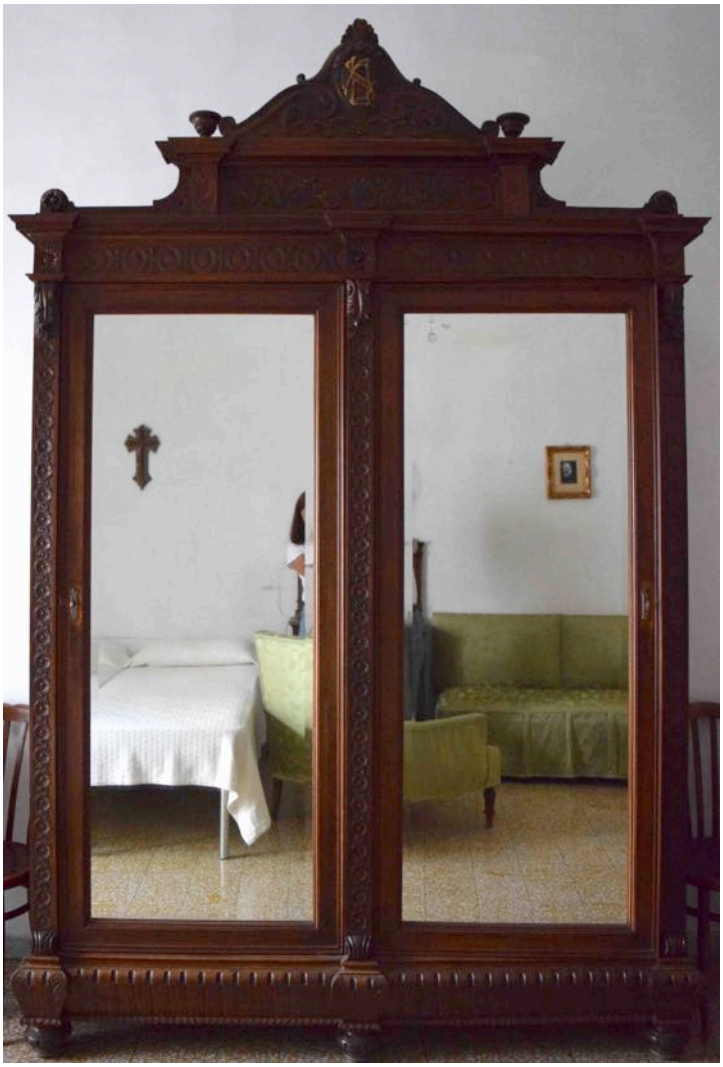


*Figura 43 – Casa Rubino, camera da letto, armadio con ante a specchio*

*Figura 44 – Casa Rubino, camera da letto, armadio con ante a specchio, particolare*

*Figura 45 – Casa Rubino, camera da letto, comodino*

*Figura 46 – Casa Rubino, camera da letto, comodino, particolare*

*Figura 47 – Casa Rubino, camera da letto, mobile da toletta*

*Figura 48 – Casa Rubino, camera da letto, applique*

*Figura 49 – Casa Rubino, camera da letto, cassapanca*

*Figura 50 – Casa Rubino, salotto L. Rubino, Portali delle chiese di Melfi*

*Figura 51 – Casa Rubino, salotto, soffitto dipinto*

*Figura 52 – Casa Rubino, salotto, soffitto dipinto, particolari*

*Figura 53 – Casa Rubino, salotto, soffitto dipinto, particolare*

*Figura 54 – Casa Rubino, salotto, divano angolare e tavolino da tè*

*Figura 55 – Casa Rubino, salotto, divano angolare, particolare*

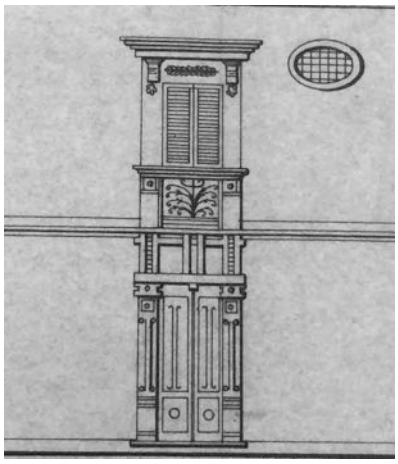
*Figura 56 – Casa Rubino, salotto, sedia*

*Figura 57 – Casa Rubino, salotto, tavolino da tè, particolare*

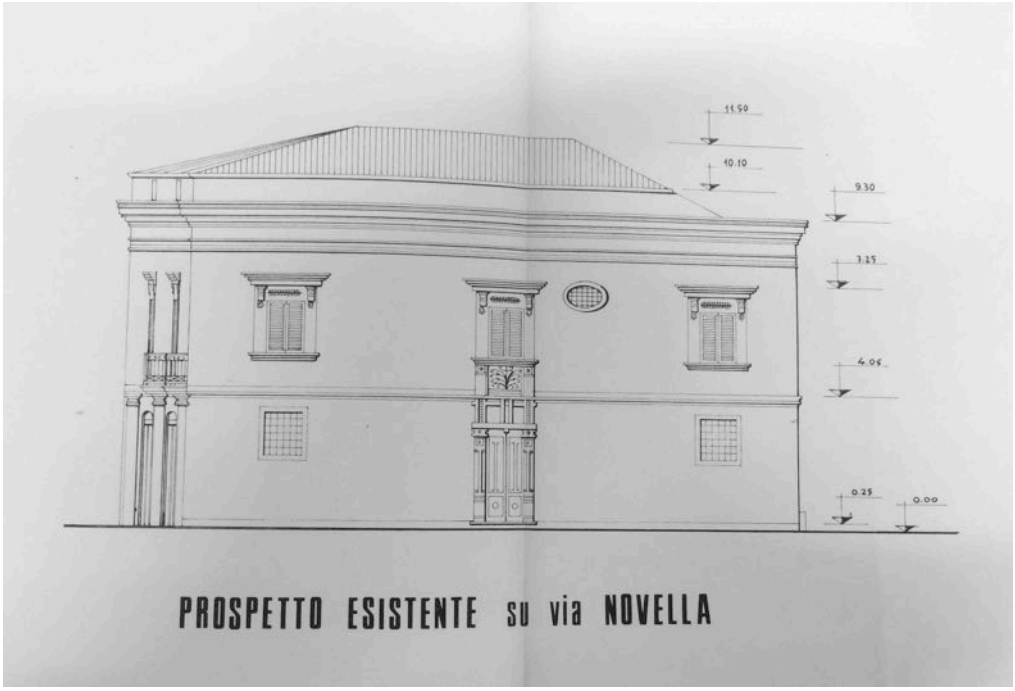
*Figura 58 – Casa Rubino, salotto, sedia, particolare*

| Palazzo Privato | |
|---|---|
| luogo | Melfi, Via Novella |
| datazione | Inizio '900 |
| tipologia | Palazzo privato |
| proprietà | Navazio |
| architetto | - |
| decoratori | - |

*Figura 59 – Palazzo Privato, facciata, particolare*



*Documento 13 – Palazzo Privato, Progetto restauro (estratto), proprietà della famiglia Navazio*




*Documento 14 – Palazzo Privato, Progetto restauro (estratto), proprietà della famiglia Navazio*

*Figura 60 – Palazzo Privato, finestra laterale*

*Figura 61 – Palazzo Privato, balconcino e portone, particolari*

*Figura 62 – Palazzo Privato, balconcino e portone, particolari*

| Palazzo Vitolo | |
|---|---|
| luogo | Matera, via Alessandro Mandarini |
| datazione | 1915-1931 |
| tipologia | Palazzo privato |
| proprietà | Vitolo |
| architetto | Biagio Vitolo |
| decoratori | Mariano Lanziani; Biagio Sisinni; artigianato locale |

*Figura 63 – Palazzo Vitolo, facciata*

*Figura 64 – Palazzo Vitolo, facciata, particolari*

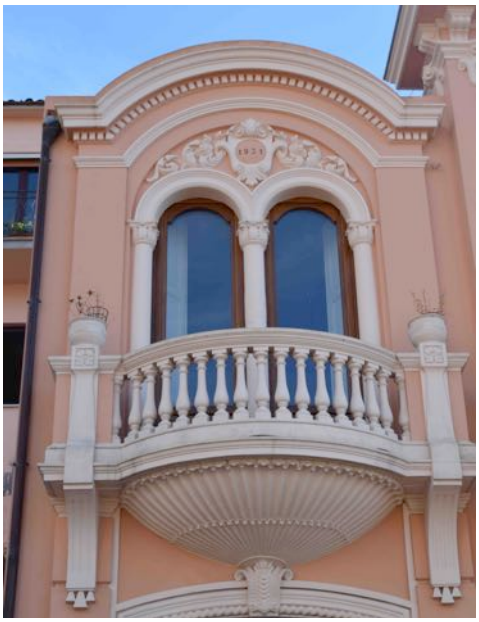


*Figura 65 – Palazzo Vitolo, facciata, particolare*

*Figura 66 – Palazzo Vitolo, facciata, particolare*

*Figura 67 – Palazzo Vitolo, particolari*

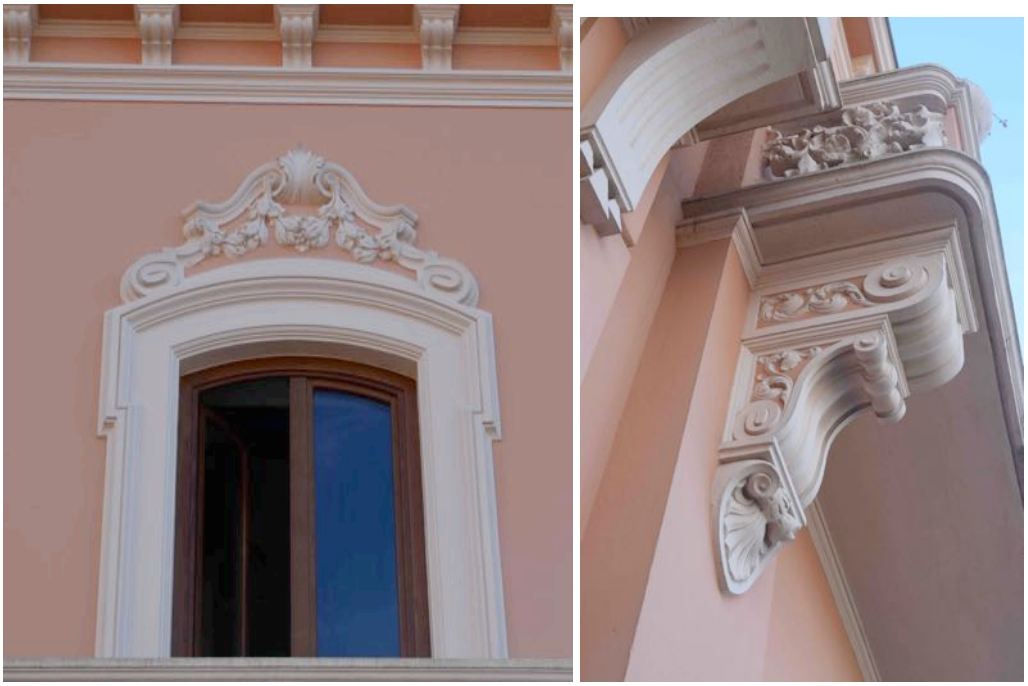


*Figura 68 – Palazzo Vitolo, facciata, particolari*

*Figura 69 – Palazzo Vitolo, facciata, particolare*

*Figura 70 – Palazzo Vitolo, portone d'ingresso*

*Figura 71 – Palazzo Vitolo, portone d'ingresso, particolare*

*Figura 72 – Palazzo Vitolo, porta*

*Figura 73 – Palazzo Vitolo, pavimento*

*Figura 75 – Palazzo Vitolo, pavimento*

*Figura 75 – Palazzo Vitolo, ingresso, mobile*

*Figura 76 – Palazzo Vitolo, ingresso, mobile, particolare*

*Figura 77 – Palazzo Vitolo, ingresso, mobile, particolare*

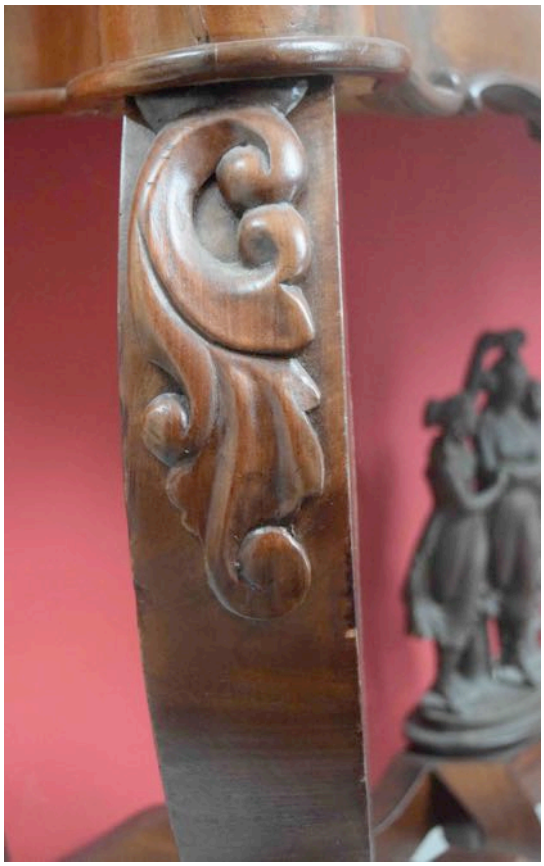


*Figura 78 – Palazzo Vitolo, ingresso, mobile, particolare*

*Figura 79 – Palazzo Vitolo, corridoio, mobile con specchiera*

*Figura 80 – Palazzo Vitolo, corridoio, mobile con specchiera, particolare*

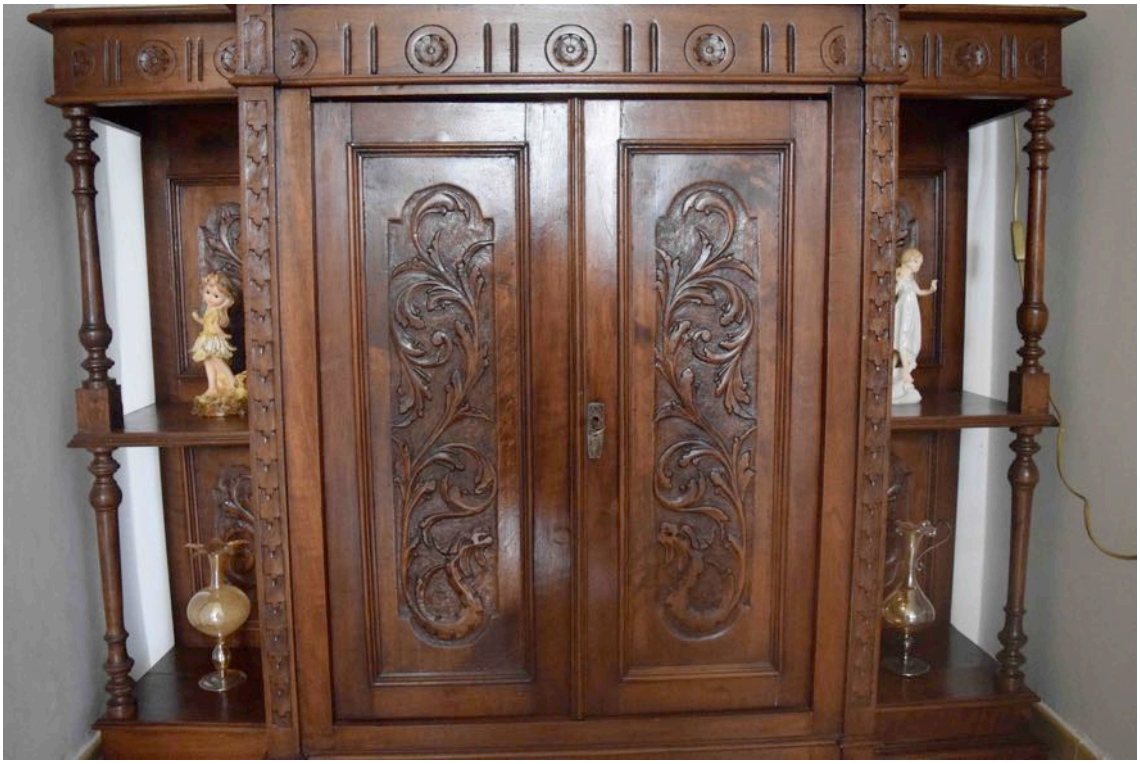


*Figura 81– Palazzo Vitolo, corridoio, mobile con specchiera, particolare*

*Figura 82 – Palazzo Vitolo, corridoio, comodino*

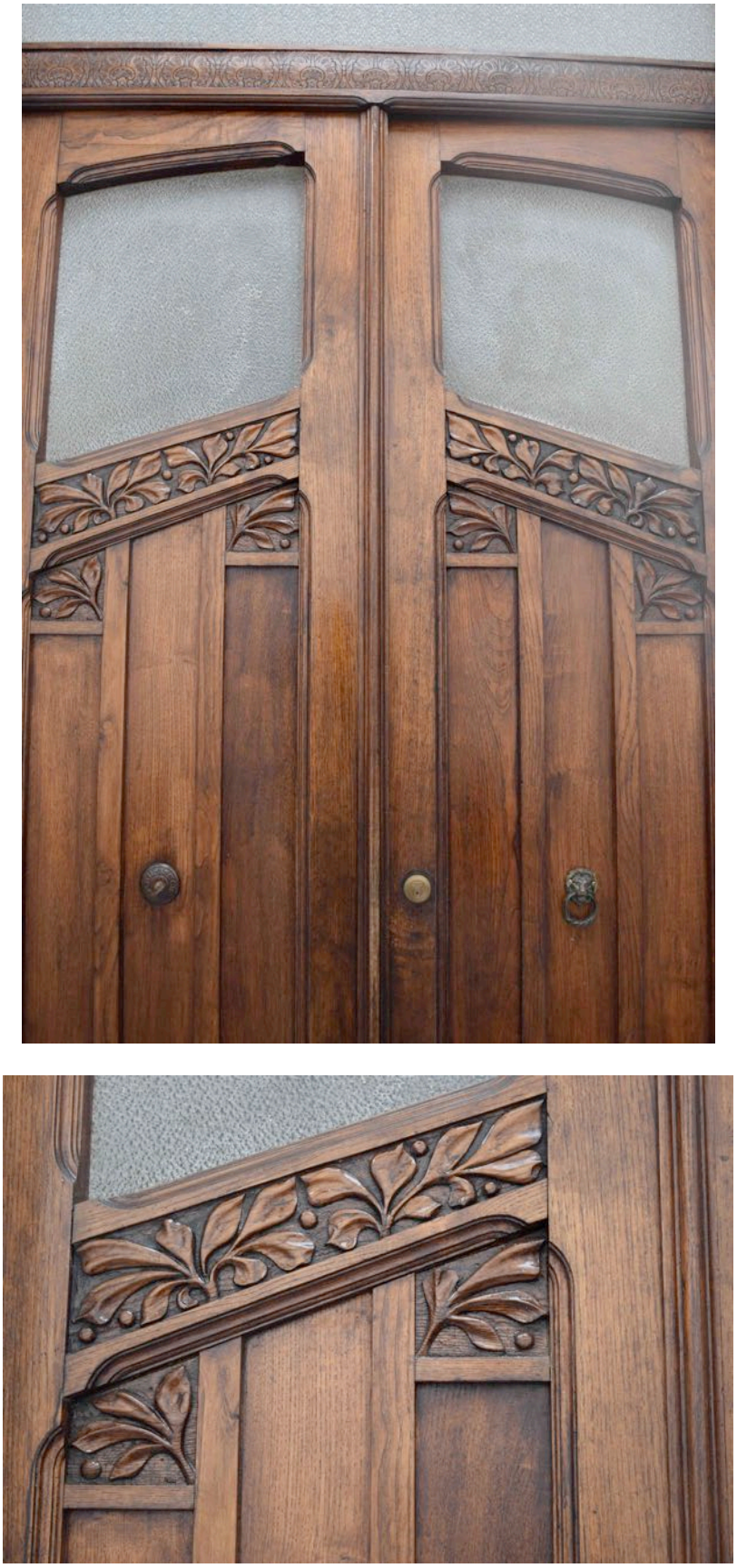


*Figura 83 – Palazzo Vitolo, porta*

*Figura 84 – Palazzo Vitolo, ingresso, appendiabiti, particolari*

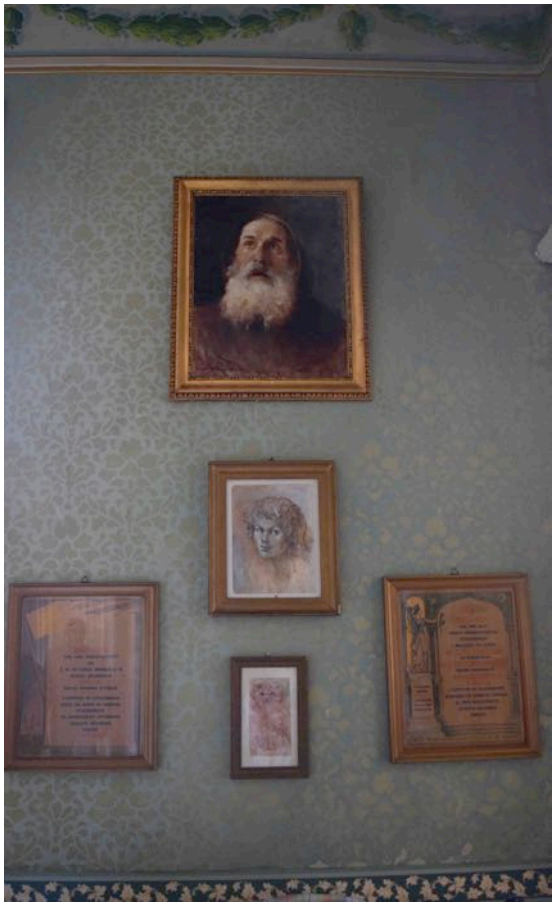


*Figura 85 – Palazzo Vitolo, salottino*

*Figura 86 – Palazzo Vitolo, salottino, soffitto dipinto*

*Figura 87 – Palazzo Vitolo, salottino, soffitto dipinto, particolare*

*Figura 88 – Palazzo Vitolo, salottino, soffitto dipinto, particolari*

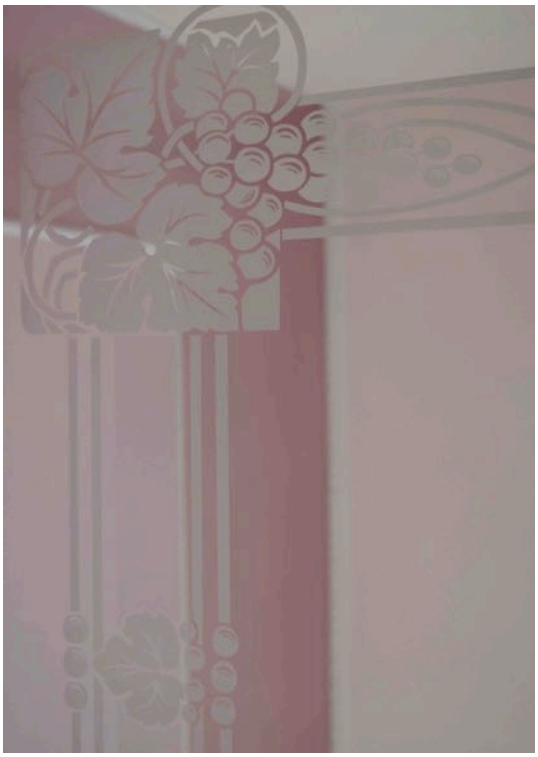


*Figura 89 – Palazzo Vitolo, sala da pranzo, credenza*

*Figura 90 – Palazzo Vitolo, sala da pranzo, lampadario*

*Figura 91 – Palazzo Vitolo, giardino, particolari*

*Figura 92 – Palazzo Vitolo, stanza adiacente alla sala da pranzo, soffitto decorato*

*Figura 93 – Palazzo Vitolo, camera da letto, soffitto decorato*

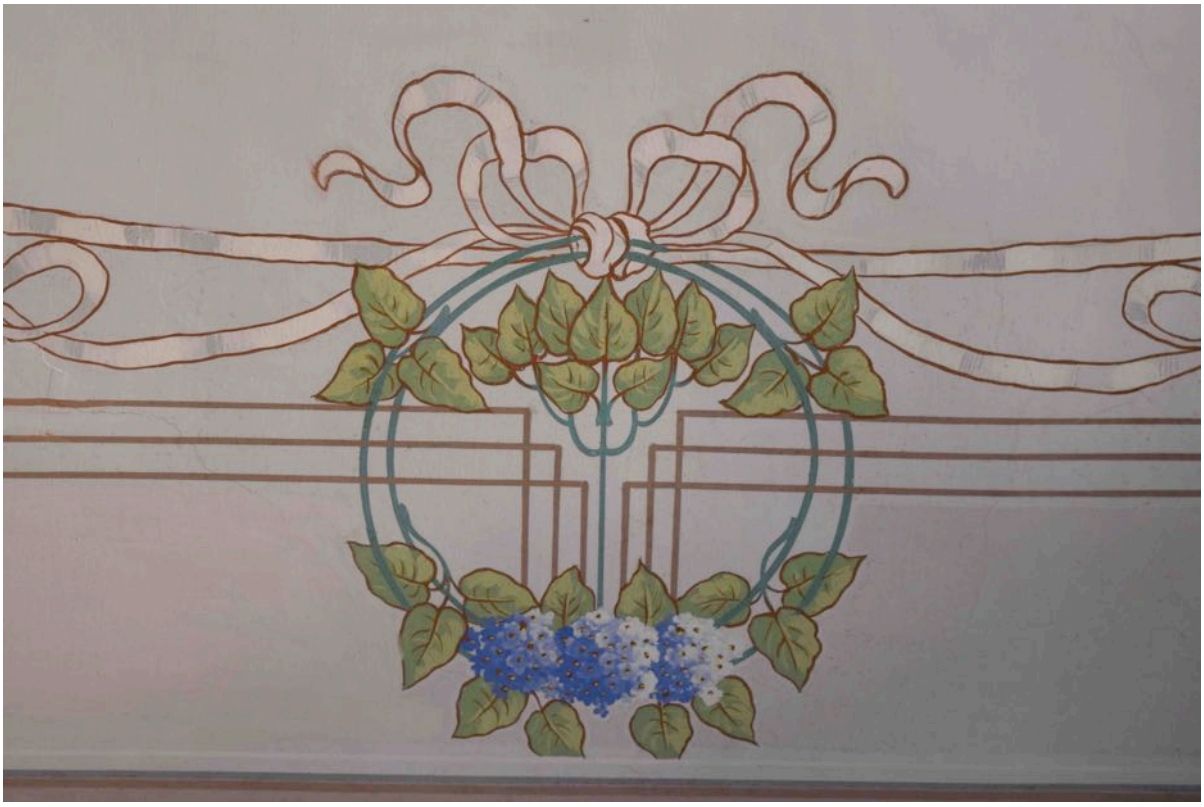


*Figura 94 – Palazzo Vitolo, camera da letto, soffitto decorato, particolare*

*Figura 95 – Palazzo Vitolo, camera da letto, soffitto decorato, particolare*

*Figura 96 – Palazzo Vitolo, camera da letto, soffitto decorato*

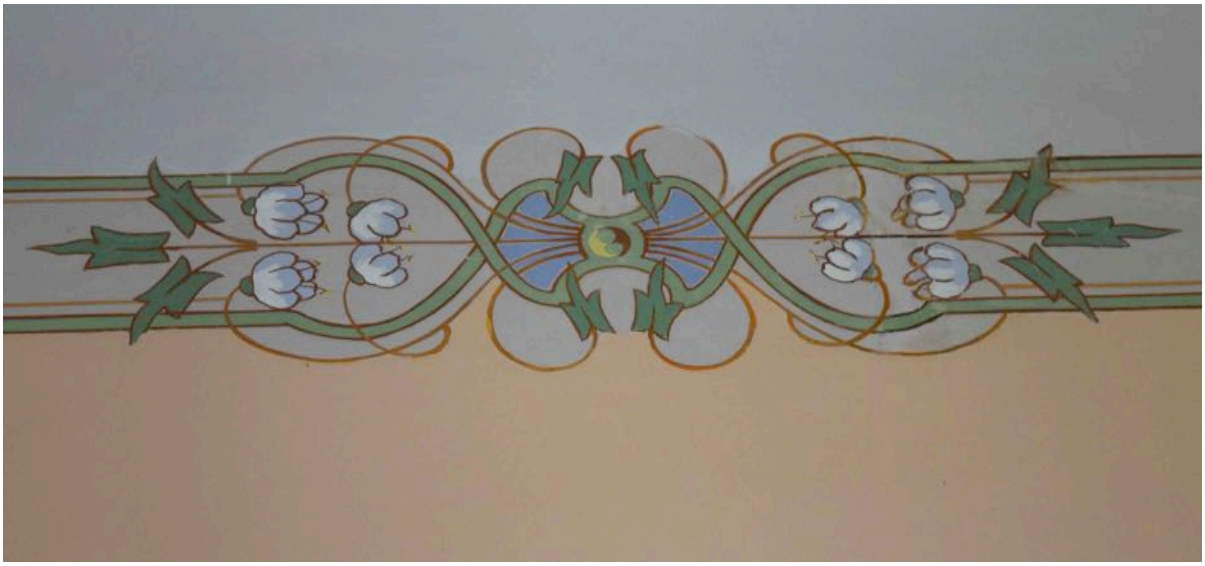


*Figura 97 – Palazzo Vitolo, camera da letto, soffitto decorato, particolari*

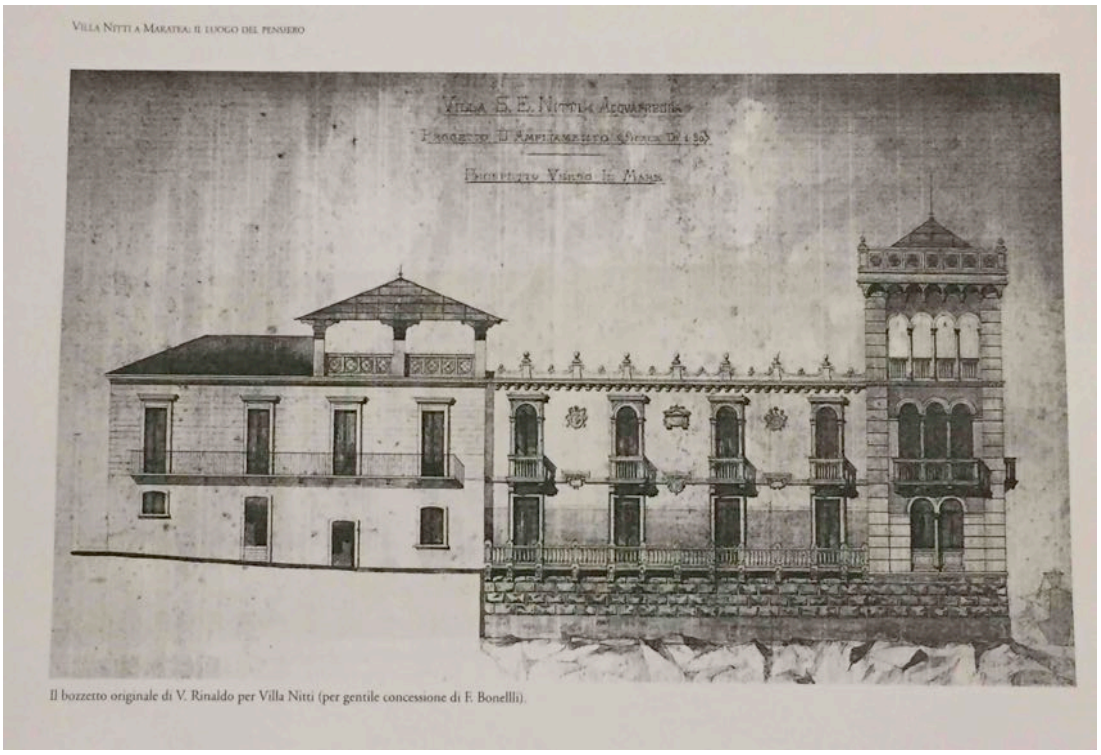
*Figura 98 – Palazzo Vitolo, porte*

*Figura 99 – Palazzo Vitolo, porte, particolari*

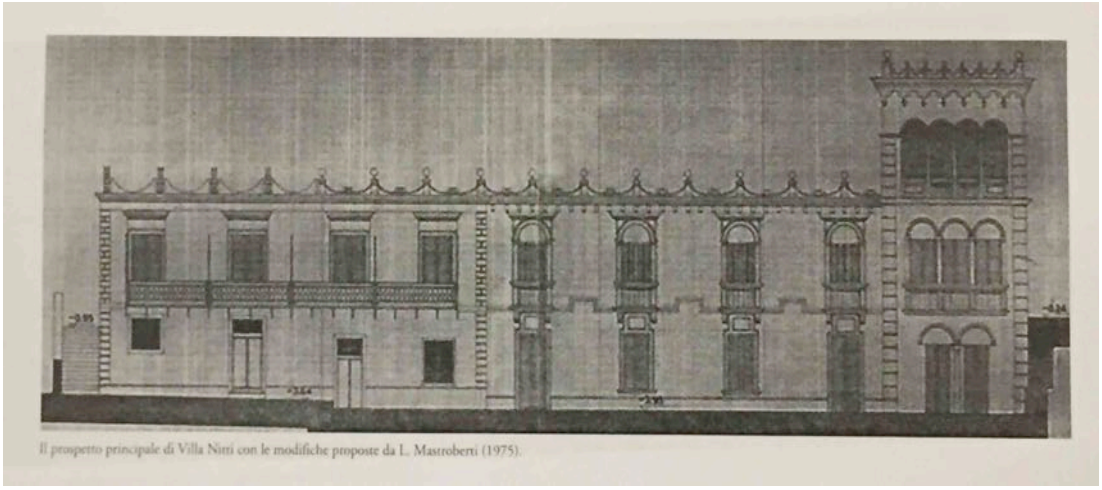
*Figura 100 – Biagio Vitolo, busto commemorativo*

| Villa Nitti | |
|---|---|
| luogo | Maratea, Località Acquafredda |
| datazione | 1921<br>(già Casina Marsicano – fine '800) |
| tipologia | Palazzo pubblico<br>Sottoposto a vincolo |
| proprietà | Regione Basilicata |
| architetto | Vincenzo Rinaldo |
| decoratori | Biagio Sisinni; artigianato locale |

*Figura 101 – Villa Nitti, facciata*




*Documento 15 – Villa Nitti, bozzetto originale di V. Rinaldo (tratto da P. Bottini – V. Verrastro, (a cura di), Villa Nitti a Maratea: il luogo del pensiero, catalogo mostra: Maratea, Villa Nitti, 27 luglio - 28 agosto 2004, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2006)*




*Documento 16 – Villa Nitti, progetto di L. Mastroberti (tratto da P. Bottini – V. Verrastro, (a cura di), Villa Nitti a Maratea: il luogo del pensiero, catalogo mostra: Maratea, Villa Nitti, 27 luglio - 28 agosto 2004, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2006)*

| Villa Cheta | |
|---|---|
| luogo | Maratea, Località Acquafredda |
| datazione | 1907?<br>(già Casa Marsicano – fine '800) |
| tipologia | Attività ricettiva |
| proprietà | Aquadro |
| architetto | - |
| decoratori | Artigianato locale |

*Figura 102 – Villa Cheta, facciata*

*Figura 103 – Villa Cheta, facciata*

*Figura 104 – Villa Cheta, soffitto decorato*

*Figura 105 – Villa Cheta, soffitto decorato, particolari*

| Villa Cuscianna | |
|---|---|
| luogo | Matera, Via |
| datazione | Fine '800 |
| tipologia | Palazzo privato |
| proprietà | Cuscianna |
| architetto | - |
| decoratori | - |

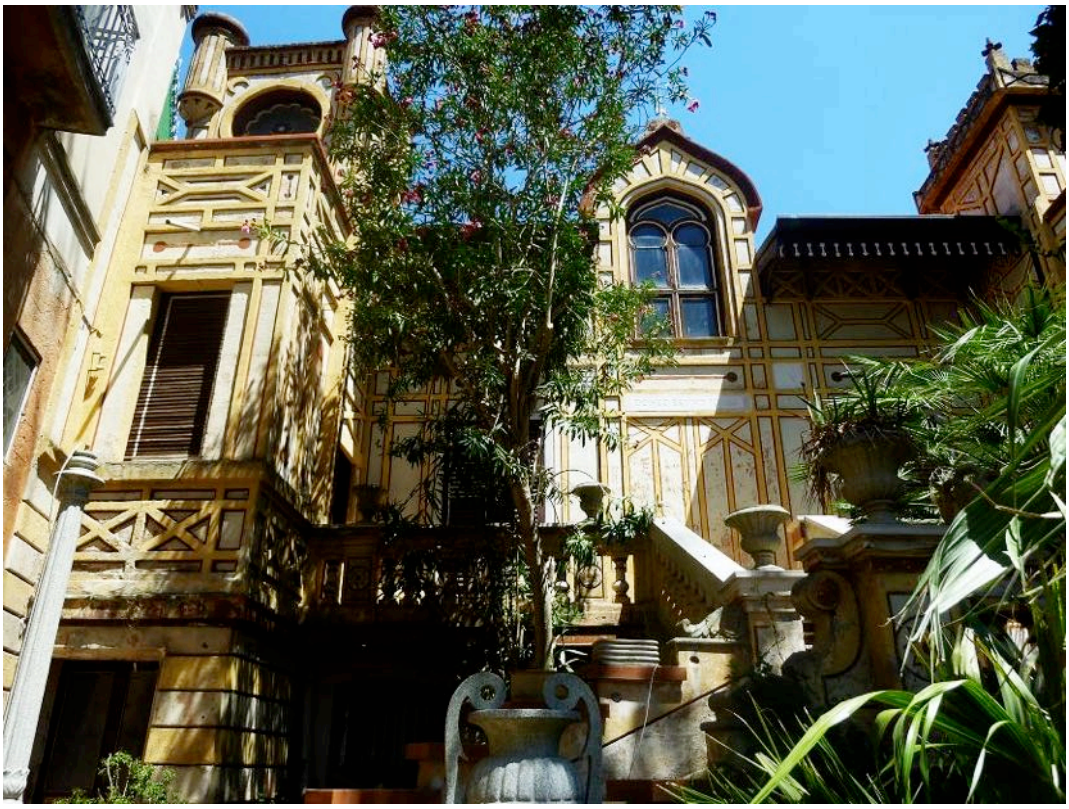


*Figura 106 – Villa Cuscianna, facciata*

*Figura 107 – Villa Cuscianna, facciata, particolare (tratto da M. Capolupo, Palma ultrasecolare abbattuta nella villa di via Ascanio Persio: intervista all'erede del "castello fiabesco" Nicola Cuscianna, «SassiLive.it», agosto 2012)*

*Figura 108 – Matera, B. D'Amore, Monumento ai Caduti*

*Figura 109 – Matera, Palazzo dell'Acquedotto, inizio '900*

*Figura 110 – Matera, palazzo privato, via Don Minzoni, inizio '900*

# Bibliografia


AA.VV., *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1972.

AA.VV., *Il Liberty italiano e ticinese. Rassegna internazionale delle arti e della cultura*, catalogo mostra: Lugano, Villa Malpensata; Campione d'Italia, Auditorium, 29 agosto-15 novembre 1981, Quasar, Roma, 1981.

AA.VV., *In memoria di Luigi Rubino: 7 agosto 1867 - 8 marzo 1938,* Tipografia Del Secolo, Melfi, a. XVI, 1938.

AA.VV., *L'Arte Moderna*, vol. I, *Il Post Impressionismo*, Fabbri Editori, Milano, 1976.

AA.VV., *Per il venticinquennio de L'Artista Moderno. Rivista illustrata d'arte pura ed applicata, 1901-1926*, Casa Editrice L'Artista Moderno, Torino, 1926.

ABITA, Salvatore (a cura di), *Pittori lucani dell'800 e dei primi del '900*, catalogo della mostra: Potenza, Pinacoteca Provinciale, 18 giugno - 7 settembre 2002, Soprintendenza PSAE della Basilicata, Matera, 2002.

AIMONE, Linda – OLMO, Carlo, *Le Esposizioni Universali 1851-1900: il progresso in scena*, Allemandi, Torino, 1990.

ALLIGO, Santo, *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento*, 4 volumi, Little Nemo, Torino, 2004.

ARZENI, Flavia, *L'Immagine e il Segno: il Giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 1987.

ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE – Sezione Basilicata (a cura di), *Catalogo dei periodici lucani*, Osanna, Venosa, 1987.

ASSOCIAZIONE 'LIBER ET IMAGO' (a cura di), *Tra Fate e Folletti. Il Liberty nell'editoria per l'infanzia. 1898-1915*, catalogo mostra, D. Piazza Editore, Torino, 1995.

BACCI, Giorgio – FERRETTI, Massimo – FILETI MAZZA, Miriam (a cura di), *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di Studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 e 31 maggio 2007, Edizioni della Normale, Pisa, 2009.

BACCI, Giorgio, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2009.

BAIRATI, Eleonora – RIVA, Daniele, *Il liberty in Italia*, Editori Laterza, Bari, 1990 (I ed. 1985).

BARILLI, Renato, *Il Liberty*, F.lli Fabbri Editori, Milano, 1966.

BARILLI, Renato, *I Preraffaelliti*, F.lli Fabbri Editori, Milano, 1967.

BARILLI, Renato *Il Simbolismo: Le Immagini dell'Idea* in AA.VV., *L'Arte Moderna*, vol. II, Fabbri Editori, Milano, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Le arti figurative: saggi di critica estetica*, a cura di S. De Simone, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1961.

BAUDELAIRE, Charles, *Pagine sull'arte e la letteratura*, a cura di C. Pellegrini, Carabba, Lanciano, 1919.

BELLINI, Paolo, *Il Secolo XVIII: appunti per una storia della stampa d'arte*, in «Grafica d'Arte» n. 37, anno X, gennaio-marzo 1999, pp. 10-23.

BELLONZI, Fortunato, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Quasar, Roma, 1979.

BELLONZI, Fortunato (a cura di), *Mostra del Liberty Italiano*, catalogo mostra: Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972 - febbraio 1973, Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente, Milano, 1972.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

BENZI, Fabio (a cura di), *Il Liberty in Italia*, catalogo mostra: Roma, Chiostro del Bramante, 21 marzo - 17 giugno 2001, Federico Motta Editore, Milano, 2001.

BERNARDINI, Carla – DAVANZO POLI, Doretta – GHETTI BALDI, Orsola (a cura di), *Aemilia ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, catalogo mostra: Bologna, Collezioni comunali d'arte, 9 marzo - 6 maggio 2001, A+G Edizioni, Milano, 2001.

BIANCHI, Silvia, *Uno sguardo alle principali riviste di grafica d'arte tra 800 e 900*, in «Grafica d'Arte» n. 80, anno XX, ottobre-dicembre 2009, pp. 6-11.

BIFFI GENTILI, Enzo – LECLERCQ, Anne (a cura di), *Masterpieces/Capolavori. L'artista artigiano tra Picasso e Sottsass*, catalogo mostra: Torino, Palazzo Bricherasio, 5 dicembre 2002 – 26 gennaio 2003, Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, Torino, 2002.

BIRAGHI, Marco, *Storia dell'architettura contemporanea I (1750-1945)*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008.

BOLOGNA, Ferdinando, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Editori Laterza, Bari, 1972.

BOSSAGLIA, Rossana (a cura di), *Archivi del liberty italiano: architettura*, F. Angeli, Milano, 1987.

BOSSAGLIA, Rossana, *Dopo il Liberty: considerazioni sull'eclettismo di ritorno e il filone dell'architettura fantastica in Italia*, Multigrafica Edizioni, Roma, 1984.

BOSSAGLIA, Rossana, *Ebanisti italiani d'età Liberty*, in «Kalòs. Invito al collezionismo», a. I, n. 1, 1970, pp. 3-14.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Sellerio, Palermo, 1988.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il Liberty in Italia*, Edizioni Charta, Milano, 1997.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il Liberty. Storia e fortuna del liberty italiano*, Sansoni, Firenze, 1974.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il mobile Liberty*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1971.

BOSSAGLIA, Rossana – CRESTI, Carlo – SAVI, Vittorio (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, atti del Convegno internazionale, Firenze, CLUSF, Salsomaggiore Terme, 1976.

BOSSAGLIA, Rossana – BONATTI BACCHINI, Maurizia (a cura di), *Tra Liberty e Déco. Salsomaggiore*, Artegrafica Silva, Parma, 1986.

BOTTINI, Paola – VERRASTRO, Valeria (a cura di), *Villa Nitti a Maratea: il luogo del pensiero*, catalogo mostra: Maratea, Villa Nitti, 27 luglio - 28 agosto 2004, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2006.

BOTTINI, Paola – VERRASTRO, Valeria (a cura di), *Villa Nitti: il luogo del pensiero*, in «Basilicata Regione Notizie», n. 111, 2005, pp. 78-81.

BROSIO, Valentino, *Lo stile Liberty*, A. Vallardi, Milano, 1981 (I ed. 1967).

BROSIO, Valentino, *Mobili italiani dell'Ottocento*, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1964 (I ed. 1962).

BRUSCAGLIA, Renato, *Incisione calcografica e stampa originale d'arte: materiali, procedimenti, segni grafici*, Edizioni QuattroVenti, Urbino, 1988.

CAPPELLI, Vittorio (a cura di), *Francesco Paonessa (1898-1981). Scultore architetto maestro del ferro battuto*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli, 2001.

CARDONE, Rino, *Convergenze. Aspetti dell'arte in Basilicata tra Ottocento e Novecento*, Pinacoteca Comunale d'Arte Moderna, Bernalda-Metaponto, 1999.

CATERINO, Antonio, *La Basilicata e la sua stampa periodica. Bibliografia 1808-1966*, Catalogo unico delle biblioteche Apulo-Lucane, Bari, 1968.

CHIESA, Guido (a cura di), *L'Ottocento e il liberty. Mobili, arti decorative, costume*, Görlich Editore, Milano, 1974.

CIOFFI, Rosanna – ROVETTA, Alessandro, *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia di Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006, Università cattolica del Sacro Cuore, Vita e Pensiero, Milano, 2007.

COGEVAL, Guy – AVANZI, Beatrice (a cura di), *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano 1900-1940*, catalogo mostra: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 settembre 2015 - 18 gennaio 2016, Skira, Milano, 2015.

COLOMBO, Paolo (a cura di), *Genio e materia: contributi per una definizione del mestiere d'arte*, atti del Convegno: Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 8 giugno 2000, Vita e Pensiero, Milano, 2000.

COLOMBO, Paolo (a cura di), *L'intelligenza della mano: mestieri d'arte ieri, oggi, domani*, atti del Convegno: Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 8 giugno 2000, Vita e Pensiero, Milano, 2000.

COMANDUCCI, Agostino Mario, *Dizionario illustrato dei pittori, scultori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, S.I.E.S., Milano, 1982.

COMANDUCCI, Agostino Mario, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano, 1934.

CONTINI, Emilio (a cura di), *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna: architettura, arti applicate e grafica, pittura e scultura. Retrospettiva di Roberto Franzoni, Adolfo De Carolis e Leonardo Bistolfi. Prima indagine sull'art-déco*, catalogo mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, marzo-maggio 1977, Grafis, Bologna, 1977.

CORRADO Gerardo (a cura di), *Racconto della pittura lucana. Ipotesi interpretative, questione linguistica e linee di confronto. Mostra d'arte contemporanea dei pittori lucani*, Agesa, Moliterno, 1989.

COSTABILE, Angela – PETRIZZI, Carmela (a cura di), *Dal progetto Ophelia alla Pinacoteca provinciale*, Masi & Sabia, Potenza, 2000.

CRANE, Walter, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, G. Bell & Sons, Londra, 1896.

CREMONA, Italo, *Discorso sullo stile liberty,* in «Sele Arte», a. I, n. 3, novembre-dicembre 1952: pp. 15-22.

CREMONA, Italo, *Il tempo dell'Art Nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, U. Allemandi, Torino, 1984 (I ed. 1965).

CRESTI, Carlo, *Il Liberty: architettura e arti figurative*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2013.

CUCCINIELLO, Antonella, *Luigi Rubino e la Farmacia Carlucci. Una vicenda Liberty in Basilicata*, Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte Contemporanea, relatore Mariantonietta Picone, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 1993-1994.

CUOZZO, Mariadelaide, *Dentro e oltre il "luogo". Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, a cura di L. Calabrese, A. D'Andria, R. Piro, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2008, pp. 955-973.

CUOZZO, Mariadelaide, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana dalla belle époque al fascismo*, Electa Napoli, Napoli, 2005.

DE FUSCO, Renato, *Il floreale a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1959.

DE FUSCO, Renato, *L'idea di architettura: storia della critica da Viollet-Le-Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano, 2003 (I ed. 1964).

DE FUSCO, Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000 (I ed. 1974).

DE FUSCO, Renato, *Storia dell'arredamento,* Vol. 2, UTET, Torino, 1985.

DE GUTTRY, Irene – MAINO, Maria Paola – QUESADA, Mario, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Laterza, Roma, 1985.

DE GUTTRY, Irene – MAINO, Maria Paola, *Il mobile liberty italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1994 (I ed. 1983).

DE MICHELI, Mario, *Le Avanguardie Artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore, Milano, 2010 (I ed. 1959).

FAETI, Antonio, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli Editore, Roma, 2011 (I ed. 1972).

FANELLI, Giovanni – GODOLI, Ezio, *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Cantini Editore, Firenze, 1990.

FANELLI, Giovanni, *Il Disegno Liberty*, Editori Laterza, Bari, 1981.

FANELLI, Giovanni – GODOLI, Ezio, *L'Illustrazione Art Nouveau*, Editori Laterza, Bari, 1989.

FANELLI, Giovanni, *Musica Ornata. Lo spartito Art Nouveau*, Cantini, Firenze, 1991 (I ed. 1988)

FARAVELLI GIACOBONE, Tersilla (a cura di), *'900. Arti decorative e applicate del XX secolo*, Lybra Immagine, Milano, 1990.

FIORAVANTI, Giorgio – PASSARELLI, Leonardo – SFLIGIOTTI, Silvia, *La Grafica in Italia*, Leonardo Arte, Milano, 1997.

FRANCI, Giovanna (a cura di), *William Blake: mito e linguaggio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1983.

FRANCI, Giovanna, *Il sistema del dandy: Wilde, Beardsley, Berbohm: arte e artificio nell'Inghilterra fin-de-siècle*, Patron Editore, Bologna, 1977.

FRANCI, Giovanna – SCATASTA, Gino (a cura di), *The Yellow Book: una rivista di fine secolo: aprile 1894 – aprile 1897*, Associazione culturale In Forma di Parole, Bologna, 1999.

GALLO, Max, *I manifesti nella storia e nel costume*, Mondadori, Milano, 2000 (I ed. 1972).

GAUNT, William, *L'avventura estetica. Saggio sul decadentismo nell'età vittoriana*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962.

GIORDANO, Michele, *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla Grande Guerra*, Guanda, Milano, 1983.

GONZALEZ-PALACIOS, Alvar, *Mobili d'arte, storia del mobile dal '500 al '900*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1973.

GOTTARELLI, Elena, *«Italia Ride»: il miracolo del Liberty bolognese*, in «Strenna Storica Bolognese», vol. XXIV, 1974, Pàtron Editore, Bologna, 1974, pp. 57-75.

HOLBROOK, Jackson, *The Eighteen Nineties: a Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Penguin Books, Harmondsworth Middlesex, 1950 (I ed. 1913).

HOLME, Bryan (a cura di), *«The Studio»: a Bibliography. The First Fifty Years, 1893-1943*, Simms and Reed Ltd, Londra, 1978.

IMBRIANI, Mariateresa, *«La Basilicata nel mondo». Una rivista di promozione culturale*, in «Basilicata Regione. Notizie», XI, 1998, pp. 57-60.

LAVAGNINO, Emilio (a cura di), *L'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia: Mostra di Arti figurative e di Arti Applicate nell'Italia meridionale*, catalogo mostra: Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo-maggio 1953, De Luca Editori d'Arte, Roma, 1953.

LAURINO, Giuseppina Anna – PELLETTIERI, Antonella, *Guido Spera: "La processione dei turchi di Potenza"*, Antezza Tipografi, Matera, 2013.

LOMBARDO, Mario – PIGNATEL, Fabrizio, *La stampa periodica in Italia: mezzo secolo di riviste illustrate*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

LORENZ, Otto, *Grafica Art Nouveau*, L'Editore, Trento, 1989.

MALTESE, Corrado, *Le tecniche artistiche*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1973.

MALVANO, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.

MANIERI, Elia Mario, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1976.

MARINI, Giorgio, *L'incisione europea dalle pagine di «Emporium»: Vittorio Pica e la divulgazione del Bianco e Nero nel primo Novecento*, in «Grafica d'Arte» n. 80, anno XX, ottobre-dicembre 2009, pp. 12-17.

MAXWELL, Richard (a cura di), *The Victorian Illustrated Book*, University Press of Virginia, Londra, 2002.

MAZZA, Angelo – BASEVI, Benedetta – NOTTOLI, Mirko (a cura di), *Sotto il segno di Alfonso Rubbiani: la salvaguardia del passato e le origini delle collezioni della Cassa di risparmio in Bologna*, Bononia University Press, Bologna, 2013.

MAZZOCCA, Fernando (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, catalogo mostra: Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio – 15 giugno 2014, Silvana Editoriale, Milano, 2014.

NEGRI, Antonello (a cura di), *Arte e Artisti della modernità*, Jaca Book, Milano, 2000.

NICOLETTI, Manfredi, *L'architettura liberty in Italia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1978.

NOVIELLO, Franco, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata. Cultura figurativa popolare*, Edizioni Osanna, Venosa, 1985.

ORRICO, Lidia (a cura di), *Mariano Lanziani decoratore, pittore di santi, ritrattista borghese*, Progetto Grafico Editoriale, Lauria, 2002.

PADULA, Mauro, *Palazzi antichi di Matera*, Altrimedia, Matera, 2002.

PALAZZOLO, Maria Iolanda, *L'editoria illustrata in Italia. Modelli di produzione e di consumo tra Otto e Novecento*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti dell'incontro di studio, Pisa, Scuola

Normale 30-31 maggio 2007, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Edizioni della Scuola Normale Superiore, Pisa, 2009, pp. 19-37.

PALLOTTINO, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1991 (I ed. 1988).

PALLOTTINO, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Usher, Firenze, 2010.

PAOLUZZI, Maria Cristina, *Stampa d'Arte*, Mondadori, Milano, 2003.

PARISI, Francesco – VILLARI, Anna (a cura di), *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, catalogo mostra: Reggio Emilia, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Magnani, 05 novembre 2016 - 02 aprile 2017, Silvana, Cinisello Balsamo, 2016.

PICA, Agnoldomenico, *Revisione del liberty*, in «Emporium», vol. XCIV, agosto 1941, n. 560, pp. 65-73.

PICA, Vittorio, *I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda*, in «Emporium» vol. V, n. 26, 1897, pp. 99-125.

PICA, Vittorio, *I giovani illustratori italiani: Alfredo Baruffi*, in «Emporium», vol. XX, n. 119, 1904.

PICA, Vittorio, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1903.

PICA, Vittorio, *Two italian draughtsmen, Alfredo Baruffi and Alberto Martini*, in «The Studio», vol. 34, n. 144, 1905, pp. 137-143.

PICA, Vittorio, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896*, a cura di Nunzio Ruggiero, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta (a cura di), *I manifesti Mele. Immagini aristocratiche della "belle époque" per un pubblico di Grandi Magazzini*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1988.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta (a cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione. 1909-1923*, Fabbri, Milano, 1986.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta (a cura di), *Vittorio Pica. Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, Liguori, Napoli 1994.

POLIEDRA (a cura di), *Il recupero di Villa Nitti a Maratea. Tra memoria e progetto. Studio di fattibilità per la realizzazione di un centro permanente di alta formazione, specializzazione e sperimentazione finalizzato al recupero e alla conservazione del patrimonio architettonico*, Pisani, Avigliano, 2001.

POLISCIANO, Tina, *Maratea. Quando il pane aveva il sapore del mare*, Newton & Compton Editori, Roma, 2004.

PORZIO, Domenico (a cura di), *La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica*, Mondadori, Milano, 1983.

QUATTROCCHI, Luca, *I luoghi del liberty*, L'editore, Trento, 1990.

RADOGNA, Filippo – SETTEMBRINO, Carmelo – SETTEMBRINO, Irene – LAURINO, Giuseppina Anna, *Guido Spera. L'arte illustrata e il divulgatore agricolo*, Associazione Culturale Donne 99, Tito - Alfagrafica Volonnino, Lavello, 2009.

READE, Brian – LAMBERT, Susan – BIMM, H. Lee (a cura di), *Aubrey Beardsley, 1872-1898*, catalogo mostra: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 13 marzo - 28 aprile 1985, traduzione di Guido Novi, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1985.

RESTIVO, Maurizio, *Origine e sviluppo della stampa in Basilicata*, prefazione di Cosimo Damiano Fonseca, P. Lacaita, Manduria, 1993.

RESTIVO, Maurizio, *Tipografie e produzione editoriale*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2008, pp. 863-869.

RICCI, Paolo, *Arte e artisti a Napoli, 1800 – 1943. Cronache e memorie*, Guida, Napoli, 1981.

ROMEO, Cesare Renzo (a cura di), *Un primo approccio all'arte e all'architettura liberty: tra conoscenza e restauro*, L'artistica, Savignano, 2013.

RUSSELL, Frank (a cura di), *Art Nouveau architecture*, Academy Editions, Londra, 1979.

RUSSOLI, Franco (a cura di), *L'Arte Moderna*, vol. II, *Il Simbolismo: le immagini dell'idea*, testo di Renato Barilli, Fabbri Editori, Milano, 1976.

SALVAGNINI, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*, Minerva, Bologna, 2000.

SALVATORI, Gaia, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli nel XX secolo*, Luciano Editore, Napoli, 2003.

SCHMUTZLER, Robert, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano, 1966 (I ed. 1962).

SELVAFOLTA, Ornella, *Il Mobile del Novecento. Art Déco*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1985.

SELVAFOLTA, Ornella, *Il Mobile del Novecento. Liberty*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1985.

SERGI, Pantaleone, *Quotidiani lucani dall'Unita d'Italia al fascismo*, in «Rassegna storica lucana. Bollettino del Centro studi per la storia del Mezzogiorno», v. 21, n. 35-36, a. 2002, Osanna, Venosa, 2002.

SERGI, Pantaleone, *Storia del giornalismo in Basilicata: per passione e per potere*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009.

SETTEMBRINO, Carmelo, *Le illustrazioni di Guido Spera*, in «Mondo Basilicata», n. 17, 2008, pp. 134-137.

SETTEMBRINO, Fabio, *Attenti alla satira*, in «Basilicata Regione Notizie», n. 117, 2008, pp. 110-114.

SETTEMBRINO, Giuseppe – STRAZZA, Michele, *I periodici delle "Regie cattedre ambulanti di agricoltura"*, in «Basilicata Regione Notizie», n. 123-124, 2010, pp. 164-201.

SETTEMBRINO, Irene, *Un esempio di propaganda agricola in Basilicata. Mostre, concorsi e fiere della Cattedra di Agricoltura di Matera*, in «Basilicata Regione Notizie», n. 111, 2005, pp. 108-113.

SIRCHIA, Maria Cristina – RIZZO, Eugenio, *Liberty. Album del nuovo stile*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2008.

SGARBI, Vittorio (a cura di), *Sogni: visioni tra Simbolismo e Liberty*, catalogo mostra: Alessandria, Palazzo Asperia, 19 novembre 2005 - 26 febbraio 2006, Silvana, Cinisello Balsamo, 2005.

SPERA, Guido, *Storia ed evoluzione di una azienda agricola in Lucania*, Laterza, Bari, 1951.

SPEZIALI, Andrea (a cura di), *Italian Liberty: una nuova stagione dell'Art Nouveau*, Cartacanta, Forlì, 2015.

THIÉBAUT, Philippe (a cura di), *Art Nouveau Revival. 1900, 1933, 1966, 1974*, catalogo mostra: Parigi, Musée d'Orsay, 20 ottobre 2009 – 4 febbraio 2010, Editions Snoeck, Parigi, 2009.

TORTORELLI, Gianfranco (a cura di), *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Edizione Analisi, Bologna, 1986.

VALENTE, Giuseppe, *Miticalucaniamagica: una straordinaria stagione in un viaggio tra incanti, voci e arte*, Provincia di Potenza, Potenza, 2007.

VALENTE, Isabella, *Presenza di artisti lucani nella cultura figurativa napoletana dell'Ottocento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2008, pp. 941-953.

VAN DE VELDE, Henry, *Sgombero d'arte e altri saggi*, introduzione a cura di Rossana Bossaglia, Jaca Book, Milano, 1986.

VILLANI, Rossella, *Pittori lucani tra Ottocento e inizi Novecento*, in *Pittura in Basilicata dal Manierismo all'età moderna*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2006, pp. 277-311.

VINCA MASINI, Lara, *Il Liberty: Art Nouveau*, Giunti, Firenze, 2000 (I ed. 1976).

WEINTRAUB, Stanley, *Il prezioso perverso: Beardsley alle radici del Liberty*, a cura di Anna Piva, De Donato, Bari, 1970.

WICHMANN, Siegfried, *Giapponismo: Oriente – Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX Secolo*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1981.

ZATLIN GERTNER, Linda, *Beardsley Japonisme and the perversion of the Victorian ideal*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

ZECCHINI STEINWENDER, Elena, *Il Secolo XIX: appunti per una storia della stampa d'arte*, in «Grafica d'Arte» n. 38, anno X, aprile - giugno 1999, pp. 9-22.