

LA PITTURA SACRA DI ANTONIO MONTEFUSCO: TRA VERITÀ E FORMA

Osservando attentamente la pittura di Antonio Montefusco la prima cosa che balza agli occhi è certamente la maestria nell'uso del colore e nella resa del modellato, che significa grande tecnica disegnativa. Capacità rilevate anche nella letteratura sull'artista magliese. Ad esempio Amilcare Foscarini, autore di una storica biografia sul pittore, scrive che «sin da ragazzo mostrava spiccata tendenza alle Belle Arti [...] E quella attitudine all'arte – continua lo studioso – che mostrava in lui un forte temperamento, si è sempre manifestata nelle sue tele, ne' suoi pastelli, sia che tratti il nudo nel quale sa fondere la parte anatomica con la pastosità e la morbidezza delle carni, senza che da queste si sprigioni alcuna idea di lussuria; sia che tratti soggetti sacri e mitologici, sia che dipinga frutta o ritratti o impressioni»¹. Dalle parole del Foscarini e dall'analisi diretta del *corpus* dell'artista emerge un altro elemento caratterizzante Montefusco: la versatilità produttiva. Infatti, passava facilmente da un soggetto all'altro (dal sacro al profano sino alla pittura di genere) con estrema elasticità mantenendo sempre un "decoro" in tutte le sue immagini. Montefusco, come già detto, fu certamente un eccellente pittore figurativo, versato soprattutto nelle raffigurazioni di anatomie femminili, tanto da essere definito, nel corso degli anni romani, «il pittore del nudo»². In effetti le prime opere del soggiorno romano (1920-'26), realizzate nel Liceo Artistico e annessa Accademia di Via Ripetta (dove abitava lo stesso pittore), che gli diedero notorietà, furono proprio dei pastelli raffiguranti nudi femminili e anche nature morte. Grazie a queste opere il giovane pittore magliese si mise in evidenza e nel '25 vinse anche un viaggio premio a Parigi per visitare la grande Esposizione Universale delle Arti Decorative³. E' chiaro che studiare arti figurative nella Roma degli anni Venti significava entrare in contatto con le personalità più importanti del panorama nazionale. Montefusco arrivava in un momento particolare dell'arte italiana, caratterizzato da un "rifiuto" per le

poetiche delle avanguardie non prettamente figurative (futurismo e cubismo) e un “richiamo all’ordine”, segnato dal movimento di *Valori Plastici* (1920, proprio l’anno dell’arrivo di Montefusco nella capitale e della morte di Amedeo Modigliani). Un ripiegamento che portò artisti come Carlo Carrà, un tempo esponente di spicco del futurismo, a riscoprire le radici della pittura del Trecento, i cosiddetti “primitivi”, Giotto *in primis*⁴. Montefusco, dunque, si trovava a vivere e a formarsi in una città ancora legata al decadentismo di stampo dannunziano (di cui paradossalmente si nutriva anche il futurismo), dove era ancora osannato e ricoperto di onori Aristide Sartorio (1860-1932), massimo rappresentante di quel tardo simbolismo mistico preraffaellita, al quale venne affidato il monumentale fregio del Parlamento (1908-1912)⁵. Egli fu anche docente dell’Accademia di Belle Arti di Roma e Montefusco ebbe modo di seguire i suoi corsi e quelli di altri grandi maestri della decorazione *liberty*: Adolfo De Carolis, Duilio Cambellotti, Canonica, De Vico. Furono anni importanti per il giovane artista calato in un contesto culturale altamente stimolante, che lo assorbì totalmente⁶. Ricordiamo ancora che a Roma il gusto dei preraffaelliti e del simbolismo ad esso connesso (elementi, come s’è già detto, presenti nella pittura di Montefusco, derivati certamente da Sartorio e De Carolis) erano stati rafforzati dai mosaici di Burne-Jones (uno dei pittori più noti della Confraternita dei Preraffaelliti) nella chiesa americana di S. Paolo entro le Mura, iniziati dall’artista inglese nel 1881 e terminati da un suo allievo, Thomas Mathehews Rooke, nel 1907: un’impresa definita a ragione «l’opera d’arte sacra più significativa dell’ultimo Ottocento a Roma»⁷.

Tutti “sintomi culturali”, quelli sopra elencati, che si ritrovano nel *ductus* pittorico dell’artista salentino, caratterizzato da una pennellata grumosa, pastosa, che ricorda quella dei pittori simbolisti e certamente appresa dalle lezioni di Sartorio. Colore evocativo che trasuda luce e che rende il pigmento vibrante, sensibile all’atmosfera, come nell’ultimo Monet e nelle ricerche cromatiche di Pierre Bonnard. Sono elementi che rendono riconoscibile la pittura di Montefusco, una cifra stilistica che nelle tele di soggetto sacro trova la massima applicazione. Infatti, quando ci si trova dinanzi ad un’opera del maestro gli elementi che investono lo spettatore sono

principalmente colore e luce. Le figure, dalle forme semplificate, sono strutturate essenzialmente attraverso l'accostamento e la sovrapposizione di frange cromatiche spesso contenute all'interno di una marcata ed elegante linea di contorno, estremamente decorativa, secondo i dettami del modernismo *liberty*. È una tecnica esecutiva che permette all'artista un impiego robusto della materia pittorica, che dimostra la grande padronanza dei mezzi espressivi. Come si vede dai particolari fotografici, spesso Montefusco concentrava tutti gli sforzi esecutivi sui volti e le mani dei personaggi impastate dal colore, concludendo velocemente gli sfondi, spesso informali, realizzati attraverso pennellate di puro colore che ricordano i mosaici bizantini. L'impaginazione delle figure entro un'ambientazione astratta, quasi irrealistica, rappresentata unicamente dal colore, è un altro elemento caratteristico delle sue opere sacre. Le figure sembrano fluttuare nello spazio, accentuando così la spiritualità dell'immagine e amplificandone l'effetto su coloro che osservano l'opera. Anche questo espediente tecnico permette all'artista di aumentare il misticismo della scena, rendendola allo stesso tempo più suggestiva e "vera" dal punto di vista del sentimento religioso. E a proposito di "verità" come elemento primario della poetica del pittore, il già citato Foscarini scrive: «Il Montefusco si attiene alla *verità* (corsivo di chi scrive) e dipinge come il suo animo detta, con quella sincerità luminosa ch'è specchio della propria sensibilità»⁸. Il termine "verità", utilizzato spesso per le opere sacre del pittore, ci riporta agli elementi fondanti la sua cultura figurativa. E' un termine, infatti, che spesso si ritrova nella letteratura artistica sulla pittura neomedievale e simbolista (legata al *liberty*) dei primi decenni del Novecento (ricordiamo che il termine veniva spesso utilizzato per le mostre promosse dall'associazione "In Arte Libertas" diretta dal pittore Nino Costa). E' importante sottolineare la valenza del concetto all'interno delle opere di carattere sacro dove Dio è verità e luce.

La mostra fotografica che presentiamo tratterà esclusivamente le opere sacre di Antonio Montefusco, un aspetto importante ma poco indagato della sua produzione che non può essere considerata "minore", anzi meritevole di essere valutata almeno quanto i lavori più noti legati all'attività di architetto di interni, come si

può ancora ammirare nell'ex-palazzo Palazzo Giuseppe Tamborino a Maglie. Un lavoro complesso, iniziato nel 1929 (a soli ventisette anni; tre anni dopo il suo rientro da Roma), che vide Montefusco dirigere per due anni oltre duecento maestranze e che segnò la sua affermazione nel panorama artistico locale. Questi lavori di "decorazione" eclettica della prima metà del '900 sono stati già studiati da Andrea Mantovano⁹ e documentati anche da una mostra, curata da Nicola Cesari, con foto di Franco De Vito, realizzata a Maglie nel 1997 con il patrocinio del Comune, della locale Pro Loco e della Provincia di Lecce¹⁰.

Le meno "eclatanti" opere sacre, certamente non tutte di grande qualità, permisero verosimilmente a Montefusco non solo di poter lavorare con continuità, veicolando e radicando il proprio nome sul territorio salentino, ma anche di entrare in contatto con le committenze chiesastiche e conventuali della zona. Prenderemo in considerazione quasi tutte le opere presenti nella "lista" personale del pittore (redatta secondo l'importanza del lavoro), collocate esclusivamente in luoghi pubblici di culto del Salento (chiese, conventi e cappelle cimiteriali), per questo facilmente godibili dalla collettività¹¹. Grazie alla tecnica fotografica e a particolari ravvicinati (magistralmente realizzati da Carlo Bevilacqua), cercheremo di entrare all'interno delle opere, svelandone, per quanto è possibile, i valori prettamente tecnici ed estetici, evidenziandone, a volte, anche le sofferenze e lo stato d'incuria nel quale versano alcune di esse. Una produzione importante, dunque, per la quale l'artista impiegò la stessa perizia tecnica delle grandi opere decorative.

Le prime opere analizzate sono le pitture eseguite dal Montefusco nel 1931 (un anno dopo la fine dei lavori di Palazzo Tamborino), nella Cattedrale di Parabita dedicata a S. Giovanni Battista, ma che purtroppo a causa di un drastico intervento di restauro (1985) sono state notevolmente compromesse. Il giovane pittore realizzò i *Quattro Evangelisti* nei pennoni della cupola e il *Battesimo di san Giovanni con angeli oranti*. I potenti evangelisti, come si vede in una foto d'epoca (ma ora illeggibili), accompagnati dal corrispettivo tetramorfo, furono realizzati esclusivamente attraverso il colore, steso con

una pennellata robusta (che caratterizza tutta la sua produzione, ma in particolare le opere degli anni '30) che accentua il movimento delle figure realizzate di tre quarti. Gli evangelisti, dalla solidità classica, simili a quelli del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma, sembrano osservarsi tra di loro, sembrano quasi dialogare attraverso gli sguardi; elementi che accentuano le espressioni dei volti e che conducono l'attenzione dello spettatore sulla scena del *Battesimo*. Anche questo episodio è raccontato dal pittore attraverso una sintassi figurativa rigorosa. L'iconografia è quella classica, con Cristo e il Battista - inseriti all'interno di una rinascimentale struttura piramidale - che rappresentano il fulcro della composizione. Gesù, un po' più in basso rispetto a Giovanni, piega leggermente la testa verso il Battista. Quest'ultimo ha il braccio destro sollevato e regge una ciotola contenente l'acqua del fiume Giordano, che servirà al battesimo del Messia. Alle loro spalle si apre un paesaggio esotico, con alcune palme in lontananza, realizzato con colori pastello molto luminosi. Un'ambientazione che conferisce alla scena ulteriore sacralità e accentua l'importante rituale cristiano. Il *Battesimo* è accompagnato da due gruppi di angeli dalla bellezza smaltata, quasi oleografica, secondo il gusto tipico del *liberty*, vicini alle decorazioni profane realizzate un anno prima in Palazzo Tamborino, composti attraverso una pennellata veloce, che nell'atteggiamento ricordano le figure presenti in *Maternità* di Gaetano Previati¹².

L'anno successivo Montefusco firmò una grande *Pietà* (firmata e datata) per la cappella del cimitero di Minervino di Lecce. In questo caso il riferimento iconografico è esplicito: infatti il pittore realizzò una copia quasi fedele della famosa *Pietà dei Mendicanti* di Guido Reni (Bologna, Pinacoteca Nazionale)¹³. Anche qui, come per altri lavori degli anni Trenta, l'artista utilizza come modelli figurativi le opere del pittore bolognese, considerato l'icona del classicismo seicentesco, per Montefusco evidentemente un *exemplum* pittorico e culturale da seguire. La *Pietà* di Minervino riprende solo la parte superiore della monumentale tela del Reni (il compianto sul corpo di Cristo), tralasciando la parte inferiore composta dalle figure dei cinque santi protettori della città di Bologna. La tela - che presenta,

come documentano le immagini, gravi danni sul supporto: buchi, lacerazioni e altri problemi di conservazione – riporta solo la scena più tragica e ricca di *pathos* e pietà cristiana della composizione originale. Il pittore magliese, attraverso una robusta e intensa pennellata, concentra la propria attenzione nella realizzazione delle espressioni dei volti della Vergine, al centro della struttura compositiva, con gli occhi rivolti verso l'alto e dei due angeli dolenti che le stanno accanto, contemplando il corpo esanime di Cristo. I colori della tela di Minervino un tempo dovevano certamente essere più accesi e brillanti, soprattutto nelle vesti degli angeli e nelle luci del paesaggio alle spalle; ora si presentano spenti e, se non si interviene al più presto, irrimediabilmente compromessi da una patina di sporcizia che li ha quasi del tutto soffocati. E' evidente, come si vedrà per le opere successive, quanto fosse ancor legata al mondo accademico e classico la cultura figurativa di Montefusco, e quanta resistenza vi fosse ancora in quegli anni da parte degli artisti e dei circoli culturali ad accettare le novità delle avanguardie. L'arte contemporanea non poteva fornire a Montefusco alcun modello a lui congeniale, quindi non restava che rifugiarsi nella pittura antica, legata ai fondamenti dell'arte¹⁴.

Per la neogotica chiesa di Santa Cesarea, nel 1936 (un anno prima di *Guernica* di Picasso), realizzò due tele: un *San Francesco in estasi* e un'*Immacolata Concezione*. Gli anni Trenta, come già detto, per l'artista magliese furono particolarmente fecondi. Sono gli anni della guerra d'Etiopia e dell'espansionismo italiano che culmina con la proclamazione dell'«impero» (maggio 1936)¹⁵. Nello stesso anno, infatti, Montefusco realizzò anche una poderosa *Crocifissione* per la Cattedrale di Asmara, nell'Africa Orientale italiana. Come in tutte le sue opere di questi anni, Montefusco affronta il tema sacro adottando lo schema classicistico a tre figure (Maria, Maddalena che abbraccia la base della croce e S. Giovanni) di famosi modelli del XVII secolo, soprattutto di scuola bolognese. Per la tela africana il riferimento è alla omonima tela realizzata da Guido Reni tra il 1617-1618 (ora Bologna, Pinacoteca Nazionale): opera che ha consacrato «un modello iconografico che ha avuto un'enorme fortuna [...], tanto da essere riprodotta in innumerevoli versioni e copie»¹⁶.

Anche il *San Francesco*, firmato e datato, della chiesa di Santa Cesarea presenta questo riferimento figurativo al *San Francesco* del Reni (Napoli, Quadreria dei Girolamini). E' chiaro che Montefusco considerava questo artista del passato affine alla sua poetica : recuperava, rivisitandolo, il concetto del "bello ideale" del classicismo seicentesco. Un *revival* che ci fa capire la natura della pittura di Montefusco, e soprattutto il suo gusto. Nella tela di Santa Cesarea (come in quella del Reni), la figura del santo appare isolata in un paesaggio quasi riconoscibile, geologicamente simile a quello salentino (come si vede nelle rocce vive poste in primo piano); proprio questo isolamento rende ancora più mistica la scena. Il santo, in ginocchio, regge con la mano destra un crocifisso che porta verso il petto, mentre il volto estatico è rivolto verso il cielo. Gli occhi appaiono dilatati e conferiscono al volto un'espressione astratta, assente. Il santo d'Assisi è completamente rapito dalla contemplazione dei misteri divini e l'intero paesaggio circostante sembra partecipare a questo momento di intensa spiritualità, persino le rocce (una delle quali impiegata come naturale leggione per il libro di preghiere) appaiono vicine ai sentimenti di Francesco. La luce accentua lo stato d'animo del personaggio, mettendo in evidenza non solo la leggera aureola posta sopra il capo, ma soprattutto la sofferenza dello spirito, espressa dal volto segnato dalla sofferenza come si vede dagli occhi infossati e cerchiati e dalle guance scavate (fig. 9). Montefusco in quest'opera si concentra essenzialmente sulla "poetica degli affetti" del personaggio, utilizzando una pennellata molto densa che tende ad irrobustire e monumentalizzare la figura. Il pittore impiega colori dai toni smorzati per gli elementi posti in primo piano che contrastano con quelli più luminosi del paesaggio sul fondo. Un espediente che conferisce alla scena ulteriore profondità spaziale, permettendo allo spettatore di concentrare lo sguardo sul volto intenso e le mani gesticolanti del santo. Purtroppo c'è da rilevare una certa incuria nella conservazione dell'opera segnata, come si può osservare dai particolari fotografici, da alcune sgocciolature di vernice (cadute evidentemente durante la ridipintura del soffitto della chiesa) che da anni ormai – senza che nessuno abbia provveduto alla loro rimozione - rigano il volto e il saio del santo.

Nella tela con l'*Immacolata* (firmata e datata), sempre nella stessa chiesa e sempre dello stesso anno, Montefusco applica un modello tradizionale. Anche per questa tela impiega una iconografia tratta dalla grande pittura religiosa del XVII secolo. Il riferimento è certamente alla celebre *Immacolata Concezione* del pittore sivigliano Bartolomé Murillo (Madrid, Museo del Prado. In quella della chiesa del Sacro Cuore di Santa Cesarea, l'artista riprende totalmente il modello del pittore spagnolo, caratterizzato dalla sola figura della Vergine che poggia leggermente i piedi sulla luna crescente, accompagnata da tre angeli posti alla base del dipinto. Il riferimento a Murillo è certo, non solo dal semplice confronto tra le due tele, ma anche perché nello studio di Montefusco esistono ancora le riproduzioni impiegate per la sua opera. Anche qui, come nel *San Francesco*, la figura dell'*Immacolata* appare ieraticamente isolata. Il volto della donna, incorniciato da lunghi capelli corvini che porta sciolti sulle spalle, è completamente avvinto dalla bellezza divina. Il suo sguardo, rivolto al cielo, è intriso dalla luce divina che pervade l'intera composizione. L'artista impiega colori molto luminosi (soprattutto nello sfondo), accentuati dal bianco niveo della veste della Madonna, che contrastano con il nero dei capelli e il blu del velo mosso dal vento. In questa opera, al contrario dell'altra, lo spazio è annullato, una negazione che attribuisce maggiore mistero e spiritualità alla scena: in questo modo il fedele è completamente assorto nella contemplazione dell'immagine mariana. Interessante è il contrasto tra la figura della Vergine e i tre angeli che accompagnano la scena. L'atteggiamento ludico, quasi profano, di queste figurine, è maggiormente vicino alle creature *liberty* realizzate da Montefusco nelle decorazioni d'interni.

Dalle opere degli anni Trenta passiamo ai lavori realizzati negli anni Quaranta. In realtà abbiamo soltanto un'opera di questo periodo: il *San Fedele*, firmato, collocato presso la chiesa del convento dei PP. Cappuccini ad Alessano. Probabilmente durante il difficile periodo bellico e postbellico, a causa delle ristrettezze economiche anche il mercato dell'arte subì una battuta d'arresto, al contrario di quanto accadrà nel decennio successivo. Il *San Fedele*, realizzato nel 1942 (come si evince dai documenti

consultati presso la casa del pittore), è stilisticamente accostabile alle tele prodotte da Montefusco nella seconda metà degli anni Trenta. Un confronto può essere fatto con l'*Immacolata* e il *San Francesco* di Santa Cesarea. La pennellata e la stesura del colore sono molto simili a quelle che si vedono nelle due tele confrontate. E' evidente il gusto *liberty* delle figure, che risentono ancora degli insegnamenti romani di artisti come Dudovich e De Carolis: emblematici di questo sono i due angeli, identici a quelli presenti nell'*Immacolata*, collocati ai piedi di San Fedele, che reggono rispettivamente la mazza ferrata (attributo iconografico del santo francescano) e la palma del martirio. Bella è la figura del santo, con le braccia aperte a simulare la croce di Cristo, collocato in tralice così da occupare per intero lo spazio pittorico. Anche in questa opera, come nel *San Francesco* (i due santi si assomigliano anche somaticamente) Montefusco approfondisce il tema delle emozioni, concentrando la propria attenzione sull'espressione del volto in estasi del personaggio. Il colore e la marcata linea di contorno diventano i mezzi espressivi attraverso i quali il pittore scandaglia l'universo emotivo del santo, anche attraverso i gesti delle mani. Gli abiti del francescano (come in quasi tutti i drappeggi realizzati dal pittore) sono molto asciutti senza troppe stazonature: aderisce al corpo con semplicità; bello è il particolare del crocifisso infilato nel cordone a tre nodi (quasi fosse una spada), che insieme al rosario costituiscono le armi spirituali dell'ordine. Anche nel *San Fedele* il riferimento di Montefusco è alla pittura religiosa controriformista del Seicento, quella barocca del trionfo della Chiesa.

Gli anni Cinquanta, come già detto, furono caratterizzati da una copiosa produzione di opere sacre: l'economia italiana incominciava a sentire i benefici del piano Marshall americano per il risanamento e la ricostruzione; e anche il mercato dell'arte usciva fuori dalla crisi post-bellica. Nel 1954 l'artista eseguì un *Sacro Cuore* (firmato e datato) per la chiesa della Madonna di Costantinopoli a Maglie. L'opera è certamente una delle più notevoli della sua produzione. Lo stesso Montefusco considerava la tela la migliore tra quelle realizzate, collocandola al primo posto nella lista delle opere sacre

pubblicata nella sua autobiografia¹⁷. L'opera di forte impatto emotivo, soprattutto per l'impiego a macchie sfumate del colore, presenta la figura monumentale di Cristo che occupa il centro della scena. L'impaginazione, così come l'utilizzo dello spazio, ricordano la *Luce del mondo*, 1851-52, del preraffaellita Holman Hunt. Nella tela di Montefusco la figura di Cristo incede con sicurezza verso lo spettatore e la luce che irradia dal suo petto, vero fulcro emotivo della composizione, si diffonde in tutta l'opera. Il volto del Salvatore, leggermente reclinato sulla destra, dalla bellezza apollinea (quasi androgino) appare sereno e luminoso, pronto a rivelare al fedele, attraverso il suo "sacro cuore", la strada della verità. La pennellata di Montefusco, infatti, si fa maggiormente vibrante proprio sul volto, dagli incarnati dolcissimi, e sul cuore di Cristo: queste zone si impregnano di luce, proprio perché rappresentano la «luce della coscienza di un passato e la luce della speranza in una salvezza futura»¹⁸. Lo spazio è sintetizzato in pure vibrazioni di luce, si fa quindi astratto, enfatizzando in questo modo la figura stessa di Cristo le cui mani conducono lo spettatore a concentrarsi sul suo petto rivelatore. I toni forti dei colori appiattiscono, come in un mosaico bizantino, spazio e figura, anche le pieghe delle vesti sono ridotte al minimo, facendo aderire l'abito al corpo di Cristo. Questa tecnica pittorica, fondata esclusivamente sul tono luminoso del colore e dello spazio annullato, tipica del *ductus* di Montefusco, permette di valorizzare l'iconismo delle figure.

Tre anni dopo, nel 1957, e a venticinque anni da quella del cimitero di Minervino, Montefusco licenzia un'altra *Deposizione* (firmata e datata) per la cappella della Confraternita dell'Addolorata al cimitero di Maglie. L'opera, di non grande formato, riprende il classico schema rinascimentale della piramide, rielaborando la celeberrima *Pietà* di Michelangelo nella Basilica di San Pietro a Roma. Rispetto alla tela precedente, in questa del cimitero magliese emerge un sentimento intimista, anche i colori sono meno brillanti ma più smorzati e soffusi. Montefusco approfondisce maggiormente, come sempre del resto, il rapporto emotivo tra le figure, riducendo al minimo gli effetti cromatici per concentrarsi sulla verità degli affetti. La Vergine, centro della

composizione, alle spalle la croce del Calvario, regge sulle gambe il corpo del figlio morto. La dolcezza del rapporto madre-figlio è concretizzata dalla testa di Maria delicatamente appoggiata su quella di Gesù (lo stesso modello del *Sacro Cuore*). I particolari mostrano la perizia tecnica, e purtroppo anche un esteso *cracklé* della pellicola pittorica, del Montefusco nella realizzazione dei tratti fisionomici, ma soprattutto delle espressioni dei volti dei protagonisti. Il corpo di Cristo, dalla pelle chiara, delicatamente modellato dalla luce e dal colore, sembra riemergere dal grembo materno che, insieme alle gambe leggermente divaricate, si trasforma in un comodo e accogliente ultimo rifugio umano. Il pittore usa una impaginazione che gli consente di rendere la composizione equilibrata, in cui forma e colore sono in perfetta simbiosi. Un unico elemento esce fuori dalla sintassi compositiva: il braccio destro di Cristo che sfugge senza vita dall'abbraccio della madre, come nel gruppo scultoreo di Michelangelo. In questa tela si respirano atmosfere soffuse e quiete (dovute anche al luogo per il quale è stata concepita), cariche d'intenso sentimento cristiano; valori spirituali accentuati dalla riduzione dell'elemento paesistico, anche qui reso quasi astratto, che porta lo spettatore alla contemplazione della rappresentazione sacra. Del '59, anno particolarmente fecondo per il pittore, è il *Sant'Antonio da Padova*, firmato e datato, nella chiesa della Madonna della Scala in Maglie, probabilmente l'edificio di culto più antico della città¹⁹. L'opera, di cui pubblichiamo i disegni preparatori e il bozzetto su carta, è stilisticamente affine al *Sacro Cuore* realizzato qualche anno prima²⁰. I colori luminosi sono stesi con forza, attraverso una pennellata vigorosa. Nella struttura ricorda molto il *San Francesco* di Santa Cesarea, soprattutto nella postura (in ginocchio) del santo e per la presenza in primo piano dei brani di natura morta collocati sopra le rocce: qui abbiamo un libro, chiaro riferimento alla grande cultura del santo e dottore della chiesa francescano, e un cesto di pane, simbolo della carità, una delle tre virtù teologali più care all'ordine. Anche in quest'opera, grazie al contrasto bruno del saio del santo con il paesaggio, la figura emerge prepotentemente ponendosi come unico e importante elemento della composizione. Le fonti che irradiano la luce divina sono due (come nel *Sacro*

Cuore): il volto, quasi traslucido di sant'Antonio e il corpo di Gesù Bambino (che ricorda i modelli del Rubens romano; lo stesso bambino impiegato dal Montefusco nell'*Immacolata Concezione* del '36) che appare miracolosamente in cielo, posandosi, quasi fosse incorporeo, puro spirito, sulla mano destra del santo, pronto ad accoglierlo con trasporto. Il nucleo emotivo dell'opera è costituito dalla linea che collega lo sguardo di Gesù a quello del santo. Montefusco blocca la scena proprio su questo motivo molto suggestivo. Tutto scompare, si fa evanescente (come appunto in una visione) anche il paesaggio sembra evaporare, lasciando emergere solo l'intensità di quel dialogo silente, rafforzato dalla luce e dalla marcata linea di contorno che ritaglia le figure, appiattendole, rendendole simili ad icone. Nello stesso anno dipinge la *Madonna di Pompei* per la chiesa del Sacro Cuore a Maglie. Per questa tela il riferimento è alla famosa icona, della seconda metà del XVII secolo, nel Santuario di Pompei, importante luogo di cultualità popolare. Montefusco non fa altro che replicare un modello iconografico impostato dalla tradizione cattolica e difficilmente modificabile. E' anche chiaro come il *medium* di trasmissione dell'immagine popolare e miracolosa della Madonna di Pompei (che altro non è che la Madonna del Rosario) siano stati i diffusissimi santini divulgativi che presentavano di fronte l'immagine da venerare e dietro la preghiera ad essa collegata. Gli artisti (come si faceva un tempo con le incisioni) per le opere di soggetto sacro attingevano a piene mani da queste immagini oleografiche. Raramente apportavano delle modifiche (che la chiesa del resto non richiedeva) e costituivano una fonte di facile guadagno, in quanto non richiedevano alcun sforzo inventivo dell'esecutore. Nel territorio salentino e nel Meridione in genere si trovano un numero incalcolabile di tali riproduzioni; lo stesso Montefusco ne ha eseguita un'altra, con qualche piccola variante rispetto alla prima, cinque anni dopo, nel 1964, nella Cattedrale di Minervino di Lecce. Anche Montefusco ha certamente attinto alle immagini sacre dei santini, perché troviamo delle varianti rispetto all'originale (come la mancanza del libro tra i santi Domenico e Rosa e l'assenza del vulcano Vesuvio che si intravede dalla monofora sinistra) che si vedono solo in tali riproduzioni.

Al 1959 si data anche il *Cenacolo*, firmato e datato, della Cattedrale di Minervino di Lecce. Per questa tela Montefusco impiega il riferimento più plausibile, ossia l'*Ultima Cena* di Leonardo nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano. Non potendone fare una copia, evidentemente troppo riconoscibile, il pittore interpola quindi due iconografie cristologiche: l'*Ultima cena* e la *Cena in Emmaus*. Del modello leonardesco reinterpreta solo la figura di Cristo, identica a quella del Sacro Cuore dei Cappuccini a Maglie, e lo spazio alle sue spalle. Il riferimento ambientale (come in Leonardo) è dato dalle tre aperture, simbolo della trinità, con quella centrale più alta rispetto alle due laterali. Cristo, in piedi, occupa il centro della scena e offre con la sinistra il pane dell'eucarestia, accompagnando il gesto con lo sguardo. La mano destra è appoggiata sul petto, un gesto che mette in evidenza l'offerta del proprio corpo per la salvezza dell'umanità. Alla destra del Cristo-Salvatore è collocato un altro uomo con le mani giunte, in speranzosa attesa del corpo di Cristo. Il volto di quest'ultimo personaggio è particolarmente intenso: il colore è molto corposo e si stratifica sugli incarnati che sembrano respirare. La luce soffusa penetra nella stanza, illuminando tutto ciò che trova sul suo cammino: i volti e le mani dei personaggi, il semplice tavolo con il metafisico calice (simbolo del sangue di Cristo), unico oggetto presente, per questo altamente evocativo, significativamente posto in linea con la figura del Salvatore. Il paesaggio che si intravede dalle finestre anticipa già i risultati coloristici che caratterizzeranno la pittura del decennio successivo. L'opera, come si vede dalle immagini, è in buono stato di conservazione, anche se una zona della parte inferiore è occultata dalla presenza di un tabernacolo in pietra leccese che interrompe l'unità di visione della tela.

Nel 1961 dipinse un *Sant'Antonio di Padova* (firmato e datato) nella chiesa del Sacro Cuore a Maglie, per la quale aveva già realizzato, due anni prima, una *Madonna di Pompei*. Montefusco aveva già dipinto un altro *Sant'Antonio* (1959) per la chiesa della Madonna della Scala a Maglie²¹. Per la nuova tela recupera i modelli precedenti, mutandone però la postura. Questa volta il santo è in piedi e con il braccio sinistro regge Gesù bambino benedicente, mentre con la

mano destra porge un pezzo di pane a due poveri che, in ginocchio, chiedono la carità. Nella tela del *Sacro Cuore*, rispetto alla prima versione, è presente una tavolozza più variegata: i colori hanno tonalità più accese e brillanti, soprattutto nel brano del paesaggio, che graficamente ricorda quello delle illustrazioni realizzate da Montefusco per *Romula*, poema in tre atti di Giovanni Vulpis (1937)²². Le tela presenta già alcune caratteristiche peculiari dello stile del pittore degli anni Sessanta. Il colore, steso sempre con una pennellata robusta, è impiegato in maniera più libera, con accostamenti anche azzardati come si vede nell'inserito paesistico. Montefusco sembra non dedicarsi troppo agli elementi marginali della composizione, lasciati quasi allo stato bozzettistico, per concentrarsi sui volti e le mani delle figure. Infatti, se si osservano tali particolari del santo e di Gesù Bambino si possono notare la stesura del pigmento e l'estrema cura nell'accostamento dei toni e delle ombre leggere. E' interessante la lavorazione del colore, che dà percezioni tattili, intorno agli occhi e sulle guance dei personaggi che sembrano quasi prendere vita. In questi momenti emerge la grande padronanza degli strumenti tecnici del pittore, che si dimostra essere maestro nella realizzazione delle anatomie e degli incarnati dei volti; come anche nella resa dell'abito del piccolo Gesù, creato con la leggera stratificazione di un bel tono di tenue rosa. Colore che diventa struttura anche nella figura del cesto con il pane della carità e nella pianta di giglio (altro attributo del francescano, oltre a Gesù bambino) nella quale sembra inciampare il santo: elemento floreale, di grande impatto decorativo, realizzato solo attraverso macchie e filamenti di colore. Dell'opera si conserva il disegno colorato del volto del santo.

Un anno dopo compone una *Sacra Famiglia* (o *Trinitas terrestris*) nella chiesa dell'ex-convento dei Padri Vocazionisti a Montesardo (piccola frazione di Alessano)²³. La tela è un ovale applicato, come fosse un affresco, al centro della volta della piccola chiesa. Probabilmente in origine anche il resto delle pareti doveva essere decorato, attualmente resta solo l'opera di Montefusco. Per questo lavoro il pittore si ispirò alla *Sacra Famiglia* del sivigliano Murillo (Londra, National Gallery), modello pittorico già utilizzato altre volte. L'artista magliese anche qui

interpreta la fonte figurativa, realizzando una sua particolare versione. Nella versione originale S. Giuseppe guarda verso lo spettatore, mentre nella versione di Montefusco rivolge il proprio sguardo a Gesù. Come per altre opere il pittore impiega un modello per poi modificarlo e adattarlo al gusto contemporaneo. Non è un'operazione facile, in quanto non si tratta di una semplice copia, ma di una reinterpretazione qualitativa dell'archetipo. Nella *Sacra Famiglia* di Montesardo gli effetti cromatici sono di grande impatto. L'impiego del colore a strati, con quel tipico effetto di dissolvenza che caratterizza la mano dell'artista, accentua l'effetto della luce ampiamente diffusa sulla superficie. Osservando i particolari ravvicinati dei volti, emerge ancora una volta la grande capacità tecnica e poetica del maestro di fermare le espressioni, sentimenti accentuati dalla marcata linea di contorno che segna le figure. A questo proposito emblematico è il triangolo di sguardi composto da Maria verso Giuseppe, da Giuseppe verso Gesù e da Gesù verso il Padreterno e lo Spirito Santo (sotto forma di colomba), vertice della Trinità. Le figure compongono così un ideale cerchio nel quale tutti gli elementi convergono in un unico grande gesto d'amore verso l'umanità.

Nel '63 egli realizza una seconda versione della *Madonna di Pompei*, firmata e datata, questa volta per la Cattedrale di Minervino, chiesa per la quale aveva già lavorato quattro anni prima. Rispetto alla prima versione di Maglie già analizzata, questa, pur rimanendo fedele al prototipo pompeiano del Seicento, si caratterizza per l'impiego del tipico uso pastoso e contrastato del colore che segna la produzione di Montefusco di questi anni. La nuova *Madonna del Rosario* appare, infatti, meno smaltata e oleografica della precedente. La pennellata anche in questa opera è pastosa e i contrasti cromatici molto più forti. Attraverso le due monofore poste ai lati dell'abside in cui è inserita la Vergine col Bambino si intravede un cielo striato, mentre sulla sinistra si vede il fumo di un Vulcano (il Vesuvio; particolare che nella prima versione è collocato sulla destra) ancora pericolosamente attivo. La figura di Gesù è identica a quella utilizzata dal pittore in altre opere, come nel *S. Antonio da Padova* del '61 o in quello del '59, entrambi a Maglie. E' chiaro che anche in questo caso Montefusco non apporta alcuna modifica alla icona

originale, modifiche che – come già detto – non sarebbero state ben accette dal clero committente e probabilmente neanche dalla collettività dei fedeli.

Lo stesso anno firmò il progetto (però, come si vede dal bozzetto, iniziato nel '58) del *Calvario* per la chiesa della Madonna Addolorata a Maglie, inaugurato l'anno successivo. In realtà si tratta di un'edicola votiva di grandi dimensioni posta in un cortiletto esterno ed adiacente alla chiesa. Il monumento si presenta come una vetrata (realizzata, come si evince dalla iscrizione, dalla società vetraia di Bari Pizzirani & C.)²⁴ in cui è raffigurato in primo piano la Deposizione di Cristo e alle spalle un paesaggio con il Monte del Calvario. Alle spalle della *Deposizione* (per la quale si ispira a quanto già realizzato qualche anno prima nel Cimitero di Maglie) si erge una grande croce in ferro battuto, che costituisce il secondo elemento dell'opera. «A sera -scrive Rainò - la Croce illuminata dall'interno e la grande vetrata da una fiaccola, che arde perenne, a da luci riflesse bene armonizzate, danno alla visione un tono suggestivo»²⁵. Il lavoro di Montefusco in questo caso non si limita alla realizzazione del solo bozzetto dell'opera, ma anche in un vero e proprio intervento (non invasivo) sull'assetto del paesaggio circostante, caratterizzato anche dalla importante presenza di un polmone verde quale la ex-Villa Tamborino (attuale Villa Comunale). Ancora oggi, infatti, attraversando il rettilineo viale che conduce alla chiesa, ci si rende conto quanto l'inserimento del Calvario abbia influito sulla percezione del contesto circostante. Soprattutto di sera, sul fare del tramonto, quando i morbidi toni dei vetri illuminati sembrano proiettare la sacra immagine nell'atmosfera, conferendo ulteriore misticismo all'adiacente chiesa barocca. Potrebbe definirsi, quello di Montefusco, un intervento ambientale, realizzato attraverso un'opera aperta e di forte impatto simbolico.

Tra le opere realizzate a fine anni Sessanta, ne ricordiamo altre due presenti nella "lista" del pittore le cui immagini non sono presenti in mostra: un *San Giuseppe* (olio su tela; Supersano, coll. privata) e un *Cristo Risorto* (affresco; Supersano, cappella cimiteriale). Entrambe le opere sono state realizzate nel '68: mentre la prima è ora collocata in una abitazione privata, e quindi difficile da vedere, la seconda è stata talmente manomessa che risulta quasi

impossibile riconoscere la mano del pittore. Come si è visto, Montefusco ha condotto una ricerca importante nei meandri della pittura sacra, una ricerca che ha riguardato trent'anni della sua attività; un cammino che lo ha condotto ad analizzare, attraverso gli strumenti espressivi della pittura, la radice dello stesso sentimento religioso. Un percorso spirituale, si potrebbe dire condotto laicamente, che lo ha visto elaborare, in una piccola opera del 1987 (a tre anni dalla morte), quello che secondo lui sarebbe stato il vero volto di Cristo. Anche in questo estremo tassello emerge l'onestà del pittore, « la padronanza del colore, l'eleganza della linea, la robustezza della concezione, l'assenza di ogni preconconcetto che produca effetti non veritieri»²⁶.

In conclusione di questo nostro percorso all'interno della produzione sacra di un maestro contemporaneo, affermiamo con convinzione l'importanza e la necessità di far conoscere e studiare le personalità culturali che hanno operato sul territorio. L'obiettivo principale della mostra è proprio questo: la conoscenza, attraverso lo studio, di un importante momento della pittura di Montefusco.

Questo evento si spera sia la prima tappa di un lavoro più complesso sulla ricostruzione e valorizzazione di un artista di qualità che per un sessantennio ha operato sul territorio, lasciandoci in eredità un patrimonio che non possiamo assolutamente permetterci di ignorare e di far cadere nel dimenticatoio. Già adesso, a quasi vent'anni dalla sua morte, pochi cosiddetti "operatori culturali" – come ho documentato in queste pagine - si sono occupati della figura del pittore e il rischio che si corre è proprio quello di non parlarne più²⁷. Le riproduzioni fotografiche (oltre al valore artistico in sé) realizzate per la mostra – pur perdendo la cosiddetta "aura" dell'opera d'arte originale²⁸ - assumono dunque una doppia valenza: la prima è quella di documentazione dell'opera; la seconda, ugualmente importante, di formare un primo catalogo di beni culturali da valorizzare e tutelare urgentemente.

¹ A. Foscarini, *Arte e Artisti di Terra d'Otranto tra Medioevo ed età moderna (Lecce, Bibl. Prov. «N. Bernardini», Sez. Mss., ms n. 329)*, a cura di P. A. Vetrugno, Lecce 2000, p. 162. Vedi ora, con relativa bibliografia, A. Mantovano, *Antonio Montefusco*, in *Artisti salentini dell'Otto e Novecento. La collezione del Museo Provinciale di Lecce*, catalogo a cura di A. Cassiano, Matera 2007, pp. 168-170. Per la seguente biografia segnalo un piccolo refuso nella data di nascita: non «1888», come appare nel testo, ma 1902 (come si ritrova poi successivamente). La data di morte, «1990», è esatta.

² Vedi P. Notarnicola, *Antonio Montefusco: pittore del nudo*, in «La Gazzetta del Lunedì», agosto 1928; ora. Questa definizione si trova anche nella monografia autobiografica: A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, Galatina 1981, p. 9.

³ Una curiosità: tra i beneficiari del “viaggio premio” assegnato dal Liceo Artistico e Accademia di Belle Arti di Roma risulta, oltre a Montefusco, anche un altro artista salentino, lo scultore leccese Antonio Mazzotta (cfr. A. Montefusco, *op. cit.*, p. 16. Qui viene pubblicato l'intero programma della “gita”, con relativi orari e tappe. Su Mazzotta vedi, con relativa bibliografia, M. Afferi, *Artisti salentini dell'Otto e Novecento. La collezione del Museo Provinciale di Lecce*, catalogo a cura di A. Cassiano, Matera 2007, pp. 166-167). Per conoscere meglio il contesto storico-artistico territoriale del tempo si veda: L. Galante, *La cultura figurativa in Puglia e nel Salento dal primo dopoguerra agli anni Cinquanta*, in *Ciro Fanigliulo 1881-1969*, catalogo della mostra (Grottaglie, Palazzo De Felice, 6 agosto – 10 settembre 2006), a cura di D. De Vincentis, Grottaglie 2006, pp. 7-23; *Arte in Terra d'Otranto tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Lecce, Museo Provinciale, 9 dicembre 2007 – 31 marzo 2008), a cura di A. Cassiano e M. Afferi, Matera 2007.

⁴ Sulla cultura figurativa italiana dei primi decenni del Novecento, con particolare riferimento alla pittura, vedi C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia, il Novecento/1 1900-1945*, II, Milano 1991.

⁵ Sartorio fu addirittura nominato deputato e nel 1928 realizzò il *Ritratto di Benito Mussolini a cavallo* Sulla persistenza del simbolismo negli anni delle avanguardie storiche e la figura di Aristide Sartorio vedi M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1986; ed. cons. 1996, p. 58 e sgg.

⁶ Scrive lo stesso artista (citandosi in terza persona): « I compagni della scuola gli vogliono bene e lo esaltano. La stanzetta in soffitta dove egli abita, in via di Ripetta – proprio di fronte all'Accademia – è il gaio ricettacolo degli amici artisti scapigliati; si lavora, si canta accompagnati da una vecchia chitarra, si fa gazzarra come nella Bohème...» (A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 9). Nella capitale Montefusco (cit., pp. 10-11) frequentò i circoli legati alla famosa “terza saletta” del Caffè Aragno su via del Corso (vedi G.-G. Lemaire, *I caffè letterari*, ed. it., San Casciano Val di Pesa 1988, pp. 156-159) ritrovo di artisti e letterati – dove conobbe anche importanti personalità, future committenti, come il gerarca fascista Italo Bresciani (nominato Governatore dell'Oltre Giuba) per la moglie del quale realizzò un ritratto. Sempre in quegli anni frequentò l'ecclettico pittore Walter Roveroni (allievo del più famoso Dudovich), cartellonista della Rinascente, che gli assegnò alcuni lavori: cartelloni pubblicitari, cinematografici e addobbi per una serata *Bal bleu* per l'albergo Excelsior.

⁷ M. T. Benedetti, *Il mosaico della chiesa di S. Paolo entro le Mura*, in *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 8 ottobre-23 novembre 1986), a cura di M. T. Benedetti e G. Piantoni, Milano 1986, pp. 185.

⁸ A. Foscarini, *Arte e Artisti di Terra d'Otranto...cit.*, p. 162.

⁹ Cfr. A. Mantovano, *Gli arredi e le decorazioni di Antonio Montefusco fra Eclettismo e Dèco*, in *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento*, a cura di V. Cazzato, Lecce 2006, pp. 302-309.

¹⁰ Cfr. N. Cesari, *Il liberty di Antonio Montefusco*, pieghevole mostra fotografica (Maglie, Portici del Palazzo Comunale, 7-30 settembre 1997), Maglie 1997. Per completezza, ricordo che qualche anno fa è stato realizzato un lavoro riguardante essenzialmente la tecnica pittorica di Montefusco: D. Minosi, *L'impressionismo pittorico di Antonio Montefusco*, tesi di diploma, rel. prof. Vincenzo Abati, Accademia di Belle Arti di Lecce, a.a. 1999-2000.

¹¹ A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 12: «Opere sacre: 1. Un "Sacro Cuore" nella chiesa della Madonna di Costantinopoli – Maglie; 2. Un "S. Antonio" nella chiesa dell'ospedale – Maglie; 3. Un "S. Antonio" nella chiesa del Sacro Cuore – Maglie; 4. Una "Madonna di Pompei" nella chiesa del Sacro Cuore – Maglie; 5. Una "Sacra Famiglia" nel convento dei PP. Vocazionisti – Montesano; 6. Un "S. Fedele" nella chiesa di Alessano; 7. Una "Madonna di Pompei" nella cappella gentilizia Papaleo – S. Cesarea; 8. Un "S. Francesco" nella chiesa di S. Cesarea; 9. Una "Madonna Immacolata" nella chiesa di S. Cesarea; 10. Una "Deposizione" nel cimitero di Minervino; 11. Una "Madonna di Pompei" nella cattedrale di Minervino; 12. Un "Cenacolo" nella Cattedrale di Minervino; 13. Una "Crocifissione" nella Cattedrale di Asmara; 14. Un "S. Giuseppe" nel cimitero di Supersano; 15. Un "Cristo risorto" nel cimitero di Supersano; 16. Una "Deposizione" nel cimitero di Maglie. Ed altre opere minori sparse nella provincia»

¹² Gli anni '30, come abbiamo già detto nel testo, furono per Montefusco particolarmente felici. L'anno successivo ai lavori di Parabita, 1932, realizzò la "giorgionesca" tela (è palese il riferimento alla *Tempesta* del pittore veneziano) con *Diana e Atteone* (Lecce, Museo Provinciale "S. Castromediano") con la quale conseguì la medaglia d'argento alla Seconda Biennale d'Arte di Terra Jonica di Taranto. Una mostra importante tanto da essere inaugurata addirittura dal Segretario Generale del Partito Fascista Achille Starace. Ecco cosa scrive, un po' troppo enfaticamente, sull'opera di Montefusco il «Popolo di Roma» (*Un valoroso pittore di Maglie*, luglio 1932): «L'artista, confermando le sue doti di maestro, non comune nella figura, ha voluto fondere l'arte del 900 a quella attuale... Meravigliosi riflessi di luce danno risalto alle superbe roccie (*sic!*), mentre in due diverse pose, fan mostra della loro nudità "Diana" e la sua ancella, in cui il Montefusco si afferma nella grandezza della sua fama, per quanto riguarda l'anatomia. Tutto è perfetto ed armonioso... » (l'articolo è pubblicato in A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 27)

¹³ Per la tela del Reni cfr. A. Emiliani, *La Pietà dei Mendicanti*, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo delle mostre (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti Museo Civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988), Bologna 1988, pp. 62-63, scheda n. 21. Nella letteratura sul Montefusco non è presente alcun riferimento alla pittura del Reni. Sugli artisti del passato che avrebbero influenzato il pittore di Maglie Pietro Marti (*Due artisti*, in «La Voce del Salento», 11 settembre 1927; pubblicata in A. Montefusco, *Antonio Montefusco* cit., p. 21) scrive: «Non m'indugio a ricercare da quale dei moderni egli abbia derivata tanta forza rappresentativa della figura muliebre; certo sento che il suo genio lo porta, forse inconsapevolmente, ad ispirarsi alla plasticità del Giorgione ed alla grazia voluttuosa del Correggio».

¹⁴ Ecco quello che diceva lo stesso Montefusco (*Antonio Montefusco*, cit. p. 14) del suo atteggiamento nei confronti dell'arte contemporanea e che chiarisce molti aspetti della sua poetica e della sua personalità: «Non si è mai lasciato influenzare dalle varie correnti... dai molti ismi..., che hanno condotto quest'arte ad una decadenza. E' rimasto sempre coerente a se stesso. L'arte non può scendere dal suo piedistallo e diventare elettronica; non si crea una scultura saldando bulloni e chiavi inglesi, e non si fa della pittura facendo dei tagli o dei buchi col chiodo su di un foglio di carta o di tela messa in cornice come quadro. Alla morte del "grande" Picasso comparve, tra gli altri, un articolo sui giornali col titolo: ANTIARTE E MISTIFICAZIONE».

¹⁵ Sulla guerra d'Etiopia e il regime fascista cfr. F. Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino 1961; ed. cons. 1994, pp. 90-93.

¹⁶ G. D. Esposti, *La Crocifissione*, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra cit, pp. 70-71, scheda n. 25.

¹⁷ Vedi nota 11. La tela ebbe anche delle buone recensioni, come quella entusiastica di Antonio Erriquez (*Il linguaggio di un'anima nella chiesa dei Cappuccini a Maglie*, in «Il Popolo del Salento», gennaio 1956; pubblicato in A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 31) che, paragonando il maestro magliese al pittore di opere sacre Gisberto Ceracchini, scriveva: «Montefusco ha scritto col suo quadro tutta la sua passione, ha detto quello che la sua anima covava e che non sapeva rivelare vuoi per quella specie di apatia psichica bizantina, vuoi quel senso di rispetto umano ancora tiranneggiante in alcune classi del mondo meridionale».

¹⁸ G. Leoni, *Due luci, due verità. Ruskin, Turner e i Preraffaelliti*, in *Turner e i Preraffaelliti*, Torino 1992, p. XV.

¹⁹ La tela di Montefusco – credo la sola - è stata definita «interessante» da M. Cazzato-E. Panarese, *Guida di Maglie. Storia, Arte, Centro Antico*, Galatina 2002, p. 103. Non si fa invece menzione dell'opera nel pur documentato testo di B. Rainò, *Maglie e le sue chiese. Notizie storiche*, Galatina 1966, pp. 59-62.

²⁰ Desidero ringraziare la figlia del pittore, Vittoria Montefusco, per la grande disponibilità e cordialità, senza la quale alcuni elementi importanti della produzione e della personalità dell'artista non sarebbero mai emersi.

²¹ Cfr. B. Rainò, *Maglie e le sue chiese...cit*, p. 64.

²² Per questo importante lavoro di grafica vedi A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 28.

²³ Sulla cornice in stucco che inquadra l'opera si trova un'iscrizione che ci fa capire bene il tipo di committenza che si rivolgeva al pittore. «A.D. 1962 – la Signora Baronessa Severina Serafini-Sauli e le Sue operaie tabacchine questo quadro posero per ricordarsi al Signore»

²⁴ Non era la prima volta che Montefusco si cimentava con opere destinate ad essere realizzate in vetrata. Infatti per la chiesa di San Giorgio a Melpignano aveva eseguito il bozzetto per la grande vetrata con *San Giorgio che uccide il drago* dell'abside centrale (cfr. A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 12).

²⁵ B. Rainò, *Inaugurato a Maglie un artistico Calvario*, in «Gazzetta del Mezzogiorno» del 22 marzo 1964; ora in A. Montefusco, *Antonio Montefusco*, cit., p. 33.

²⁶ A. Foscarini, *Arte e Artisti di Terra d'Otranto...cit*, p. 162.

²⁷ Cfr. N. Cesari, *La scomparsa di Montefusco, un vuoto nella cultura magliese*, in «La Comunità», anno III, n. 5/6, maggio/giugno 1990, p. 20.

²⁸ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966; ed. cons. Torino 1991, pp. 19-56.