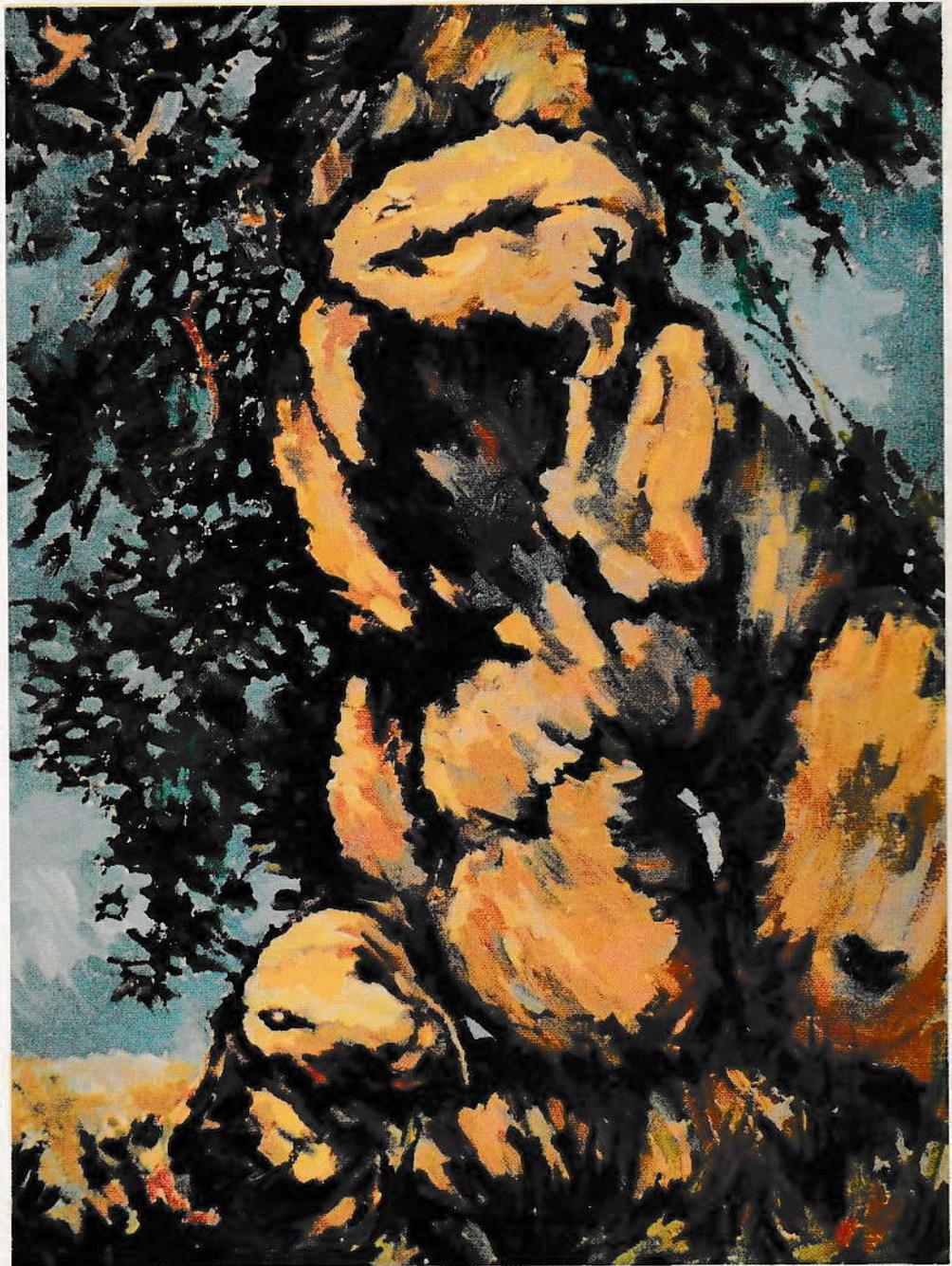


LIONELLO MANDORINO

CINQUANT'ANNI DI PITTURA



GRAFICHE PANICO - GALATINA

AMMINISTRAZIONE COMUNALE
ASSESSORATO ALLA CULTURA
COLLEPASSO (LECCE)

LIONELLO MANDORINO

MEZZO SECOLO DI PITTURA — MOSTRA ANTOLOGICA

Collepasso, Scuola materna «Cristo Re»
settembre 1993

A cura di:
TIZIANO MANDORINO

Interventi di:
Antonio Cassiano
Nicola G. De Donno
Donato Valli

Testimonianze di:
C. Amico, A. Antonaci, A. Bello, E. Bonea, F. Boneschi, E. Bramato,
T. Carpentieri, E. U. D'Andrea, A. De Bernart, G. De Donno, N. G. De Donno,
E. Esposito, D. Faivre, O. Macrì, A. Mangione, P. Mariano, G. Modica,
D. Moro, E. Panareo, F. Perche, G. Petroni, G. Pisanò, L. Repaci,
F. Silvestri, L. Scorrano, D. Valli, V. Zacchino

Col patrocinio del
Presidente del Senato della Repubblica
On. prof. Giovanni Spadolini

L'Amministrazione comunale ringrazia il pittore Mandorino
per avere concesso l'esposizione delle opere (tutte di sua proprietà).
Ringrazia inoltre le suore della Scuola Materna «Cristo Re» per l'ospitalità.

COMITATO D'ONORE

Giorgio De Giuseppe, vice Presidente del Senato
Aldo Bello, giornalista, scrittore, direttore di Televideo R.A.I., Roma
Ennio Bonea, giornalista, scrittore, Università di Lecce
Toti Carpentieri, critico d'arte, giornalista, Lecce
Aldo Casanova, critico d'arte, direttore del C.I.P.R.A., Roma
Giuseppe Cassieri, scrittore, giornalista, Roma
Gaetano Chiappini, scrittore, Università di Firenze
Maria Corti, scrittrice, critica, Università di Pavia
Mario D'Elia, scrittore, Università di Lecce
Giovanna Delli Ponti, direttrice del Museo Provinciale di Lecce
Enzo Esposito, scrittore, 3ª Università di Roma
Vittore Fiore, giornalista, poeta, Bari
Mons. Grazio Gianfreda, scrittore, canonico, Diocesi di Otranto
A. Lucio Giannone, scrittore, critico, Università di Lecce
Fabio Grassi, storico, Università di Siena
Attilio Jovino, scrittore, critico d'arte, Roma
Oreste Macrì, scrittore, critico, Università di Firenze
Antonio Mangione, scrittore, critico letterario, Lecce
Mario Marti, scrittore, critico letterario, già Rettore dell'Università di Lecce
Donato Moro, poeta, scrittore, ispettore centrale della P.I., Roma
Alessandro Parronchi, critico d'arte, Università di Firenze
Gino Pisanò, critico letterario, Casarano
Gino Rizzo, critico letterario, Università di Lecce
Luigi Scorrano, studioso della letteratura contemporanea, Tuglie
Franco Silvestri, critico, scrittore, Bari
Aldo Vallone, scrittore, critico letterario, Università di Napoli
Sergio Zavoli, giornalista R.A.I. TV, scrittore, critico, Roma

LA MOSTRA DI LIONELLO MANDORINO È STATA VOLUTA DALL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE

A nome di tutta l'Amministrazione Comunale, porgo un omaggio ad un artista che ha dato lustro alla nostra cittadina di Collepasso e al nostro salento.

Un doveroso omaggio in quanto Lionello Mandorino ha fatto conoscere, con la sua arte, in tanti paesi del mondo il colore che ha assimilato dai nostri campi e il cuore della nostra gente.

Nella sua arte c'è il grande amore di quest'uomo per il suo popolo e per la sua terra salentina, ma c'è anche un notevole e fecondo apporto all'arte in generale, che agli stimoli di questo nostro illustre concittadino, deve tanta forza per evolversi e porsi, sempre problematicamente, all'attenzione dello spirito umano.

Tutta la produzione pittorica di Mandorino può certamente essere presa come esempio: esempio di magnificenza artistica, esempio di eccellenza morale.

La mostra antologica che l'Amministrazione Comunale ha fortemente voluto rappresenta il ringraziamento profondo e sincero ad un artista che rimane riferimento sicuro per gli uomini di questo tempo e di quello che verrà.

Un grazie sentito va alla Banca Popolare di Lecce che, col suo intervento, ha reso possibile la realizzazione del catalogo delle opere dell'artista.

Si ringrazia infine il Presidente del Senato, on. prof. Giovanni Spadolini, per aver concesso il patrocinio alla manifestazione.

IL SINDACO
Leonardo Malorgio

ENTE PROMOTORE ASSESSORATO ALLA CULTURA

Sono stato un adolescente umbratile e sognatore che cercava di placare l'anima dell'anima in versi dalla rima povera e scontata, che «beveva» la luce del grande sole della sua terra, che sentiva bruciare sulla pelle le scie delle stelle cadenti e che a quelle stelle affidava i suoi sogni di ragazzo povero.

Crescendo, ho chiuso nell'album dei desideri disperanti e irrealizzati, cose che hanno segnato per sempre la mia vita di uomo: seriche e rudi carezze di padre, un grembiule celeste (mio Dio!) per l'eterno dolore di mia madre, i giacinti azzurri del prato dell'infanzia.

Poi son rotolati anni lunghi e incendiati come iunio tramonto o amari come l'essenzio. Ma ho cercato di difendere, con ostinatezza (o incoscienza?) l'arcobaleno dell'infanzia, con le luci e i colori di una giostra di periferia.

È terribile diventare uomini difendendo la solare luminosità dell'anima dalle unghiate della vita: lo è stato per me come per te, amico. Per questo «ti ho amato» subito, come persona prima che come artista grande. Mi smarrisco, impotente, di fronte alla tua arte, ma mi sento sicuro all'ombra della tua anima; e mi lascio travolgere dal vento impetuoso della tua vitalità, mi specchio nella rabbia combattiva che ti sostiene, placo l'anima devastata dalla vita con la tumida freschezza dei tuoi fiori o riscaldo il gelo degli anni con l'assurda vampata dei tuoi soli. E la sempre irrisolta ricerca di infinito trova risposta nel finito del tuo Cristo contorto sulla Croce come l'ulivo simbolo di pace ma che tu hai erto a simbolo di una terra.

Vedi, amico, son le sensazioni che mi guidano mentre scrivo queste righe. Altri, più esperti di me, si addentreranno tecnicamente nei meandri della tua grande arte. Io ho tentato di far capire quale filo d'Arianna è per me la tua persona quando mi smarrisco nei meandri della vita.

E anche se la mia vita di uomo pubblico dovesse finire oggi non sarebbe trascorsa invano perchè ho avuto la possibilità di dirti grazie con questo che è un atto d'amore oltre che un dovuto riconoscimento. E con me ti dicono grazie le care ombre di mio padre e di tuo padre, il dolore antico di mia madre e di tua madre, la sofferenza pudica della nostra gente; e poi il nostro sole i nostri cieli che tu con le tue tele hai consegnato alla luminosa plaga del sempre.

L'ASSESSORE ALLA CULTURA
Vittorio Errico

VOCAZIONE E MAESTRI (Su nastro)

LIONELLO MANDORINO

Parlare di se stessi è difficile; mi cimento a farlo perché mi viene chiesto e anche perché oggi tra le carte ho trovato una lettera del 19 novembre del '72 di Oreste Macrì, che io non avevo ancora letta con i miei occhi, e che conclude così: lo so che stai scrivendo su te stesso e sono curioso di leggerti al più presto. Curioso di leggermi: avevo scritto, poi avevo bruciato tutto, ora eccomi a incidere la mia stessa voce: sul mostruoso nastro cose umane.

Cominciai a scrivere di me per *l'Albero* il 30 settembre del '72, a sera, rincasato dopo l'incontro con gli amici Macrì, De Donno, Valli, Suppressa, Sponziello ed altri alla retrospettiva di Ciardo. Mi era difficile e mi è difficile: ho tanta paura, temo che gli altri soffrano nel sentire le mie sofferenze, le tante che mi hanno sempre reso più difficile e debole. I ricordi del passato scavano il cuore e lo feriscono in maniera mortale.

Tornare a ritroso è però anche come risuscitare dopo una lunga ed angosciosa agonia. Ma risuscitare non è facile per noi mortali uomini, piccoli uomini satelliti sconosciuti perché privi di luce incandescente e continua. Anche perché in questo Sud, in questa nostra provincia, si è privi di quella pila generatrice e alimentatrice di energie, che è il dialogo culturale, la vita artistica di relazione. Sono rari gli amici, vicini e lontani, che si ricordano dello sperduto amico di Collepasso, che ha bisogno di essere incoraggiato per aver fede che può fare qualcosa e continuare a lavorare. Ed ecco il dramma che si accende ancor più e che più diventa vivo, quando tra tele, pennelli e colori si cade nel dubbio e non si sa da dove cominciare. Distruggere il passato? cominciare daccapo, oppure svolgere il passato meditando? (Come si può meditare quando gli anni si riducono e i malanni ti punzecchiano alle spalle e i bisogni della vita incalzano per se stessi e per la famiglia).

Dopo vent'anni di lavoro dipingo ancora in un malconcio stanzino grande due metri per tre, con dentro tavoli e cornici, tele e colori, e cavalletto e sedia che non trovano fissa dimora. Ahimè! questo stanzino me ne ricorda un altro ugualmente malconcio (anzi due). Era quello dove mi nascondevo, nella povera casa paterna, per non essere scoperto dal padre mentre dipingevo: una specie di mezzanino a soppalco di un metro e mezzo per quattro, con un piccolo finestrino, che ancora rivedo, che mi conce-

deva una fioca luce. Avevo tredici o quattordici anni allora; periodo di guerra, fame nera, generi alimentari scarsissimi, monete ancor più.

Mio padre voleva farmi lavorare a Collepasso nel piccolo bar di sua proprietà, dove si faceva il gelato con una sorbetteria a mano, ed il caffè con cuccume e più tardi con una vecchia macchina «Pavoni» a carbone, che per portarla avanti a pressione era una faticaccia. Somigliava alle antiche locomotive delle Ferrovie Salentine, che ebbi a conoscere quando dopo duri stenti riuscii a divenire studente pendolare da Parabita a Lecce nell'immediato dopo guerra, finalmente iscritto alla vecchia scuola d'arte.

Parlo di duri stenti, e veramente fu una dura battaglia quella che mi condusse a questa meta contro mio padre: disubbidire al suo volere. *Pittori e pingisanti nu sse vitene nu sordu nnanti*. Questo proverbio dialettale condensava il pensiero incallito di mio padre, e mi mordeva e mi sconvolgeva dentro come una vipera.

Ritornando allo stanzino, ricordo i vecchi libri, consumate edizioni scolastiche, tra cui una grammatica ed un libro di scienze, se ben ricordo concessomi da un qualche amico. Li tenevo nascosti sotto il pagliericcio, e più ancora alcune riproduzioni in bianco e nero di grandi pittori, credo foto Alinari, che mi entusiasmano e mi obbligavano a dipingere. Usavo cartoni da me preparati alla meglio e colori stemperati con le mie stesse mani, ricavati da teraglie d'imbianchino. Nulla più mi rimane delle cose d'allora, solo il ricordo, perché tutto mi fu buttato in una fossa in pasto ai topi, pur di sviarmi dalla maledetta pittura: così si esprimeva mio padre. Nulla valevano per l'arte quelle cose infantili, molto per il mio grande disperato dolore.

Fu allora che decisi di tingere porte e pareti a comando di facoltosi proprietari del paese, per guadagnare, e vincere il padre col guadagno. Ma niente cambiò; perfino la sera mi era proibito lo stanzino e mi obbligava a lavorare nel bar fino a tarda ora. La notte mi rimaneva, ma mi tradiva la lampadina di tre candele, che filtrava la luce dalle fessure tra i tavoloni del soppalco, pavimento al mio stanzino e tetto alla stanza dei miei genitori. La voce di mio padre mi obbligava a spegnere. Povero me, mi sforzavo di dormire, ma le immagini si accavallavano nella mente, e gli occhi dopo essersi tanto bagnati si chiudevano appena sul fare dell'alba, quando già era l'ora di levarsi e lavorare. Per esempio, con mio fratel-

lo, bicicletta tra le gambe, si doveva nel periodo estivo andare lontano sei chilometri a caricare mezzo quintale di ghiaccio sui due portapacchi per la sorbettiera, oppure d'inverno preparare il locale e mettere a pressione la vecchia macchina del caffè, per quei pochi artigiani o per quel raro contadino che si rifocillavano prima di prendere lavoro.

Tempi duri. Ancor più duri quando i nostri paesi furono invasi dai reparti militari che avrebbero dovuto impedire lo sbarco degli Americani in Terra d'Otranto. Per mio padre fu la volta dell'osteria attigua al caffè. Si doveva procurare pane, pasta ed altri generi di contrabbando al mercato nero. Biciclette sempre tra le gambe, io e mio fratello, più grande di età di cinque anni, si usciva la mattina e si tornava a sera carichi di vettovaglie e di chilometri di strada. Il lavoro era aumentato, ma mi sentivo rianimato a quel tempo, perchè mi si prometteva che dopo la guerra mio padre mi avrebbe permesso di intraprendere lo studio, dopo che da anni avevo terminato la quinta elementare. Accanito per questa promessa, mi dedicai tutto al commercio, perfino compravo uova girando per il paese con paniere infilato al braccio. Invece, finita la guerra e venuto l'armistizio, nel '43, per me proprio allora cominciò la più dura sofferenza, perchè non furono mantenute le promesse.

Povera madre mia tanto presto morta, la ricordo soffrire segretamente, lei che voleva che io realizzassi il mio sogno e spesso insisteva per convincere chi era avverso, e più volte prendeva lei le percosse destinate a me per farmi scudo. Eravamo in cinque fratelli, uno soltanto voleva che si avverasse il mio desiderio, ma la caparbietà di un uomo distruggeva ogni speranza.

Se non erro nel '45, fuggii da casa per rifugiarmi a Lecce da una mia parente. Anch'ella aveva un negozio, una piccola latteria. La mia vita non cambiava. Mi alzavo la mattina e scendevo a vendere il latte, ma preferivo così, per sentirmi vicino alla grande e bella Lecce. Pensavo anche che mio padre prima o poi avrebbe ceduto e mi avrebbe permesso di non ritornare a Collepasso. Invece nulla ottenni. Non so come, una delle tante mattine mi trovai ricoverato in ospedale, perchè mi si era frantumata nelle mani una bottiglia di latte, deturpata ancora oggi la mano sinistra e in parte ferita la destra. Così eccomi di nuovo nel paesino e nell'abituale lavoro di barista, e svani in un momento tutto.

Uno di quegli anni nel nostro paese cadde una nevicata di quaranta o cinquanta centimetri. Fu uno

spettacolo insolito per le nostre parti. Per me inestabile; mi pareva un sogno. Convinsi mamma a lasciarmi uscire, e con valigetta di pittore da me mentalmente costruita mi allontanai dal paese seguendo la Serra. Da un certo punto non ricordo nulla; solo che mi svegliai all'indomani mattina sotto un albero d'ulivo, disteso su un letto di bianche, quasi stecchite, con mani e viso insanguinati da una ferita sotto lo zigomo destro. Ma ricordo il freddo, come battevo i denti; e avevo tanta fame che mangiai qualche ciuffetto verde di pastinaca e finocchio selvatico che erano tra le sassaie. Mi corsi di trovarmi poco distante da un roccioso capicello di mio padre, dove per lunghi anni ho zappato e sradicato grossi sassi di rocce dure con rabbia e stizza. Mi sentivo sfinito, cercai la casetta bianca che era non molto lontano, vi giunsi, ruppi il cancello non so con che cosa, vi entrai, e su dell'umida e fetida paglia mi distesi non so come. Nel secondo giorno o nel terzo sentii una voce gridare supplichevole, sconvolta e rabbiosa, che cercava convincermi a tornare a casa, ma mi era impossibile aprire la porta che avevo puntellato con grossi blocchi di pietra pesante dall'interno, non avevo vigore. Dovetti fare grandi sforzi mio fratello sposato, redento allora dalla guerra, per sfondare il finestrino, e così fui salvato. Riportato a casa sulla canna della bicicletta, entrando vidi solo la mia povera mamma che mi prese tra le braccia piangendo.

Ed ecco mi convinsi ad abbandonare l'idea di dipingere con dura fatica e con molto sforzo. Così decisi di andare a zappare la terra di mio padre. Al tramonto crepuscolo rincasavo stanco. La povera mamma tutta premurosa, di nascosto, oltre al piatto di cicchie o di fave con buccia nera mi procurava un uovo fritto. Sempre tempo delle vacche magre.

Le date mi rimangono confuse. Ma una svolta venne finalmente. Credo sia stato nel '46: quando Ciardo aveva assunto una posizione nobile nel campo dell'arte e D'Andrea, mago del Sud, plasmando il suo ferro come fosse cera e Geremia Re col suo turismo rivoluzionava in Puglia l'arte dell'Ottocento, radicata da Maccagnani, da Bortone e da Tommaso. Un impegno preso, da mio fratello, allora operaio e pittore, mi fece recare a Lecce per frequentare l'Istituto d'Arte. Avevo l'età di diciannove anni.

Ma non erano sufficienti i suoi risparmi. Durante l'estate ero costretto a procurarmi lavoro da imbianchino e verniciatore per mettere da parte del denaro

per l'anno scolastico che veniva. Vivere a Lecce allora, soltanto gli studenti di famiglie facoltose potevano farlo, mentre io con sole duemila lire al mese non riuscivo ad avere che un boccone di cibo non buono, scarole e cento grammi di pane, oppure pasta nera con conserva di pomodoro senza formaggio né carne. Dormivo su una branda costruita da me con strisce di legname incrociato e tela di sacco coperta da un sottile pagliericcio; vi si adagiavano le mie spalle a tarda ora dopo lo studio. Particolare curioso: era di nuovo un malconcio stanzino di metri uno per quattro, anzi un ripostiglio *a ssuppinna* che conteneva un cadente mobile-cristalliera con dentro vecchie bottiglie piene di polvere. Gli scarafaggi durante la notte uscivano in sortita. Vi era poi un bacile di smalto scorticato e un treppiede di ferro arrugginito, con accanto un recipiente di creta con l'acqua che serviva per lavarsi il viso. Il tetto era antico, ormai logoro, fatto di canne e tegole, e spesso lasciava filtrare or qua or là la pioggia, che io pazientemente facevo raccogliere nel catino o nelle bottiglie della cristalliera. Devo dire il vero, allora ci vedevo bene per fare entrare l'acqua in quelle bottiglie. Il ticchettio delle gocce mi faceva quasi impazzire, quando ero costretto a studiare fino alla tarda notte, con lampada anche qui non più grossa di quella che mi passava a casa mio padre. Le tavole di architettura o di geometrico le eseguivo su di un piano costruito a strisce di cassette di frutta, con sopra più fogli di giornali per renderlo liscio e più adatto al lavoro. Altra stufa non vi era che il freddo e l'umidità che si formava con il gocciolare dell'acqua dal soffitto. D'altra parte non potevo pretendere di più per la somma che pagavo alla padrona.

Finiti i primi quattro anni di scuola conseguendo la licenza inferiore, si presentò il problema più difficile, quello di frequentare a Napoli gli studi superiori d'arte. Nuove lotte in famiglia e nuovi spergiuri. Così fui costretto a fermarmi di nuovo nel bar paterno e a lavorare in campagna, ma mai abbandonando l'idea della pittura. Cercavo di dipingere nelle ore libere, e mi commissionavano qualche dipinto sacro, in stile tradizionale, che altro non lo volevano. Poi ci fu un miracolo: come sede staccata di Napoli sorse l'Istituto Superiore d'Arte a Lecce. Così per altri ben lunghi tre anni mi fu concesso di frequentare la scuola. Dico lunghi, perché dovevo ogni mattina alle quattro prendere il treno da Parabita, ove mi recavo in bicicletta da Collepasso, per poi tornare a casa

alle nove di sera. Ma brevi per le meravigliose esperienze con i maestri e con i compagni.

Furono anni decisivi nella mia formazione. Tanti mi furono maestri, ma specialmente Calò, D'Andrea e Re, e specialmente Re, Geremia Re.

Aldo Calò fu mio maestro nel laboratorio di plastica, dopo la morte dell'abilissimo animatore di animali Pietro Baffa di Galatina. Nella scuola dominava l'influenza di Re, di cui parlerò. In quel periodo Calò accettò un mio bozzetto di scultura che mi fece realizzare in laboratorio. L'industria in Puglia era il tema. Ricordo che sviluppai dei corpi umani curvi e scavati, tecnica che poi divenne sua dopo quella alla Moore (anche da me praticata). Fu di questi anni anche un bozzetto di Adamo ed Eva, ed un altro con donne accovacciate e bloccate, dallo sguardo lontano e pieno di speranza. Erano le nostre popolane di ogni giorno, nelle quali oscuramente e penosamente sentivo racchiuso il mistero del lavoro e della sofferenza. Ma tornando al bozzetto dell'industria, avevo composto un gruppo complesso: uomini e donne con mani grosse incavate, quasi pale, che raccoglievano ulive per un vecchio frantoio; un telaio di tessitrice con la paziente donna che faceva passare il filo tra le dita; l'arcolaio e la ruota che torceva il filo della bambagia, quella bambagia coltivata con stenti e cresciuta nei nostri campi irrorati; il contadino dai piedi grossi che pigiava l'uva con quel ritmo sempre uguale per trarre vantaggio più che si poteva dall'unica risorsa. Spesso mi portavo in campagna a cercare questi volti, questi gesti, e, non lo nascondo, mi vergognavo a farmi notare che sfruttavo per i miei schizzi il sofferto atteggiamento dei contadini, perché temevo di offenderli osservando e rilevando i tratti e i gesti caratteristici della loro dura condizione e inferiorità sociale non adeguata alla dignità di uomini che avevano.

Ero in ciò discepolo soprattutto di Geremia Re. Mi sconvolgeva il suo sapere, il suo colore, ed egli mi voleva bene, tanto che fui suo prediletto assistente di laboratorio in un periodo di sua malattia. Che uomo! Che artista! Mi conduceva spesso a casa sua nelle ore o nei giorni liberi per offrirmi i suoi segreti dell'arte, ma anche a volte, sottraendo ai propri figli parte del cibo, per offrirmi, egli povero a me più povero, una modestissima cena.

Nel suo studio mi faceva spesso partecipare a dipingere su sue composizioni. Nulla mi nascondeva e tutto mi dava. Nel conversare chiamava talvolta cu-

mi che ho citato. Il gusto si volgeva dappertutto ad una tematica impostata su problemi sociali: autenticità realistica che si contrapponeva a certa cultura di salotto e di servilismo.

Era però una tematica che non entusiasmava molti, e specialmente i professori di vecchio stampo, che nella scuola non mancavano, e gli uomini di poco conto, come spesso Re giudicava.

Il maestro Re mi affascinava anche con l'insegnamento tecnico. Spesso mi diceva che qualcosa era dentro di me, e che bisognava lavorare, dipingendo, e far lavorare non solo la mente, ma il corpo. Parole queste che spesso uscivano dalla sua bocca, voleva che stemperassimo i colori sempre con l'antico sistema fra pietra di marmo e coltello d'acciaio. Pietruzze colorate che bisognava tritare, stemperare al punto da polverizzarle. Diceva ancora: «Bisogna lavorarlo, il colore, bisogna che il colore sia gustato, bisogna che il colore sotto la lingua sappia di un sapore che faccia venire il bisogno di esternarlo poi, di stenderlo su carta, tela o parete». Una specie, insomma, di magia per lui era l'arte, non diletto, o diversivo, o mezzo per fare denaro. Arte sofferta, a mio giudizio, e non arte di comodo, come poteva essere per alcuni suoi colleghi accademici, che si accontentavano del fare il nudino lezioso, o la donna allo specchio, o il giudice tal dei tali con il bel vaso dei fiori; o la semplice composizione da ornare la parete riccamente rivestita di carta da parato e drappi sontuosi. Studi vuoti di sentimento e di anima, che gli ripugnavano.

Ricordo che diceva: «Un qualsiasi oggetto, un qualsiasi fiore, un teschio, un frutto, può diventare opera d'arte, purché sentito ed animato con il colore». Ed è vero: la tematica deve essere un pretesto nel quadro: è la risoluzione di essa nel concetto e nel sentimento espresso attraverso il colore, questo è che non la fa rimanere disegno colorato in una poetica contemplativa priva di gusto pittorico. Unica vera passione per il pittore dev'essere il colore, un impegno non compiaciuto, ma sofferto.

Se ben ricordo, fu nell'anno scolastico 1948-49 che, preso dal suo fervore e dal suo incoraggiamento, cominciai ad allontanarmi completamente dalle forme realistiche. Entrando con un linguaggio tendente alle nuove correnti del tempo, eseguii un acquerello ed un olio. Il primo era una composizione, e fu mandato dalla scuola a Venezia, ad una mostra al palazzo dei Dogi, ove fu, se non erro, premiato.

L'olio, che rappresentava fiori, andò al premio Marzotto, anche accettato e ben valutato. Da parte mia, ricordo, l'impegno fu tale, che da allora detti il meglio ed il più, insieme ad altri giovani, come ebbe a dire Antonio d'Andrea in occasione di una collettiva a Lecce durante la Fiera del Vino, in un articolo apparso poi, quando si celebrava l'autonomia dell'Istituto d'Arte di Lecce, con presidenza di Francesco Stampaccia e direzione di Agno L'Ora.

Questi dopo non molto fu collocato in pensione. Gli succedette Settimio Lauriello, e restò escluso, non so per quali motivi, Geremia Re, che invece, come ho detto, si attendeva l'incarico. La delusione, il misconoscimento, forse la discriminazione politica, molto lo addolorarono. E presto disse a noi studenti ad al suo Sud addio per sempre, stroncato, mi pare di ricordare, da un infarto. Io continuai a lavorare da solo, e feci da me, tenendo il maestro vicino nella mente con vera passione, senza mai rinnegarlo nel colore.

Finita la scuola e diplomati maestro d'arte, cercai nel '53 impiego come insegnante, e fui nominato dal direttore Lauriello, insegnante di disegno ornato e compositivo. La gioia di vedermi accanto ai miei stessi professori fu presto superata dal tormento di sentirmi trattato con degnazione e superiorità da tutti quei presuntuosi accademici. Purtroppo non c'erano più né Re, né Caldò. Solo potevo scambiare idee e spesso chiacchiere d'arte con Bodini, che insegnava storia dell'arte, e con pochi altri, Gennari, Spedicato, Silvio Rizzo, Giovanni Bernardini, Pippi Ferraro, giovani come me. Si erano formate nell'Istituto due correnti: una moderna, viva, con la quale stava il direttore Lauriello, l'altra stanca e superba insieme, vanitosa per la stabilità nel ruolo ed i titoli amministrativi. Dicevano che eravamo pivelli e non avevamo esperienza. Ma a noi nulla importava allora l'esperienza: ci importavano i problemi attuali del presente, e li facevamo affrontare anche dagli studenti, come tematiche e come tecniche avanzate.

Poi il direttore passò a Bari. Il nuovo direttore si schierò con gli anziani. Così alcuni di noi fummo spazzati, ed altri restarono e subirono il peso del potere. Forse fu meglio per me essere spazzato via, poiché proprio da allora mi chiusi con la mia arte.

Desidero a questo punto dedicare alcune parole ad un altro carissimo maestro ed amico, all'insuperabile artista del ferro Antonio D'Andrea, il cui posto dentro l'arte salentina nel cuore del secolo è enorme.

Rivedo la sua bottega, allora dietro le Scalze a Lecce. Una bottega di artigiano, senza pretese. Fucina sempre accesa, e incudine e martello che lasciavano tocchi armoniosi e pieni di musicalità trasformando il ferro in maniera favolosa. In un angolo il banco con rame per sbalzi, e bulini, martelli. Componeva allora le famose tavole in rame della vita di san Francesco, quasi un'autobiografia, che io ho ancora negli occhi, come ho nelle orecchie le sue parole, che mi disse un pomeriggio due giorni prima della morte. Era allora direttore della scuola d'arte di Galatina. Andai a trovarlo in giardino. Era disteso su di una sdraio, con il volto infossato, quasi la figura del Cristo, il corpo scarnito e sofferente, affranto. Era un martedì; il giovedì seppi della sua morte.

A volte riconsidero indietro il lungo cammino da me percorso, per chiarirne gli aspetti di ricerca e di ispirazione artistica che sono confluiti e si sono intrecciati nella mia pittura. Mi sono convinto che si diventa pittori scoprendo gli altri e poi se stessi, cioè scoprendo se stessi attraverso gli altri. Credo che questa sia una condizione e una legge generale, e non una grazia speciale toccata soltanto a me. Io sono stato afferrato dal bisogno di scoprire gli altri dopo la morte di Re, nella mia solitudine e nell'urgenza e responsabilità del lavoro.

Ho guardato ben a fondo gli impressionisti e gli espressionisti, e poi i capolavori dei maestri del Novecento. In un certo periodo mi interessò Modigliani al punto che mi recai a Roma per gustare e comprendere da vicino le sue opere (nella retrospettiva alla Galleria d'Arte Moderna), dalle tavole scolastiche fino alla maturità stilisticamente inconfondibile. Trassi poi lezioni dall'arte astratta e ne fui in parte

preso, ma non totalmente, perché non riuscii a condurre l'astrazione fino ad un totale distacco dalla realtà. Studiai i grandi maestri classici e visitai gallerie e musei d'arte moderna a Roma, Basilea, Berlino, Napoli, Milano, Firenze. Non riuscii a rimproverarmi di fronte alle opere dei futuristi, dei cubisti, di Picasso, Chagall, e dell'ultimo cubismo. Mi misi a comporre e scomporre oggetti, paesaggi, figure, recuperando sempre i contenuti dal crocevia tra il reale umano e paesistico della mia terra salentina. Ma dopo aver messo a frutto, spero, ogni esperienza artistica alla quale non avevo mai rinunciato, una ferma consapevolezza giunsi a definitiva rottura con gli ottimismo sociali ed i miti accademici provinciali e salentini. così nacque, per esempio, l'ulivo salentino, sì, leggendario, drammatico, che ha forza di vita oltre il solo colore, essendo stata vinta ogni tentazione di astrazione grafica e teorico-prospettica. Così nacquero i quadri nei quali si realizza una nuova prospettiva del colore, e valori solamente pittorici vi fanno trovare una terza dimensione di spazio limitato soltanto (e non solo) dalla cornice. fiori, nature morte, figure urbanistiche e paesistiche, figure sono molte che convergono in semplicità dentro un miraggio di liberi spazi. Ogni esperienza culturale viene a trovarsi nel concentrato rapporto del raccoglimento e dell'ispirazione. Si riscatta sempre più la purezza del colore pervadente una realtà di vita vissuta secondo il gusto del mio mondo spirituale, che vuole spossarsi di ogni artificio e in un movimento speciale di prendere la realtà e traendo da essa coscienza di farla e renderla più autentica.

In «L'Albero» n. 50 - 1973, Milella, Lecce.

LIONELLO MANDORINO: PERCORSO PITTORICO

ANTONIO CASSIANO

Lionello Mandorino ha più volte narrato le difficoltà della sua formazione di artista nato a Collepasse dove non aveva maestri che lo instradassero e dove anzi il padre gli creava non pochi contrasti rispetto le sue ambizioni. Desiderare pertanto di trasferirsi a Lecce alla fine degli anni Trenta presso l'unico Istituto d'Arte della provincia era del tutto legittimo, soprattutto se si considera che in quegli anni non era possibile fare il pendolare per l'assoluta mancanza di collegamenti. Quando pertanto nel 1946 vi giunge e può finalmente iniziare i suoi studi preferiti, egli rimane affascinato da quegli artisti, Geremia Re su tutti e poi D'Andrea e Suppressa, che rappresentavano ai suoi occhi la ricerca moderna rispetto alla tradizione, sin troppo accademica, di Bortone o Maccagnani o Michele Palumbo. Le sue prime nature morte dimostrano l'esercitazione sotto Geremia Re ma anche un allargamento di orizzonti che gli fanno percepire la modernità di De Pisis o di Ciardo. Per un breve periodo coltiva anche la scultura, quando ha un rapporto privilegiato con l'amico-maestro Aldo Calò.

Insieme studiano quei giochi di volumi che se in Calò sono astrazione pura e rapporto con la materia, in Mandorino si connotano, didascalicamente, di sentimento e rapporto con la realtà: le donne accovacciate (che Calò titola *Forma* o *Biforma*) sono le donne del Sud con la loro pesantezza di forme che simboleggiano l'incoscia sofferenza delle donne non ancora emancipate. Mandorino stabilisce subito, sin dagli esordi, di interessarsi del Salento, di trovare motivi ispiratori sempre nella sua terra d'origine.

La sua opera può considerarsi una sorta di epopea del Salento, un Salento agricolo indagato non solo attraverso le sensazioni paesaggistiche che gli suggeriva Ciardo ma anche con propositi didattici e didascalici, quando per esempio assembla tanti motivi, quasi luoghi comuni, che possono sfiorare il tipicismo, sono però riscattati dal sentimento e da una tecnica che viene affinando sempre più grazie a Geremia Re prima e a Suppressa successivamente che in qualche modo lo indirizzavano verso scelte coloriste e i temi della realtà.

Vaso trasparente del '46, *Vasi con stoffa* del '47 o anche *Facciata con pini* del '46 sono strettamente dipendenti da Geremia Re che intanto lo apriva alla conoscenza dell'arte in termini non localistici po-

nendolo di fronte ad una frastagliata realtà in cui bisognava scegliere. Scopre allora Migneco e Guttuso, ma anche De Pisis e Modigliani, Cézanne e Picasso; e tutti insieme i grandi maestri sembrano evocargli scenari di una forte emotività mediterranea che si materializza in oggetti, nature morte, paesaggi che di volta in volta rinviano a sensazioni di forte valenza cromatica, come è *Omaggio a De Pisis* del '48, o ai motivi dell'inconscio postulati prima su modelli novecenteschi (Carrà su tutti) in opposizione al descrittivismo dei maestri locali, Palumbo, Giorgino, Giurgola, e successivamente con la scomposizione cubista che è la grande scoperta dei suoi primi viaggi di studio e di conoscenza, quando visita le Biennali, le Quadriennali o le grandi mostre antologiche.

Così *Gli innamorati* del '49 è un suggerimento per Calò ma costituisce la scoperta della grande scultura di Arp, Moore, Brancusi, mentre l'*Omaggio a Modigliani* del '52 e, dello stesso anno l'*Omaggio a V. Ciardo* definiscono perfettamente la personalità di Mandorino che sempre nel suo percorso rimarrà affascinato dalle più varie grammatiche figurative e sarà sempre pronto a tradurre con propria interpretazione la poetica dei grandi artisti. Questo fascino per il ruolo del pittore, artista trasfiguratore e interprete della realtà, definisce la coerenza del percorso di Mandorino che è un entusiasta della pittura, uno che crede nel ruolo interpretativo dell'artista e soprattutto nel ruolo rivoluzionario dei grandi pittori.

Ecco perchè la sua attività è formata da momenti brevi di coerenza, dedicati con estrema indifferenza ora a Renoir, ora a Pollock, a Ciardo, o a Modigliani. Così anche i temi del modernismo o dell'ecologia, delle piazze o dei centri storici, della religiosità o del pacifismo sono trattati rifacendosi con estrema libertà agli autori da cui di volta in volta è suggestionato. La festa cromatica e la ricchezza del frasteggio presenti nei suoi dipinti ne fanno un artista sempre libero nelle sue espressioni pittoriche, dagli esordi alla maturità.

Gli esordi non vanno commentati solo per le dipendenze da Geremia Re ma anche per quel valore epopeico che egli stesso annette alla frequentazione di quel circolo culturale che possiamo definire del «rinnovamento» e che a Lecce significava anche Bodini, Suppressa, Pagano; maestri che Mandorino frequentava anche nei percorsi delle passeggiate serali animate da vivaci discussioni e confronti sul ruolo della cultura. È in queste animate serate che

sente di Morandi e Guttuso ed è incuriosito dall'uno e dall'altro come dimostrano alcune composizioni condizionate dall'angolazione dei piani, o quei dipinti lumeggiati nei punti essenziali da pochissime luci.

Era anche un tenersi lontano dalle polemiche «astratto figurativo»; e sebbene la scelta avvenga inequivocabilmente nell'ambito del figurativo concepito come grammatica espressiva ancora moderna, egli rende omaggio anche all'astrattismo: *L'Artista nello studio* del '59 e più tardi nel '68 *Paesaggio, omaggio a Capogrossi*, spiegano la suggestione che infine su di lui esercitava la visione diretta delle opere.

In sostanza la frequenza della scuola e degli artisti gli aveva consegnato molte tecniche espressive che egli ritiene di utilizzare con larga libertà, così come il forte sentimento di religiosità che affiora costantemente dalla metà degli anni sessanta, dopo vicende personali che lo avevano portato a sospendere il suo lavoro.

Negli Anni Settanta la certezza della figuratività come possibilità di esprimere le tensioni sociali del momento lo spingono verso quella sorta di «impegno civile» che si risolve in una ricerca di valori simbolici attribuiti ai particolari descrittivi. *La Giovane emigrante*, *La Libertà* del 1971 sembrano incrociare il tema della emancipazione femminile con una riflessione sull'incertezza del risultato; gli sguardi guttusi incrociano citazioni botticelliane. Anche il paesaggio salentino, pur nella sua affettuosa dipendenza da Ciardo, si connota di valori simbolici. L'ulivo non è solo il mito del Salento ma anche

l'ultimo baluardo della civiltà contadina che tenta di resistere all'impatto con le trasformazioni della civiltà moderna. Si contrappongono allora *Figura di Ulivo* o *Case senza porte* con *Gente del Sud* e con i tanti *spaccati* di vita quotidiana con i giovani al caffè che ai suoi occhi appaiono uguali al suo paese come a Roma o a Parigi.

Quasi didascalicamente egli cerca di descrivere l'emancipazione delle periferie dopo aver soggiornato a Parigi già nel '58 e nel '59, negli anni in cui era rimasto impressionato dall'astrattismo di Picasso e di Braque che egli aveva cercato di interpretare in termini personali, facendovi entrare la delicatezza matissiana e Modigliani.

Insomma Mandorino vede tutto e brucia tutto nelle sue composizioni tanto che la sua vicenda artistica può delinearci dall'evoluzione degli incontri con i grandi temi della pittura con i grandi pittori per cui diventa problematico tentare una periodizzazione della sua opera.

Rimane tuttavia indicativo quanto egli stesso suggeriva ancora il 1973, quando il suo percorso era giunto nella piena maturità e sosteneva proprio su «L'Albero», la rivista dei suoi maestri, che dopo aver visitato l'impressionismo, l'espressionismo, Modigliani e Picasso, il cubismo e Chagall ed altri ancora egli si avviò «alla ricostruzione della immagine con la effusione coloristica» che non aveva mai abbandonato. Pittura per la pittura in sostanza, con ricchezza di relazioni, profondità di sondaggi, possesso degli strumenti attrattivi fin dalle prime e pure in qualche modo acerbe prove di gioventù.

IL REALISMO SOCIALE NELLA PITTURA DI LIONELLO MANDORINO

NICOLA G. DE DONNO

Parlare di realismo sociale a proposito della pittura di Lionello Mandorino non significa voler ricondurre interamente ad esso le implicazioni culturali e le valenze estetiche della ricca produzione del maestro. Detto ciò, è ben vero che un realismo di ispirazione sociale risulta esplicito e caratterizzante in non pochi, anche assai impegnativi, dipinti di lui. Ed è anche vero che tale ispirazione costituisce in Mandorino una sorta di sottofondo sentimentale e concettuale insieme, una condizione prelinguistica, ante-testuale, presente anche nei casi in cui è stata risolta senza residui in sintesi espressive di dominante timbro diverso.

Ciò vale per tutti i dipinti del maestro, anche quelli che più appaiono lontani dal sociale, etereizzati, se così si può dire, in pura liricità o in puro godimento coloristico. Penso ai cantati, o voluttuosi, o struggenti quadri di fiori e nature morte, o a quelli di incantate, armoniose, essenzializzate visioni paesistiche.

Realismo sociale è, d'altra parte, etichetta tanto generale da rischiare d'essere generica, ove non venga puntualizzata storicamente e geograficamente, oltre che personalizzata nell'autore.

Non conta tanto la definizione del "realismo". Per questo basterà osservare che la pittura di Mandorino non si è mai negata (salvo un breve tirocinio di "scolarità" astrattistica, che è stato più una sperimentazione di tecniche compositive, che un "periodo" artistico) alla figuratività. Perfino nella fortunata serie delle "enucleazioni" del paesaggio, di cui parlerò più oltre, la figurazione resta strutturale, a solido sostegno delle ardite trasfigurazioni compositive e cromatiche. E c'è sempre nel fondo, o nel fondamento, il disegno. Il realismo, insomma, come attenzione all'oggetto, presenza dell'oggetto nel dipinto, antifatto percepibile dell'assunzione soggettivamente libera, resta sempre fuori discussione. Non certo, però, come naturalistica, calligrafica "riproduzione" dell'oggetto fisico.

Quel che invece preme definire è il "sociale".

È utile muovere da un dato di fatto. O forse da due o tre.

Il percorso a cui Mandorino è stato costretto per potersi abilitare, tecnicamente e culturalmente, al livello artistico della riuscita pittorica fu per ogni lato arduo.

Egli stesso lo ha raccontato in un toccante brano autobiografico, che apparve nell'"Albero" di Girola-

mo Comi (e poi di Valli e Macri). Richiese volontà eroica ed aspri sacrifici, durante i migliori anni della adolescenza ed oltre, fra la dura realtà della fatica e l'imperio non meno pressante della "vocazione", in ambiente familiare diffidente se non avverso, entro un *medium* sociale umile, in una emarginata periferia culturale e geografica. Sta qui la prima radice, esistenziale ed esperienziale, della "rabbia" social-coloristica di Lionello Mandorino.

Sta pure qui la matrice di un sentimento vorrei dire "sacrale", o se si vuole romantico-sacrale dell'arte, che il pittore Mandorino ha custodito e custodisce in sé: un fuoco che egli ha alimentato e tuttora alimenta quale anima viva entro il suo corpo minuto e nervoso. Tale concetto e culto della pittura spiega il secondo dato di fatto, altrimenti difficile da comprendere: che cioè nella pittura di lui la socialità sia radicata ed operante, e ad un tempo disimpegnata da ogni militanza o appartenenza non dico a formazioni politiche e fedi ideologiche, ma a movimenti, scuole, mode (e tanto meno a gruppi, circoli e magari camarille). Anche la sua ostinata e abnorme indipendenza nei riguardi dell'industria galleristica (e occasioni e inviti non gli sono mancati in piazze di rilievo assoluto, Milano, Firenze, Roma), la tenace diffidenza verso ogni forma di commercializzazione capitalistica dell'arte, sono figlie dirette del sentimento romantico e sacrale della creazione poetica.

Il quale sentimento si lega alle condizioni esistenziali ed esperienziali già dette, di arduità, contrasti, lotta sulla via della realizzazione vocazionale. Contrasto e lotta sono del resto, come si sa, elementi primari della infelicità-felicità romantica.

Correvano gli anni difficili, e pur fecondi di aspettative messianiche, dell'immediato dopoguerra. Ormai quasi ventenne, Mandorino era riuscito a trasferirsi dal paesello natio al capoluogo, per farsi alunno, fra molti disagi, della scuola d'arte. Questa offriva, in Lecce, un punto di incontro e di scambi ad artisti, letterati, poeti, entusiastici portatori di svecchiamento, dibattito, aperture culturali. Qui (ed è il terzo dato di fatto) Mandorino incontrò, fra gli altri maestri, Geremia Re, valente pittore, artista politicamente impegnato, ideologicamente marxista. E Re, ottimo maestro, influì profondamente nella formazione pittorica e nella maturazione culturale del discepolo. Gli insegnò gli accorgimenti artigianali nella manipolazione dei colori, delle tele, dei pen-

nelli: in una parola, il gusto e il rispetto della base materica della concretezza artigianale, che è il fondamento di ogni realizzazione e di ogni realismo nelle arti figurative, anche a livello non artigianale. Di pari passo Geremia Re aiutò e alimentò di cognizioni pittoriche e storico-estetiche la naturale disposizione di Mandorino a sentire il fatto artistico come fatto sociale, in quanto fatto per sua stessa essenza e dignità portatore di valori educativi e catartici.

Realismo e socialità ne uscivano irrobustiti e affinati, del pari che irrobustito e affinato ne usciva, e liberato di ogni possibile scoria di individualismo estetizzante e ribellismo da scapigliatura, l'entusiasmo romantico-sacrale.

Fattori biografici, ambientali e culturali sono così confluiti a costruire quella originale e caratteristica forma del realismo sociale nelle opere di Mandorino, per la quale (ho già detto) non resta impedito che queste possano collocarsi in atmosfere, a volte, di quasi irreale fissità ed incantamento lirici. La concretezza realistico-figurativa dei contenuti e la soggettivazione, trasfigurazione e sublimazione lirico-coloristica di essi nel dipinto possono risultare diversamente combinate e graduate da dipinto a dipinto, ma costante è la ricerca di fusione armonica, e costante è quasi sempre l'alto raggiungimento della sintesi poetica.

Mandorino, si aggiunga, dipinge i luoghi, la storia, la gente del Salento. Dipinge Cristo, anzi i Cristiani, quali e come li sente e li vive la gente del Salento. La gente umile, voglio dire; ma anche la gente meno umile, quella colta, o almeno la parte di essa che non ha reciso il cordone ombelicale delle comuni origini, della comune lingua, della comune cultura folclorica. Come Mandorino.

La sua pittura è realistica e sociale anche nel senso che essa rivela il Salento ai salentini, i salentini a se stessi. Non naturalisticamente, veristicamente, bozzettisticamente, ma infondendo nella realtà fattuale rappresentata la speranza del dover essere, nella figurazione degli oggetti la trasfigurazione che il suo modo di viverli dipingendoli ne compie. Nei volti scavati e massicci ad un tempo dei contadini, nei Cristiani sfigurati dal supplizio, nei tronchi martoriati degli ulivi ci sono la pena e la contingenza dell'esser qui ed ora, e ci sono, da esse tralucanti, la autenticità, la fiducia, la necessità della liberazione. Questo respiro universalmente umano redime il realismo sociale di Mandorino da ogni angustia provin-

cialistica e neorealistica. Gli impedisce inoltre di farsi didascalicamente pedante, o cerebralmente dottrinario, o politicamente datato. Gli permette infine quella libertà formale dell'espressione senza la quale non esiste arte, e che per converso rende l'opera d'arte - insisto - educativa senza pedanteria, catartica, dandole per ciò stesso una ulteriore incidenza sociale.

Nella pittura, dunque, di Mandorino il mondo dei contenuti è rivissuto dentro atmosfere cariche di sofferenza, ed ansia, ed attesa, e speranza coesistenti. Temporalmente e localmente concreti, determinati (salentini) restano gli oggetti; senza tempo e senza luogo, universalmente umane, catturanti e consolanti le sofferenze, le ansie, le attese, le speranze.

Niente simbolismo di tipo pellizziano, comunque. Le opere di Mandorino più scopertamente sociali, quelle cioè di figure di lavoratori, e di contadini in particolare, non alludono, e tanto meno rimandano, ad avvenimenti della cronaca politico-sociale né contemporanea né passata, e neppure a determinati messaggi ideologici. I gruppi familiari, gli spettatori che affollano, intorno o sullo sfondo, solo alcuni in costumi d'epoca, le molte sofferte scene delle passioni del Cristo, le immagini di contadini, operai, vecchi solitari o in crocchio, figure tutte fortemente incise, graffite col pennello quasi al limite di un duro espressionismo neorealistico, o figure accennate e come evanescenti, si collocano in una realtà di finzione pittorica ben distante da quella (per ritornare ad un esempio indicativo) di celebri dipinti di Pellizza da Volpedo. "Fiumana", "Gli emigranti", "L'annegato", più celebre di tutti "Il quarto stato", che simboleggia la nascita del movimento socialista organizzato, si collegano col reale e col sociale secondo una maniera non artificiosa, magari entusiastica, ma non scevra di schematizzazione, retoricità e strumentalità didascalica: tutti fattori che la vincolano alla cronaca politica, più che alla categoria della dignità umana del lavoro.

Vero è che l'universale della categoria perde astrattezza solo nell'individuale, ma l'espressione artistica, che, a differenza di quella concettuale, è sempre rappresentazione di oggetti singoli, attinge, appunto, la qualità di arte, a più alto o meno alto livello di eccellenza, a seconda che più o meno renda percepibile nel particolare l'universale. Asserire questo a proposito di un realismo sociale non è fare platonismo dottrinario. Tale, comunque, vuol essere sempre

la temperie sociale del realismo pittorico di Mandorino, e tale riesce non di rado ad essere: lontana per ciò stesso anche da pietismi di stampo deamicisiano, da baldanzosità oratorie, da esasperate ostensioni espressionistiche e crudeltà di linguaggio.

Mandorino ha attentamente osservato esperienze, tecniche, opere di maestri del realismo contemporaneo. Ne cito solamente alcuni, italiani. Balla, Sironi, Sassu, Manzù, Mafai, Birolli, Treccani, Fazzini, Migneco, Barbieri, Guttuso: ha osservato e assimilato, insomma, il "Novecento" e l' "Antinovecento". Ha messo e mette a frutto tutte le lezioni, da tutte assumendo, con avidità ma anche con autonomia, quanto non è in contrasto col suo concetto e gusto dell'arte, della socialità e, perché no? della salentinità. Quanto cioè può arricchire, storicizzandolo, il suo larico, alto "populismo", fatto di sentimento ancestrale delle origini e di non sgrammaticata cultura, anche pittorica, della povertà e della fatica umana.

Ma egli non entra nelle crudeltà ed orrori di guerra, fucilazioni, vicende acri partigiane ed antipartigiane. Non indulge a compiacenze del macabro e dell'orripilante, o a furori iconoclastici o retorici. E neppure indulge al folcloristico ed al pittoresco, né insiste sulle miserie e gli stenti salentini documentaristicamente o peggio lagnosamente secondo certi deteriori modelli di tanta letteratura meridionalistica. Le madri, i bimbi, la famiglia, i contadini nei campi e nelle loro case stanno nei quadri di Mandorino puri da prosopopea politicistica: si accontentano, se così posso esprimermi, di attesa e speranza di riscatto umano e fraterno prima che economico e culturale. Quest'ultimo esiste a supporto, ad intuibile antifatto, ma non è la ragione ultima del significato sociale che permea il realismo della pittura di Mandorino: un messaggio, insomma, di amore per il futuro, di certezza nell'attesa, di coscientizzazione ed incoraggiamento nel presente.

A tale maturità il realismo sociale di Mandorino è pervenuto attraverso un tirocinio di ricerca, scavo, illimpidimento, di cui non è senza interesse richiamare brevemente le tappe.

L'ispirazione realistica e sociale era presente già nei primi lavori giovanili, fra gli ultimi anni del Quaranta e i primi del Cinquanta. Erano gli anni del neorealismo letterario e cinematografico italiano. Nel politico e nel sociale operavano pittoricamente Migneco, Zigaina, Pizzinato ed altri (da noi Re, Ciardo, Michele Palumbo ed il più giovane Suppressa), gli

anni della sperimentazione "formalista", e poi "costruttivista astratta". Vi si impegnavano artisti come Vedova e Turcato, protesi verso il futuro delle macchine. L'esperienza del costruttivismo astratto attraversa anche la pittura di Mandorino fino al '60, fino a quando, cioè, egli fu costretto a interrompere la produzione da una grave malattia degli occhi (e ne perdé uno), la quale in seguito non smise più di tormentarlo e tenerlo in allarme.

Tornò a dipingere dopo i primi anni Sessanta, entrando in un realismo di primo getto, fresco, accattivante: sociale - s'è già detto - e arricchito, sui piani della tecnica e dell'espressività, dall'esperienza del costruttivismo astratto. Appartengono agli anni a cavallo del Settanta i numerosi ed originali saggi di "enucleazione" del paesaggio. In questi la struttura paesistica, di volta in volta inconfondibilmente realistica e salentina, viene essenzializzata, assolutizzata - vorrei dire ischeletrita, se non me lo impedisse - la polposità del colore, l'audacia e l'incanto e, in incredibile contrasto-equilibrio, la levità delle trasparenze.

In questi dipinti il paesaggio del Salento non è più solamente un paese dell'anima, ma diviene anche un paese che ha un'anima, aperta, fin dalle radici, ad un chiaro orizzonte di umano e civile progresso e liberazione. È un messaggio al Salento, radicato nel Salento, ma insieme leggibile e liberatorio da chiunque e dovunque.

Più avanti, negli anni di piombo ed oltre, Mandorino assume, nella tecnica e nella visione dei contenuti "dal vero", toni meno sereni, come incupiti da un'incombente preoccupazione. Il significato di fondo resta sempre ottimistico, ma come velato. Sono di questo periodo alcune efficaci, indimenticabili figurazioni del Cristo: una crocifissione in particolare, e due deposizioni (entrambe sganciate compositivamente e sentimentalmente dagli stereotipi tradizionali), nelle quali il senso tragico del fatto coesiste, senza traumi artistici e senza didatticismi catechistici, con la certezza grandiosa del futuro storico (più che di quello escatologico) immanente all'evento nella evocazione storico-coscienziale del pittore.

Sono una ricchezza - e non sono i soli - che durerà nella cultura salentina e nel patrimonio museale del Salento. E sono, per quel che qui ci interessa, documenti di una crescita che non si è mai arrestata durante il quasi mezzo secolo di "autoapprendistato" del maestro.

Vigile osservatore dei movimenti nuovi nel mondo dell'arte e attento operatore nel laboratorio suo interiore, egli si è via via confrontato (e i dipinti citati lo provano) col postcubismo della lezione picassiana come col discorso sulla civiltà contadina di Levi e Scotellaro e col paesaggismo di ascendenza napoletana di Casciaro e del primo Ciardo. Né è rimasto insensibile alle sollecitazioni poetiche - per limitarsi a nominare i salentini - di Bodini, Gatti ed altri (fra i quali chi scrive e gli è vicino, fraternamente, da più di un trentennio).

Negli ultimi anni Settanta ed oltre, anni del boom industriale, della Cassa del Mezzogiorno, della scuola di massa, dell'esplosione di americanismo televisivo, della cementizzazione turistica, del riflusso salentino di un'emigrazione patinata di elveticismo, della devastazione ed omologazione delle civiltà contadine e folcloriche, in quegli ultimi anni cambia il Meridione d'Italia e cambia il Salento. Non tutto e non sempre in meglio. La politica dei partiti si fa sempre più trombonistica e sempre più rapace al centro e nelle periferie. Il Salento cessa di essere quello delle masse contadine immerse in un quietismo apatico sporadicamente scosso da improvvisi localistici sussulti di ribellismo.

In questo diverso Salento il realismo sociale di Mandorino cerca vie nuove, e che tuttavia nulla rinneghino dei suoi caratteri peculiari e neppure del suo effettivo ottimismo. Questo semmai si fa più tenace, costretto al banco di prova delle pesanti delusioni oggettive. Siamo al Mandorino più recente: quello della drammatica epopea dei Cristi. Sempre più contemporaneizzati, sempre più sfigurati dalla crocefissione ed ammazzati in umana sofferenza, sempre più svincolati dalla levigatezza devozionale e tradizionale e dalla compostezza "rinascimentale" tipiche dell'arte sacra, essi diventano sempre più duramente ed eloquentemente profetici. Le dimensioni dei dipinti si fanno maggiori, alcune volte ciclopiche, gli scenari di massa intorno al Cristo crocifisso e deposto, grandiosi. Basti nominare la originalissima e sofferentissima, audace nell'impianto, nella composizione, nella compattezza inventiva e nella marcatura del segno, grande rappresentazione della "Via crucis" (se ancora così si può intitolarla), che ha trovato collocazione su una vasta parete nella chiesa del Sacro Cuore di Casarano.

Un confronto con le pur suggestive formelle in bassorilievo cementizio dipinto della "Via crucis"

che Mandorino eseguì anteriormente agli anni Sessanta e che si trova a Neviano, caratterizzate da una stilizzazione tra preraffaellita e impressionistica (penso all'espressionismo tedesco coevo con esse) del segno, può far toccare con gli occhi, a prima vista, la entità della strada percorsa dal pittore in mezzo secolo di progresso tecnico-culturale-artistico, ed insieme la sua coerenza sui grandi temi e sulle grandi motivazioni. La sociale tra queste.

A paragone con le opere cristologiche, mi appaiono marginali, e da citare più che altro per completezza, marginali anche in considerazione del limitato numero dei dipinti, le figurazioni recenti di donne giovani, figure in cui viene evidenziato con positiva pietà un certo carattere da commercializzazione e seriazione rotocalchica, che tante fanciulle (e non fanciulle) oggi si esibiscono addosso, nei paramenti e nei comportamenti, quasi sradicandosi da ogni storico radicamento, come fosse l'emblema di una reale "modernità", e non il documento del vuoto spirituale che tanta parte delle interessate suggestioni massmediali contrabbandano per progresso civile. Realismo sociale polemico potrebbe essere definito quello di questi dipinti, e in parte lo è. Non lo è del tutto, in quanto la polemicità, a me sembra, si scioglie in pietà e pena.

Realismo sociale polemico può essere infine considerato quello che motiva, nelle opulente nature morte e nelle folgoranti campagne assolate di recente e meno recente produzione, la forte sottolineatura coloristica. La gloria del colore, l'armonia della composizione degli oggetti e del paesaggio, l'esaltazione lirica che se ne ottiene, il senso della incontaminata purezza sanno di evocazione memoriale di un Salento che non c'è più. Risvegliano, per questo aspetto, un richiamo sociale entro il loro realismo, ma testimoniano anche una meritata parentesi di distensione, evasione, riposo.

Attestano infine - sia detto di passata - la perdurante assenza dalla socialità della pittura di Lionello Mandorino (o la minimizzazione) di ogni traccia di quella fredda protesta civile, fondata sull'ironico o sul grottesco e perciò tinta necessariamente di cerebralismo, che ispira le opere di artisti anche validi (Baj, Tadini, Schifano, Pistoletti), e che utilizza prototipi attenti polemicamente ai massmedia. Per non parlare degli artisti che oggi tentano l'avventura della tecnologia elettronica.

MANDORINO PITTORE NELLA CULTURA DEL SALENTO

DONATO VALLI

Mandorino incarna e perpetua il tipo ideale del pittore romantico; fare questa affermazione in piena fase terminale della parabola evolutiva del Novecento culturale ed artistico può apparire una ingenuità o, peggio, un anacronismo. E invece è proprio così. Egli non conosce l'artificio, l'ambiguo meccanismo dell'intelligenza che impiglia se stessa per troppa razionalità e si rifugia nel vuoto esercizio della fantasia (colore, suono, parola) per poter sopravvivere. In lui la vita, l'arte, la natura, gli uomini sono un valore: un valore è la vita per l'arte e per gli uomini; un valore è l'arte per la natura e la vita; un valore sono gli uomini per la natura e l'arte; un valore è la natura per la vita e l'arte. E' un intreccio indistricabile di radici che alimentano con uguale impeto di linfa l'uomo quando vive, quando lavora, quando opera, quando crea. Ogni valore esiste per sé, ma è oggettivamente responsabile dell'unità del tutto e l'artista è colui al quale è toccato per scelta e per passione il privilegio di ricercare questa unità e testimoniarla con il suo gioioso sacrificio, con la sua valorosa letizia.

In questo senso dico che Mandorino è un romantico, uno di quelli artisti che non sa nè può rinunciare all'idea che ha del mondo, della natura, dell'arte: fino alla ingenuità dell'entusiasmo alla disperazione. Mettiamo sul piatto della bilancia anche l'uomo con i suoi modi, con le sue accensioni nervose forti quanto quelle dei suoi colori ed allora prenderà ancor più risalto questa forma di romanticismo categoriale, che fa parte della sensibilità e dell'intelligenza.

E un'altra precisazione preliminare occorre fare: Mandorino è e si sente un uomo del Sud, di questo pianeta particolare sul quale la natura e la storia si sono accaniti per renderlo nobile e misero, espressione di grandi sentimenti e di altrettanto grandi sconfitte, pianeta di gente smarrita in una solitudine che la rende vulnerabile alle insidie del destino e del tempo, per cui essa si sente sempre debitrice del mistero e dell'assoluto, sempre in attesa di una possibile rinascita. L'arte si configura come l'espressione di questi sentimenti, come un qualcosa che recepisce la generosa grandezza del sogno e alimenta la speranza della rivoluzione, operandola anzitutto in se stessa, in una sorta di evoluzione infinita, di successione di esperienze contigue, di cui la vicenda

pittorica di Mandorino è l'equivalente contrastato e frenetico.

E ancora in questo pianeta che è il Sud fremente di vita sotterranea e di morti che alimentano i giochi della vita, si situa il villaggio Salento, dove la storia del pianeta diventa cronaca e tutte le astrazioni dei pensieri trovano concretezza in sofferenza di esistenze, ma soprattutto in fisicità di immagini, e in solidarietà di sentimenti: in tutto ciò, insomma, che nutre va vicino, negli immediati dintorni, l'arte di Mandorino.

Agisce in lui la duplice dimensione del Salento, come accade d'altronde per ogni altra regione quella della fisicità del paesaggio umano e naturale, e quella dello spirito che se ne pasce insaziabilmente nel corso della storia. Mandorino vi si sente integralmente inserito. Egli attribuisce a questa sua collocazione storico-geografica un'importanza determinante per la sua formazione prossima e remota. Le caratteristiche fisiche del Salento che gli si sono impresse nell'animo, ed egli in un certo senso, diventa il rapsodo di gesta invisibili, consumate dal credo di una terra sacra, di cui sono impregnate le manifestazioni naturali, gli oggetti quotidiani. E' per questo che Mandorino carica di significati ridondanti ogni pezzo di terra, ogni ramo d'albero, ogni corolla di fiore, ogni scheggia di sasso della sua patria dell'anima.

Per ottenere questo risultato è costretto, in certo qual modo, a trasferire nel quadro la tensione passionale e sanguigna del suo sentire, nella nettezza del disegno la ricerca di solidarietà ancestrale, radicale, nell'immaginazione frenetica e affollata la presenza di una comunità vincolata ad una stessa sorte di fatica e di vittoria.

Ecco ritornare con cadenza emblematica gli oggetti di una elementare quotidianità, ora accarezzati, ora esaltati, ora violenti dal disegno e dal colore, ma sempre coerenti a un linguaggio di vita intensa, riscoperta nella interiorità sempre allucinata dalla febbre della scoperta, dalla volontà di sconfiggere l'inerzia e vincere la fatalità dei paesaggi dati, una volta per tutte. L'ulivo si contorce in passioni di venti, ne assume le sembianze in un contrasto di luci e ombre segnate dalla mera tonalità del colore, con un alternarsi di pieni e di vuoti che richiamano alla mente le biforme di un maestro indimenticato, Aldo Calò, i paesi, d'un candore accecante, assurgono alla dignità di una dimensione biblica, oracolare, quasi a

proteggerli dalle minacce del consumismo e della modernità; le figure sono tipicizzate al massimo nello spasimo di forte coincidere con le caratteristiche umane di questo Salento dell'anima; le nature morte opime, ideali purificazioni d'un barocco panico e floreale nel quale pure si è esercitata la contemplazione del giovine Mandorino, allievo e sodale nella costellazione di artisti della Lecce del dopoguerra; e gli oggetti usuali, ricorrenti con l'allucinazione d'un simbolo, oppure realisticamente determinati nella loro essenza documentaria di antiche e gloriose povertà: le cipolle, i limoni, il pane, le terrecotte sorbite dal paziente lavoro dei figli locali.

E poi ancora il Salento della storia, il Salento del passato rappreso nei vicoli delle cittadine nobili, Lecce, Otranto Gallipoli, e dei poveri paesetti sperduti. Un passato, quello di Mandorino, fatto di molte rotture, per evitare che finisse nell'idillio e, sul piano tecnico espressivo, nella accademia. Mandorino è estremante guardingo, quasi geloso in questa evasione costante della calligrafia, in questo continuo esorcismo della tentazione figurativa autoconsolatoria. Il suo ricordo magico e ancestrale è sempre temperato dal presente, è quasi necessitato a scontrarsi con una condizione di sociale sofferenza, che di quel passato è il risultato drammatico.

Ma la rottura che più conta, quella che Mandorino ha sentito come una vera svolta storica e culturale, è quella del 1945, allorchè dopo molti affanni e tentativi falliti il giovane finalmente realizzò il sogno della frequenza dell'Istituto d'Arte di Lecce. Fu il contatto con i maestri dell'arte salentina, con coloro che avevano appreso e praticato i messaggi innovativi delle grandi città dell'arte e della cultura, Napoli, Roma, Firenze; a contatto diretto con questi amici-maestri, Ciardo, D'Andrea, Re, Calò, Palumbo, l'istinto prende consapevolezza, la naturale sensibilità assume spessore tecnico, la passione trova il suo referente storico. È la stagione-mito dell'arte salentina, e così l'avverte il giovane, che gradualmente scopre la relazione esistente tra il colore e il pensiero, la sottile magia che rende eloquenti le linee del disegno, portatrice di valori che vanno al di là del personale istinto di appagamento.

E quella ch'era confusa passione si converte in una frenesia sperimentale nella quale è possibile leggere in potenza il cammino del futuro artista. Di Ciardo coglie il momento paesistico, quella indigenza di colori atomizzati, essenziali, nei quali gli

pare di sentire la presenza di un Salento ricondotto alla purezza della sua originaria bellezza, finalmente redenta dall'insidia del cronachismo descrittivo della tradizione; da Geremia Re apprende come colore e disegno possono diventare strumenti per la trasfigurazione della passione sociale, del senso della storia, fino a diventare emblemi di una condizione spirituale che dà all'arte verticalità inattesa, veemenza di tono, potenza d'immaginazione; in Aldo Calò ferma il momento in cui la presenza umana culturale, antropologica di una civiltà storico-geografica determinata viene assunta come forza dirompente di rivolta verso antiche forme consolidate, e ovvio alla liberazione del provincialismo; D'Andrea trasmette al giovine incantato, avido di sempre nuove scoperte la possibilità di plasmare la materia con fisica ebbrezza fino a liberarla delle sue scorie e renderla forma vergine, capace di raccogliere in sé il significato di un barocco sfrondata dalla sua ridondanza, dal suo fascino di orrori e di paure, trasfigurato nella francescana delizia di un inno alla bellezza e alla semplicità.

E ognuno di questi maestri versava nella spugnosa avidità del giovane non solo la sua personale esperienza, ma anche quella dei suoi maestri, dei suoi ideali modelli ed ispiratori: Ciardo la forza di Van Gogh e la chiarezza dei Fauves; Geremia Re il gusto della scomposizione cubista e picassiana; Calò la ricerca di Moore, di Martini, di Viani; D'Andrea la stilizzazione di Gerardi e la felicità simbolica della scuola romana.

Allo sguardo di Mandorino si aprivano mondi sconosciuti e l'Europa forniva cibo alla sua eccitata fame di conoscenza e di esplorazione. Egli conserverà fresco negli anni avvenire l'entusiasmo di quella stagione, perfino con l'ingenuità e l'audacia degli irripetibili vent'anni. Quella che fu una svolta decisiva alla quale Mandorino paga ancora oggi il suo tributo di esuberanza e di dispersione.

Ma se c'è una lezione costante che egli ha tratto da quell'impatto con la realtà dello studio e dell'esercizio scolastico, essa consiste nell'acquisita consapevolezza che la realtà non è un dato ma una scoperta e che di conseguenza anche la sua trasposizione artistica, il realismo, non è un dogma, un programma, ma il presupposto di una metamorfosi ad opera dello spirito creativo. Esempi congeniali di tale potere fantastico della creatività artistica gli venivano non solo dai maestri della prima stagione pitto-

rica di Mandorino, Ciardo e Calò, nei quali il dato paesaggistico naturale veniva trasformato sulla scorta della memoria in liberi valori di colori o di

forme, ma anche va da quelle che possiamo considerare le scoperte della maturità.

Ed ecco allora due altri salentini allinearsi tra i compagni di viaggio dell'avventura pittorica di Mandorino: Carlo Barbieri, che lo impressiona non solo per alcune soluzioni mostruose, satiriche o erotiche, di cui non è difficile rintracciare vivaci riferimenti nei quadri più intimi e turbati di Mandorino, ma, proprio per la sua capacità di spremere energia immaginifica dagli oggetti usati della vita da quell'ideale vestiario e da quell'ideale erbario salentino loricamente comuni alla fantasia ludica di Francesco Barbieri e di Vittorio Bodini; Mandorino rimane fedele a queste lezioni anche quando imponesse maggiore aderenza alle tematiche assunte con programma di pittura. La storia contemporanea fornisce alla sua operazione infiniti spunti di confronto; ed egli non si sottrae a questo impatto, a queste sollecitazioni, delle quali anzi sembra che non possa e non voglia fare a meno. La sua forza di pittore è proprio in questo teorema della trasformazione del reale, che impone all'arte un esercizio sperimentale a tutto campo. Così egli è costretto a venire sempre a patti con se stesso, ad entusiasinarsi o a deprimersi secondo le incidenze della cronaca o dell'esistenza. Si potrebbe leggere l'intera opera di Mandorino dal punto di vista della reazione agli inviti della realtà e quindi, se si preferisce, come un continuo dialogo con se stesso, e con un interrotto diario visivo. E quando si dice visivo non si vuole solo indicare una oggettiva condizione dell'arte, ma anche una soggettiva invenzione, nel senso religioso, degli elementi unificanti di una situazione storica. Egli cammina per le strade del mondo e osserva con acuta intelligenza quello che lo circonda per poi desumerne i dati per lui significativi, e siano pure gli oggetti e i volti più umili e adattabili a un'ipotesi di vita possibile. Costante, comunque la tendenza a nobilitare nel colore e nella linea del disegno l'apriori di una sensibilità plasmata sulla viva pelle, attraverso l'esperienza diretta o indiretta della miseria, dell'oppressione, della fame. Il mondo e il Salento entrano nell'arte di Mandorino attraverso il cavallo di Troia di una considerazione sociologica che non è mai realisticamente appiattita da un discorso programmatico ma sempre fantasticamente scavalcata o ad-

dirittura sublimata mediante la passione morale e una esplosione di tinte che diventano dato caratterizzante della sua pittura.

La crisi del realismo culturale agli inizi degli anni cinquanta offre a questa pittura un'altra occasione di rottura. Non che Mandorino fosse stato mai realista nel senso scolastico e ideologico, perchè anche le prime prove contengono in sé il segno della liberazione e dell'antiaccademica, ma dopo il cinquanta entrano a far parte del suo bagaglio culturale le ragioni che presiedettero alla rivoluzione astratta, metafisica, simbolistica ed entrano, secondo una metodologia che è costante nell'uomo e nel pittore, con l'impeto della piena d'un fiume che trascina con sé ogni cosa che incontra. Sicchè ancora una volta più che un progetto entrano in un'atmosfera, un desiderio, un'attesa del nuovo. Mandorino è come impedito nel programmare una scelta unica, definitiva; egli non è stato e non sarà mai un pittore di una stagione, d'un clima, d'una tendenza.

La sua configurazione è onnicomprensiva, assume l'aspetto di magma nel quale si condensano e si amalgamano le esperienze più diverse ed estreme, ricondotte al comune denominatore di una inquietudine che spinge l'artista sempre verso nuovi orizzonti, a correre nuove avventure pur nella persistenza dell'unico motivo ispiratore. Così l'astrattismo, il futurismo, la metafisica, il cubismo, e Modigliani e Picasso e Chagall (per citare le tessere compositive di questo grande mosaico che lo stesso pittore riconosce importante per la sua formazione e quasi come alimento della sua voracità coloristica) a loro volta si oggettivano nel paesaggio di ieri, fatto di ulivi "leggendari e drammatici", di bianchi paesi idealizzati in un paesaggio di meta-storica trasparenza, in nature morte e figure che sono sempre più primordiali, emblematiche.

Solo che adesso tutto quello che era unitario nella singola rappresentazione esplose al proprio interno e si scompone in scheggia e in fiammate di colore che hanno una visione più intima degli oggetti. Meno legato alla necessità del racconto, il colore si purifica, conquista la sua naturale essenza, così come il pane è pane e il vino è vino, senza sofisticazioni di poetiche e mediazioni intellettualistiche. La scomposizione dell'oggetto serve a Mandorino per riappropriarsi del nucleo primordiale della realtà, la quale non può essere rappresentata che per squarci improvvisi e istintivi di luce, come avviene forse nel momento della creazione. A

connotarla, questa realtà, non è la materia, ma la forma del colore.

Chi voglia avere una conferma "eterna" dell'importanza che assume il colore come forma della realtà nella cultura artistica di Mandorino, può cercarla nelle sue *Pagine di tacquino*, che sono la trasposizione in versi del suo modo di fare pittura. Ci sono gli oggetti delle tele: i tronchi degli ulivi, il sole, il mare, i fichidindia e i papaveri, i tramonti insanguinati, che trovano riscontro su un altro piano, in quelli di Bodini. Ma c'è soprattutto una ridondanza di colori che servono a rappresentare non un paesaggio naturale, ma uno stato d'animo, secondo la celebre definizione simbolistica; c'è rappresentata la gioia e la sofferenza degli oggetti, cioè una vita della natura che s'intreccia con quella dell'uomo che la scopre e ne avverte i sussulti, le cupe malinconie, le splendide mattine, i notturni silenzi, attraverso le gradazioni e i toni del colore. Questa equivalenza alla forza del colore e la violenza dello stato d'animo non è certo originale, ma Mandorino la riconduce a quella elementarità espressiva che fa regredire il rapporto uomo-natura, uomo-paesaggio al suo momento aurorale, istintivo, prelinguistico.

Insomma, in Mandorino a differenza di quanto avviene per esempio, in *Suppressa*, la poetica, il programma, l'ideologia vengono *dopo* la pittura, non la precedono; in Mandorino l'esperienza d'artista conta più della sua teorizzazione.

Egli vive la pittura come un complemento singolarissimo della esistenza, attraverso il quale è in grado di costruire la sua coscienza delle cose e dell'umanità, di penetrare il senso intimo della natura e della storia, di scoprire le relazioni vitali del cosmo, di istituire rapporti di solidarietà non solo ideale, ma concreta fra le parti di quel tutto che è il grande villaggio del mondo. Egli è in grado, in definitiva, di farsi una ragione del suo essere nella storia e nella geografia dell'universo, di farsi una ragione della vita.

La pittura è l'essenza, non il gioco, non la professione, non la gloria; è anche questo, ma non solo questo.

Vuota un po' la vita,
la matita non va.
Il tempo e lo spazio
non occupano, come
una volta, la pittura.
Isolato annoiato ho perduto
la libertà dello spirito.

Sono versi del dicembre dell'87; e valgono da soli a spiegare il nesso fondamentale tra vita e arte. In definitiva essi ci dicono che l'essere uomo libero coincide in Mandorino con il suo essere artista; senza di che nulla ha senso. In tempi come i nostri anche questa testimonianza ci riconduce a quell'empireo dei valori dai quali l'umanità attende la rinascita. Mandorino con la sua pittura è oggi, uno dei segni più autentici di questa grande speranza.

CATALDO AMICO

L'affannosa ricerca del nuovo induce l'arte di oggi a sperimentazioni le più azzardate e temerarie che, se da un lato hanno il torto di generare confusione e disorientamento, spesso però hanno il pregio di svecchiare una tradizione logora e malintesa, proponendo linguaggi e indicazioni che ci mettono in condizioni non più di subire l'opera d'arte, ma di reinventarla noi stessi, partecipando con la nostra intuizione alla realizzazione compiuta dell'espressione artistica dataci per così dire in pasto.

Tuttavia quest'arte, pur nella positiva posizione indicativa dei suoi intenti, si caratterizza limitata per la sua completa assenza di poesia; pare quasi che l'uomo dei consumi, non sappia più trovarla in se stesso, o meglio tema di rivelarla, ne ha quasi vergogna.

Lionello Mandorino costituisce una piacevole eccezione in tal senso, perché a rischio di sembrare un uomo fuori dal suo tempo, sostiene con le sue opere che l'unica possibilità per uscire dall'equivoco risiede nella riproposta di una visione lirica della realtà, in contrapposizione alla crudezza della realtà stessa, che va affrontata mediante la presa immediata di coscienza e la riconquista di quei valori umani universali, che nessuna civiltà potrà annullare finché l'uomo conserverà la ricchezza del suo spirito e la forza del sentimento da contrapporre all'aridità delle macchine.

Mandorino compone magici acquarelli, in cui la sostanza poetica è rivelata da una vibrante atmosfera che definisce liricamente le immagini viste in contemplazione spontanea della natura; si incanta di fronte alle limpide trasparenze del paesaggio a cui egli si concede con serenità paga, imbevendosi di quelle bellezze che il suo pennello sa cogliere in un abbandono di ineguagliabile fascino.

L'artista ha trovato nell'acquerello la possibilità di esprimersi compiutamente, ma tale tecnica in lui è personalissima in quanto si differenzia sostanzialmente da qualsiasi altro acquerellista e, per la utilizzazione pratica dei colori, che egli ricava direttamente dai minerali e dagli ossidi, e per l'effetto cromatico, che crea impasti e sovrapposizioni impossibili da ottenersi normalmente.

Le «macchie» dei suoi delicatissimi colori si insinuano tra loro, si compongono e si armonizzano superando la limitazione del mezzo. Lo snodo armonioso e sinuoso dei suoi tronchi, delle sue cortecce, la gamma cromatica dei suoi paesaggi creano una

impressione di lirismo cosmico al quale egli affida la tensione e la sua viva partecipazione ai problemi odierni, che egli sente in tutta la loro portata.

Mandorino affronta i problemi del vivere odierno e le pressioni della quotidianità, risolvendosi in chiave magica, additandoci una speranza che è riposta nell'uomo stesso e infondendo alle sue opere, dalla tavolozza luminosa, leggerissime nel segno, quell'arcana forza che nasce dalla bellezza.

In «Il Gazzettino del Jonio» pag. 5-14 Novembre 1970.

ANTONIO ANTONACI

Non so se Mandorino ricordi ancora, (sono ormai trascorsi alcuni anni), uno di quegli incontri casuali sul treno, che da Bari ci conduceva a Lecce. Lui tornava, se non erro, da Napoli, reduce da una delle mille mostre in cui era stato premiato; io, da una delle consuete lezioni all'Università, dove avevo analizzato agli studenti non so più quale brano di un testo di filosofia del Medioevo. La conversazione s'intavolò subito, non appena egli mi riconobbe dalle sue lenti spesse, dietro cui si muovevano rapidissimi come saette due occhi che dicono tutto della sua arte e del suo dramma.

Mandorino è, infatti, come uomo e come artista, un dramma: irruente, impetuoso e nervoso, nell'uso del vocabolario e dei gesti, come nell'impeto del colore che penetra e sprizza, quasi polla di sangue da una vena che circola in tutto l'uomo. Non è facile parlare dell'arte e del dramma di Lionello Mandorino: tanta è la complessa varietà del pensiero che si stacca da ognuna delle sue opere. Dove più dove meno, quella del Mandorino è sempre una lezione: per tutti. Una lezione che va aldilà delle strutture cromatiche e compositive, per attingere alle radici stesse dell'uomo come anima e come corpo, come somma dei contrari e degli opposti, come impasto di bene e di male, di sorriso e di pianto, di gioia infantile e di malinconia, come oggetto e soggetto della natura, come sintesi dell'universo e apice dell'intelligibilità del tutto. Questo mi sembra Mandorino: al quale non esito di dare il primato (con rispetto per tutti gli altri) tra i pittori salentini viventi. Questo giudizio è forte: ma non deve sembrare, ai superficiali e ai superbi, esclusivo e categorico. Di-

ciamo una buona volta le cose come stanno. Mandorino è un maestro e un simbolo dell'arte salentina, da quando abbiamo perduto il grandissimo Ciardo. È l'erede legittimo d'una eredità spirituale e morale, che ci onora nel mondo. Il suo colore è «segno» (nel significato più pregno che a questa voce si possa dare nel campo dell'estetica) che penetra nella «res» e la trasforma, ri-creando quei concetti adeguati che trasformano le cose anonime e amorfe in stati di animo. E si sta lì, dinanzi ad un olio o ad un acquarello del Mandorino, con la serietà che si deve porre dinanzi ad un passo difficile d'un testo, per il quale non basta una prima lettura. Basti «leggere» qualcuna delle opere presentate in catalogo. È una tematica così incisiva, che impone l'esigenza di scavare in profondità per captare una minima parte di tutto il movimento interiore (dramma è appunto movimento) che agita dal di dentro l'Autore: **Amore per la natura, Momento drammatico, Pini nella costa salentina, il comignolo, L'ennesimo ulivo, L'emigrante**, sono soltanto alcuni dei passi che avviano ad interpretare il Mandorino: che, pur assunto alla nobiltà dei migliori cataloghi nazionali ed esteri, resta sempre l'uomo buono e semplice della nostra terra salentina, di cui sente le ansie e vive il dramma. Proprio quel dramma, immenso e tragico ad un tempo, della gente del Salento, che ha tanta volontà di rinascita e che guarda alla sua terra, al suo mare, alla sua storia, alle sue tradizioni, al suo sole, ai suoi tramonti e alle sue albe con la gelosa passione di custodia d'un patrimonio, che Lionello Mandorino ferma nel colore come in uno scrigno da trasmettere in eredità alle generazioni venturose.

13-XII-1971.

Dal catalogo personale galleria d'arte «La Luce» Galatina dicembre '71-gennaio '72.

Dalla intervista alla R.A.I. in occasione del recente conferimento del premio San Gemini, sezione di pittura. Intervistatrice Maria Barnabei.

Mandorino: Non occorre essere vecchio per dire cose mature in arte. È nell'impostazione dei problemi esperienziali che si può divenire maturi per emergere nel soddisfatto e sonoro amore dell'arte autentica. Il pittore deve, secondo me, passare attra-

verso alcuni reticolati spinosi non facili perdersi in un proprio stile dell'arte per assumersi responsabilità di se stesso. Anche perché, come dissi in un mio nastro biografico «il nostro Sud, questa nostra provincia, ci rende privi di quella generatrice che alimenta energia e moti di dialogo culturale». Per noi del Sud è sempre stato il problema, anzi direi il dramma, di avere qualcuno. Io, questo qualcuno lo cerco in molti, di sempre però con le mie forze e la mia pazienza con quel ritmo che è la volontà, anche quando le forze mi vengono momentaneamente meno.

Barnabei: Nella sua arte prevalgono i paesaggi ma lei è noto anche per le tele compositive figurative nelle quali si dice ha castigato, superando i canoni e gusti dell'arte europea di questo mezzo secolo. Cos'è il colore per lei?

Mandorino: Il colore, nel quadro, per me è tanta luce che serve a proiettare nel futuro una parte di vita ed anche calore umano. Il colore, nel disegno, si implora come si può implorare una donna per avere la sua bellezza o il suo amore. Il pittore è lì, di fronte alla tavolozza che lo invita con la sua bellezza a trasformare le cose in cose che poi debbono comunicare e trasmettere in momenti provocatori.

Barnabei: Cosa intende per «enucleazione del paesaggio»?

Prima di cominciare con l'enucleazione del paesaggio per rompere il mito di certa cultura barocca. È chiaro che secondo me dev'essere fatto sentito dentro, che assume come forma e la trasforma nel momento in cui viene creata senza trasformarla in astratto assoluto.

I tramonti, le case, i personaggi - tutti questi elementi per me non devono più rimanere in una situazione descrittiva, ma problemi di vita che ci invitano a rinnovarci ogni giorno come il sole che torna a riscaldarci e a porgerci di fronte a problemi della giornata che è luce e non tempo che spengono e non si rinnovano.

Dal catalogo personale dell'A.R.C.I. Galatina dicembre '74-gennaio '75.

ALDO BELLO

Ci si conosceva di straforo. Io avevo visto i suoi quadri in case di collezionisti e in case di gente qualunque. Lui aveva seguito le mie polemiche sulla Tribuna. Poi, venne l'idea di «Poeti del Sud»: si pensò di raccogliere in un centinaio di pagine quindici o venti autori, qualcosa come una strenna, senza capo né coda. Invece, vennero fuori ottanta autori per quattrocento pagine, con i sedicesimi divisi da una scelta di pittori meridionali «da scoprire». Ne scoprimmo in Puglia, in Calabria, in Campania; li andammo ad assediare nelle corti dei miracoli della vecchia Roma, dietro il fortino di Pizzo Calabro che vide cadere fucilato il Murat, fra le ultime Terre del Sactamento, tra i naïfs di Tricarico con i volti cotti dei contadini di Scotellaro. L'ultimo, proprio l'ultimo, (e l'agguato fu un atto d'amore), fu Lionello Mandorino.

Era a letto, appena tornato dal calvario capitolino e dalla catena di rimontaggio chirurgico che gli aveva restituito, con l'uso della vista, la certezza di riprendere in mano i pennelli.

Fu un incontro fulmineo, la cui memoria si ravviva sempre, ogni volta che il mestiere mi consente una tregua, qui, tra le colline morbide di ulivi e il mare ora trasparente ora incarnato, a ridosso dei paesi bianchi di calce, tra le cattedrali d'arenaria, alte e solitarie sotto il sole d'uranio fuso.

Da allora, Mandorino mi è rimasto dietro l'angolo di casa. Mi basta svoltare e riconoscerlo. Con le sue biacche folgoranti, con le campagne riarse, rotte da tronchi contorti, stagliati in primo piano, come a ricordare la tragicità senza tempo della vita; con le nature morte, con i fiori; con le donne trasognanti, con le persiane, con i pescatori, con i grappi di case, con i trulli: tele aperte a più piani, con il proscenio che ci fa spettatori e attori, con lo sfondo in fuga verso altri piani liberi per la fantasia, con le multiple rappresentazioni e prospettive e dimensioni, col sole a picco, con la dolente solitudine di una umanità raccolta tra le case; e sono case quasi sempre senza finestre, o con finestre alte, o con progetti di finestre. I paesi sono finestre: gli uomini e le donne sono dentro, sono sulla terra o sul mare, sono morti, o sono emigrati: eppure stanno lì, si sente subito che quelle case vivono e le strade sono animate, come il grecale marezza gli ulivi e l'acqua deriva le barche, altrimenti sarebbero nature doppiamente morte. E,

tutto questo, reso al primo tocco, con immediata e sincera ispirazione. Niente improvvisazione, niente istinto.

Polemica, questa sì, e polemica senza colpi alle spalle, con quei temi e quei mezzi espressivi che danno la quarta e le altre dimensioni, tutte quelle che si vogliono, senza il ricorso ai sotterfugi dell'intellettualismo, senza l'imbroglio reso sottobanco per arte astratta, senza le chimere surrealiste, senza le facili avventure della grafica. Ed è arte, dunque, che travalica i cavalli di frisia del tempo e dello spazio salentini e meridionali, porta fuori e lontano il messaggio, fa di Mandorino un pittore cittadino del mondo e amico dell'uomo. Qui, o più in là, o altrove. Cioè, dietro l'angolo di casa, tanto che basta svoltare per ritrovarselo di fronte, grumo di nervi, nastro magnetico di ricordi, cinquanta chili (forse) di peso, che getta per intero sulla bilancia suicida dell'amicizia. Perché è un uomo e perché è un maestro. Il suo peccato mortale e quello di saper dare, dentro la tela, e fuori di essa, la bella tensione di un'amicizia senza confini.

Dal catalogo della personale, Hotel Miramare, Otranto, 13-22 agosto 1973.

ALDO BELLO intervista Mandorino

Se dentro le chiese nessuno ha affrescato, se dentro i palazzi gentili nessuno ha dipinto, è perché è venuta meno una condizione socio-politica propizia. Non c'era un rapporto estetico, creativo, tra committente e artista. I rapporti di fondo della storia pugliese si sono sempre basati su fattori economico-commerciali. Si guardava all'interscambio con altri popoli, che spesso erano poveri quanto i pugliesi. L'accumulazione della ricchezza era incentrata su un'idea patriarcale, o feudale, che culminava nell'acquisto della terra, e nell'aggiunta di proprietà a proprietà. Mai, dunque, nella coniugazione del binomio proprietà-arte. In un contesto produttistico così concreto ed elementare, non c'era posto per l'artista, né per il collezionismo, meno che mai come forma di investimento.

Nessun'altra ragione?

Sì. Chiese e palazzi sono stati spesso arricchiti di stucchi coordinati all'esterno e all'interno, in uno con l'architettura. L'architetto era un artigiano eccelso che si serviva di maestranze abili e recettive. Sono nate così un'architettura che riteneva di poter fare a meno del pittore o dell'affrescatore, e un'urbanistica che riflette culture e rapporti (di commercio, di guerra, di rapina) con altre civiltà e aggregati urbani mediterranei.

Perché i pittori sono entrati raramente in chiesa?

Se è questo, neanche i poeti ci sono entrati spesso. La nostra è una fede immanente, anch'essa produttivistica. E legata al sentimento popolare che si è espresso, ad esempio, nella *nicchia*. La pittura sacra è largamente diffusa nelle campagne e anche all'interno del tessuto urbano, sull'onda della tradizione quattrocentesca. Decorazioni, più che affreschi: espressione di una fede che voleva e riusciva a coinvolgere la collettività artigiana rurale. Un mondo naïf che si è perso, per vandalismo e per insensibilità. Spariti anche i *madonnari*, magnifici disegnatori estemporanei con i gessi.

Naturalmente, esterni...

L'affresco, o la decorazione, non erano mai all'interno di una fabbrica, ma all'aperto. Chi non ricorda di Cristofori, le Lucie, i Nicola, i Lazzari, i Pantaleone, i Medici, gli Antonio, i Francesco, i Cristo in piena aria?

E i Calvari...

I Calvari e le *Viae Crucis*, sempre attigue alle chiese, vite del Cristo espresse – fatte le debitissime differenze – sull'esempio giottesco della basilica padovana degli Scrovegni. Le produzioni pittoriche religiose pugliesi hanno sempre cercato il contatto con la gente oltre le mura dell'edificio sacro. L'ecclesia, la comunità, coinvolgeva paese e campagna, riti e cerimonie diventavano teatro popolare, recitazione di tutti, in uno scenario totale. Detto questo, dobbiamo chiarire che possediamo affreschi, come quelli bizantini, e mosaici, come quelli di Casarenello e di Otranto, che sono opere superbe. E attentamente rivisitati, gli affreschi di Santa Caterina d'Alessandria, di Galatina, non hanno nulla da invidiare a

quelli di Giotto o del Cimabue di Assisi. Esercizi, perché non abbiamo una tradizione di maestranze. Qui non è Roma o Firenze, eravamo remoti da iudici o dai Papi-re. Abbiamo avuto solo storie di distruzione, e abbiamo devastato noi stessi. C'è una strada romana, lungo Alimini, si collegava con la Sicilia. Bonificarono, abolendola. Avevamo cripte, grotte costiere, tebaidi, insediamenti di eremiti che disegnavano gli itinerari di un bel passato. Ora lo ora ci affanniamo a salvare quel che è sopravvissuto.

E la scultura?

Dalle chiese paleocristiane a quelle romaniche, agli edifici del Sei-Settecento, le pietre di Crotone, Gallipoli, di Lecce, di Trani, si sono quasi tutte consumate da sole. Con pietre del genere l'architettura sacra è manifestata nella forma di un'unica, arte di scultura. Anche in questo caso si tratta di estetica di scultura ha vestito la pelle delle chiese e del paese come per far gustare queste immagini di pietra e di pittura solare. Un paesaggio.

Con quali caratteristiche?

Non è l'ambiente *interno e forzato*, ascenso in penombra, del Trecento, che quasi annulla la fede, riscattandolo solo con la preghiera e la sofferenza come atti assolti di elevazione. L'elemento di semplicità dei nostri interni è ben altra luce stessa, che non piove, ma si irradia, lasciando lo spirito, non impone nulla, semmai presuppone che invita ad accettare spontaneamente il rapporto con Cristo. Ecco: religiosità e superstizione restano fuori, nelle strade nei paesi nelle contrade. L'elemento col Cristo, senza contaminazioni, senza interruzioni, è dentro la nudità della chiesa. Un carattere pagano all'esterno. Una poesia pura all'interno dei mondi, e due modi di essere che ricordano il dialogo da Oriente a Occidente.

Questo dualismo interni-esterni, nudità e meridionalità solare, valgono anche per il Rinascimento pugliese?

Guardi quel gioiello di Trani, così francese nelle navate, e così sveltante sulla costa, quando arpionare almeno un poco dell'anima dei m

transito. Osservi Ruvo, con la geometria lineare dei suoi arredi e con la grandiosità architettonica e scultorea esterna. E veda Barletta, con le cupole opulente che si chiudono su ambienti sobrii. Ricordi i moscofori di Bitonto e le spoglie navate di Troia. E i rosoni di tutto il Romanico pugliese: la luce penetra dal centro, non dai lati, come nel Romanico delle altre regioni: una luce che deve predominare, che non incupisce lo spirito. Lo fascia, lo avvolge, illumina la sofferenza dell'uomo e quella del Cristo. Proprio così. Perché i pugliesi hanno portato per secoli la croce, Cirenei come altri, nel Sud.

Qui, pittori e poeti si sono sempre cercati. Come mai?

Interno-esterno. Il poema interiorizza il paesaggio e lo trasfigura. Il pittore lo trasferisce sulla tela, non realisticamente, per quello che è e basta, ma per quanto ammalia e condiziona. Se si escludono l'epoca bizantina e il Quattrocento, natura e paesaggio sono stati i termini di confronto, di amore-odio del poeta e del pittore di Puglia, che non hanno cercato, qui, altri mondi. Né l'uno né l'altro hanno voluto scrivere la storia; l'uno e l'altro sono stati lontani dagli atteggiamenti intellettuali, cioè astratti. Avevano tutto a portata di mano: luce, uomini, cose, vicende...

E culti. Come quello dei Cristini contadini...

Ma Cristo è sempre stato in mezzo a noi, nodoso, scarno, rotto dalla fatica. Se mai fu uomo nel mondo, lo è stato di più nel Sud. Ricordo un maestro cartapestaio, con bottega in un vicolo leccese, faceva solo Cristini, tanto che finì per essere noto solo come «Pietro dei Cristini». Cristini che entravano nelle chiese, ma anche in tutte le case, in cima ai letti: malinconici e sofferenti. Umanissimi. E poi, su tutte le strade di Puglia, nel Venerdì Santo, per l'intera notte, fino ai primi chiarori, Cristo Morto va per le strade dei paesi. Si aprono usci e finestrelle, si accendono luci fioche, lugubri tamburi rullano lontani, scende il lamento delle trombe: Cristo riverbera dietro la Veronica. Un momento così alto, della tragedia dell'Uomo e degli uomini, non dovrebbe essere sentito dal pittore? Se è una passione già la sua vita; e se per la sua storia il pugliese s'è dovuto battere per sopravvivere e per difendere l'identità... E se questo Cristo contadino, artigiano, bottegaio, carra-dore, trainiere, fabbro, pescatore, emigrante, ha poi

indossato anche la tuta blu e si è fatto operaio, e infine sta cambiando pelle, e ci precede nell'universo della tecnologia: perché non abbracciarlo? Perché non riconoscerlo, mentre si tira dietro l'uomo? Per questo il poeta e il pittore lo cercano, e discretamente lo raccontano alla gente, come segno di riscatto, non di nuova barbarie.

Anche D'Andrea incontrò Cristo nella sua arte?

D'Andrea stesso gli somigliava, il viso consumato dalla forgia, le mani nere che martellavano sull'incudine. Dalla sua fucina uscirono Cristo e Francesco di ferro battuto, terragni, terroni, mai paludati, meno che mai trionfanti. D'una sofferenza limpida, totale, sconfinata come il cielo liberato dalla tramontana. E di Barbieri ho il bozzetto di una *Deposizione*, tra classicità bizantina e caravaggesca. Un Cristo tutto nostro.

Ma i poeti scendono mai tra la gente?

Non esisterebbero senza questa gente. In lingua o in dialetto che si esprimano, hanno bisogno della loro gente. Pagano, Gatti, De Donno, Moro, tutti lontani dalla cultura ufficiale, dai clamori salottieri, dai circoli, dai premi letterari. Poeti antimafiosi. E Ercole Ugo D'Andrea che ha distillato bellissimi versi *haiké*, cinque-sette-cinque sillabe, che erano stati introdotti in Puglia da Giovanni Francesco Romano. Perfezione teorica e grandiosità creativa. La matrice è giapponese.

Un modo di negare la territorialità della poesia?

Giovanni Bernardini scrisse *Provincia difficile*, atto d'amore in rosa-poesia per il Salento, e poi si è distaccato da questa ambigua terra promessa. E Bodini, una volta a Roma, non ripudiò forse Puglia e Sud? E Carmelo Bene non li ha dissacrati? Questa Puglia sembra una casa antica e disabitata. Decorosa ma vuota. Scrive Bernardini: «al tirar delle somme/ un'aspra desolazione/ ti schianta». Cristo non si fermò a lungo con Levi. Se ne tornò su.

Riemigrato o arreso?

Non arreso, perché l'uomo qui non si arrende mai, lo spirito è ancora pronto ad affrontare altri

problemi. E appunto per questo sta dalla parte di Cristo che conduce una sua guerriglia, che si fa carico del dolore, che è pronto ad accettare altre sofferenze, se non altro, per vedere come andrà a finire, quale sarà il calvario prossimo venturo, e che fine faranno questi uomini-ulivo. Quanti di noi, passando davanti a un tronco d'ulivo, ci riconosciamo come in uno specchio, e lo salutiamo come si saluta l'immagine del Cristo?

Intervista di Aldo Bello in «Amare Contee» (un viaggio in Puglia), pagg. 158-159-160-161-162.

ENNIO BONEA

Lionello Mandorino torna a presentarsi con una serie di acquerelli, quasi aprendo un nuovo capitolo della sua «storia».

Chi sa quale sia stata in questi ultimi tempi la sua tragedia di uomo che ha combattuto, e combatte ancora, per conservarsi il bene della vista, comprenderà più di ogni altro, ignaro di ciò, il profondo dramma dell'artista che ha ingigantito il tormento e la disperazione dell'uomo.

Un ritorno dunque che ha del miracoloso, ma che comunque, anche sul piano strettamente critico, indica lo spiegarsi di un artista ancora giovane e però con esperienze da vivere e maturare, in una tecnica nuova (è la prima volta che Mandorino presenta tutta una serie di acquerelli) e in un timbro coloristico più attenuato di quello che negli olii infuocati, esplodeva in un non lontano passato.

I temi di Mandorino sono la sua costante: la natura, nella sua sostanza cromatica e proprio per questo nella sua esaltazione: i fiori.

Pittore dei fiori, allora? Non vorremmo con una definizione mortificare la versatilità di Mandorino; ma è certo che nei fiori egli trova la sua dimensione esatta, il suo equilibrio compositivo, forse la serenità interiore che, in questo periodo burrascoso della sua esistenza umana ed artistica, lo ha confortato e sorretto.

Dal catalogo mostra personale Casto Marina E.P.T. agosto 1963.

ENNIO BONEA

Con questa recente personale tenuta al «Miramare» di Otranto, Mandorino ha raggiunto, io credo, del viaggio pittorico intrapreso circa vent'anni fa, il traguardo della soluzione di problemi tecnico-estetici e il filtraggio di alcune ricerche di scuola.

A ripercorrere con la memoria questo cammino, si ritrova nella notevole quantità di olii ed acquerelli presentati, la traccia dei vari precedenti momenti: dal paesaggio presentato nella sua intima drammaticità di terra suggestiva ma crudele con chi doveva aggredirla e assoggettarla per sopravvivere, con una concezione salentina alla Geremia Re (maestro di Mandorino), del realismo di cui l'olivo è stato il segno tormentato, al problema del superamento della «linea» per dare al colore tutta la carica espressiva in una concezione autonoma della *action painting* che non poteva prescindere dalla natura meridionale e salentina, col risultato di un astratto-figurativo non conciliabile in teoria, ma reso tuttavia in acquerelli ed olii di equilibrata fattura.

Molte incertezze denunciate nella mostra tenuta a Galatina due anni fa sono scomparse in questa personale, a testimonianza di una conseguita consapevolezza delle proprie possibilità. Quel che mi preme sottolineare è il punto di partenza, per una nuova tappa da percorrere, rilevabile in questa mostra in quadri grandi come «Case di collina», «Il Menhir», «Paese e cielo» e più ancora in tele di ridotte dimensioni, dove è più evidente la direzione che la ricerca cromatica di Mandorino avrà nella sua futura direzione. Basta citare tre quadri: «Villaggio di pescatori», «Tramonto», «Casa rossa», a documentarla.

Il disegno dei primi è complementare al colore (e nella gamma tonale appaiono dei grigi preziosi e dei verdi e dei blu di una densità così corposa da farsi sfondi e cielo insieme); il colore dei secondi annulla il disegno, in una carica di toni che certo esploderà in futuro.

In «Tribuna del Salento» pag. 3, 11 settembre 1973.

FRANCESCO BONESCHI

Vigoroso come il vino della sua terra, quel Salento caldo e drammatico presente in tutta la vita sociale e culturale del paese, Lionello Mandorino dipinge

come sente, per sensazioni, per scosse e forse per bisogno di confessarsi. I suoi ulivi, i suoi soli, i suoi paesaggi, sono la geografia arteriosa dell'universo del cuore. E Così, a maggior ragione, le sue figure, dolenti ed esagitate, aspetti sofferti di una realtà dissacrata. Certo pochi come Mandorino possono dirsi vocati, pittori per condizione naturale. Sicchè il suo esprimersi, ancorchè interiorizzato, sembra la squilla di una voluta protesta, di un riscatto dell'umanità e, in particolare, di un recupero della donna all'amore dell'uomo.

E poco conta collimare olii ed acquarelli, marine e nature morte, gialli, verdi e rossi. Mandorino è sempre lui, una voce che ha necessità di pronunciarsi, con la vibratilità propria di chi, forzato nella mitezza del carattere, avverte nell'esercizio dell'arte come un sentimento di fede, una disperata ragione d'impeto per sè e per il prossimo.

Di qui la violenza anche della sua dolcezza, la malinconica serenità dei suoi personaggi. Ma che dico: dovunque è sempre lui, Mandorino.

In «Noi pubblicisti» pag. Roma, 12 dicembre 1978.

ENNIO BRAMATO

A monte dell'Arte di Lionello Mandorino vi è la ricerca sistematica di tecnica, per la migliore e più esauriente collocazione figurativa. L'affannoso, quindi, cimentarsi nell'alveo delle più disperate correnti culturali, non nasce da mera questione innovativa, sebbene per trovare logico punto di convergenza dell'Arte nel tempo. Al di sopra di tutto, peraltro, pone il rapporto dimensione/figura, quasi a qualificare il senso dei corsi e ricorsi del grande passato, riveduto nel contesto moderno e proporre, così, con la sua creatività la reale visione della società del suo tempo. Mandorino, in altri termini, svolge una funzione di raccordo, non solo a convalida di motivazioni storiche, ma soprattutto per rivelarne i contenuti di «derivazione» ed esaltarne gli effetti!

Egli scrive e disegna gli avvenimenti, medita sulle cause, ne ricerca gli effetti di maggior peso, indugia sulla sensibilità con il rigore che informa il più acuto osservatore e successivamente condensa tutto

rapidamente ed ordinatamente in composizioni sicuramente liriche, espressive, istruttive. Pegno di discendenza analitica, essenziale, ogni opera del Mandorino racchiude una o più indicazioni d'ordine sociale ed una precisa sollecitazione culturale, secondo un mosaico predisposto, d'indirizzo umanistico e tale da impreziosire la valutazione dell'evento.

Questo Salentino, tutto vitalità ed ansia, ritrae figure ed oggetti, piani e volumi, luci ed ombre ispirandosi alla logica del moto e ne vivacizza le dimensioni attribuendo al corpo grafico l'armonia compositiva della essenzialità del tema, l'essenza delle emozioni che l'hanno indotto a convogliare le finalità su quell'argomento. Cura l'ordine costruttivo con razionalità per ogni elemento, si attiene rigorosamente alla disposizione «applicata», in dipendenza dell'equilibrio espressivo che ama conferire di volta in volta al contesto. Si dedica con scrupolo alla rappresentazione fedele, coerente dell'essere e della luce, per fissare misure e dimensioni personali atte a soddisfare valori di contenuti culturali, d'arte sociale e religiosa.

Figurativo classico, espressionista, cubista ed impressionista, astrattista e spazialista insieme, Mandorino accede ad ogni corrente con le versatilità e la disponibilità di indiscussa padronanza grafica, distintiva di innata predisposizione, elevata a passione ed a ricerca tenace e volitiva.

Temperamento irrequieto e forte, solerte e costante in ogni sua applicazione, il Maestro Mandorino pone particolare attenzione a preparare i colori, oltre a studiare le tecniche che riescono a sortire effetti di luce e giochi di ombre e incisività di contorni in contesti di «figure nella figura», talvolta in traspirazione, altrove in trascendenza, in un tutto sovrapposto e pure chiaro; derivazioni da composizioni di parti. Magistrale il potere cromatico. Da qui ha origine il «trasporto» di Mandorino per le creazioni astratte. Impressionista di particolare suggestività propone chiara motivazione per la specifica sollecitazione culturale di tale corrente: decisa, violenta sull'osservatore, quasi che voglia coinvolgerlo nella sequenza espositiva e trascinarlo nella dialettica del tema. Impareggiabile espressionista, di sicura affidabilità rappresentativa, affida al rapido gioco di variazioni del pennello ed alla altrettanto espressiva modulazione cromatica per dar corpo alle sensazioni. Cubista di sicuro interesse artistico, ricco d'inventiva nella definizione dei volumi, consegue deli-

ziose esaltazioni quasi scultoree, senza nulla togliere al pregio della essenzialità dei segni rapidamente calibrati, tipici; caratteristici! Così com'Egli compone Egli scompone, conferendo alla figura compiti d'allegoria finemente lirica.

Mandorino ha realizzato tele imponenti, con duecento e passa figure dalle strutture complesse, (quindici metri quadri) ma sempre in armonia di rapporti fra dimensione e forma, di grande valore artistico, rievocando, talvolta, il tondeggiante e sinuoso «segno» tanto caro ai Grandi del '400. E proprio in omaggio a questi il Mandorino si differenzia dal Picasso, che ha osato contestare quel documento storico dell'Arte, prettamente Italico. Passionale, di parte, forse in contrapposizione alla alleanza fascista con Franco, Picasso ha riversato il suo disappunto verso l'Italia, in tal modo! Mandorino, invece ama il Grande Passato ed ha il piacere di seguirne la continuità, sia pure col velo della incisività personale e moderna.

Scultore accorto e modellatore di grazia ha creato opere pregevoli, in cui è manifesta la versatilità dell'uomo di cultura, a cui la Natura ha dato «il potere della grafica ed il dono di usarne con virtuosa duttilità d'Arte!»

In «Thyrus Artistica», anno V - n. 2, pag. 42, Terni, giugno 1992.

TOTI CARPENTIERI

Partiamo per Collepasso. La striscia d'asfalto si svolge sotto di noi riflettendo il colore di un cielo, che all'orizzonte si annuncia gravido di pioggia, e d'improvviso (in pochi metri) passiamo dal sole luminoso al plumbeo umido dell'acqua che cade giù.

– Qui piove sempre – dice il mio compagno di viaggio. Si procede. Il cuore a cilindri dell'auto pulsa regolarmente sotto la pioggia. A un tratto un giallo abbagliante illumina lo sguardo ed il paesaggio.

– Che saranno quelle immense macchie colorate? – domando.

– Credo, rape – risponde l'amico – Rape «specate» puntualizza.

Ci fermiamo, e, quale sorpresa! Ci accorgiamo che sono dei fiori, di non so quale specie, ma fiori.

Poi, arriviamo a casa dell'amico che ci aspetta, dopo aver attraversato un paese dalle case coloratissime, e qui inizia l'incontro con Lionello Mandorino.

Sin dal momento in cui ci viene innanzi, si vede subito l'agitazione che invade Mandorino, un'agitazione umorale, circolatoria e che sarà la costante di tutto il colloquio.

Lionello sembra quasi che abbia la febbre.

Le mani nervose si muovono a scatti, accompagnate da continue parole. Ci versa da bere; o meglio chiede alla moglie di farlo, e questa donna tacita e silenziosa entra anch'essa nello spazio vitale dell'incontro e nella memoria di ciascuno di noi.

– Senti Lionello, cosa stai facendo in questo periodo? E la tua situazione con gli occhi, come va?

Per uno che ormai ci vede poco e che vive con lo spettro continuo di una cecità imminente, forse il discorso sarebbe triste, ma per Mandorino non lo è.

Anzi è come se da questo timore, egli abbia preso un coraggio nuovo per operare ed agire con energia inesauribile; e Mandorino parla, di sé, dei suoi timori e delle sue speranze, di un periodo lontano vissuto al buio, in cui cercava di penetrare l'oscurità alla ricerca dell'ultima traccia di colore scomparso.

– Vedi, adesso, devo fare una mostra a Lecce. Manco dal 1956 e ci tengo a presentare una produzione recente e buona. E poi vi sono dei collezionisti che mi hanno pregato di non deluderli, figurati se posso correre questo rischio.

Sembrerebbe immodestia, ma non lo è.

È convinzione di un operare febbrile, sincero, sofferto.

– Avevo cominciato con l'olio – è sempre Mandorino che parla – ma ho dovuto lasciare, mi intossicava; gli ossidi sono velenosi per il mio organismo, e quindi ho dovuto lasciare. È così che ho fatto e sto facendo degli acquerelli, grandi però, è quello che più conta, con dei colori miei, preparati da me, ove le velature ci sono e rimangono per sempre; se una macchia cade sulla carta non va più via, e poi per dipingere mi stendo a terra, e a volte col braccio fatico ad arrivare al termine del foglio, ed alla fine la spalla ed i reni sono spezzati, ma la stanchezza è sommersa dalla soddisfazione.

Sembra una fiumana che ci sommerge, e non solo a parole: le mani roteano, le braccia si agitano, mentre gli occhi alla ricerca di luce e di colore, sembrano quasi volere sfondare le lenti spesse che li nascondono a tratti.

– Adesso vi farò vedere quello che ho prodotto, e poi mi direte. E ci guarda soddisfatti, come un bambino che mostra un compito fatto bene.

Dietro un vetro, posto su di un cavalletto, scorrono questi acquerelli enormi, dalle dimensioni d'un quadro, uno dopo l'altro, con l'entusiasmo sempre maggiore di Lionello che «sottolinea» questo particolare, quella macchia, questa trasparenza, quel contrasto.

E, d'improvviso, ecco quel giallo; quello stesso delle rape «specate» che prorompe fuori dalla carta e ci aggredisce violento in una mimesi completa della natura. E su queste distese si ergono, personaggi fantastici, gli olivi del salento con le loro forme umane facilmente leggibili. Il richiamo dantesco è facile, ma quella donna al cui seno è aggrappato un pargolo, non è più un albero, o meglio non è più una figura, è l'uno e l'altra cosa, e niente contemporaneamente.

– Questi fiori, questi angoli, queste ombre d'un verde più scuro che sono quasi foglie esse stesse, la mensola che viene fuori e lo sviluppo verticale... e l'elemento contorto... e la macchia, per me sono tutto: è un mondo, o meglio è il mondo. O forse non sei d'accordo su questo?

Fugaci occhiate e rapide parole scambiate tra me e il mio amico rompono appena il monologo gestuale di Mandorino; ma è evidente che per lui, quel momento, è di una soddisfazione massima.

È la sua anima che viene fuori, limpida, onesta, vergine.

Ed essa mi aggredisce, ma con poesia; è una violenza a cui mi sottopongo con piacere, e che mi fa ignorare altri impegni impellenti ed un orologio che cammina inesorabile.

Continuiamo ancora la visione delle opere (vediamo in anteprima la mostra, anche se ancora incompleta, che terrà dal 12 aprile alla Maccagnani) ed alla fine siamo soddisfatti di non avere saputo o voluto contenere il ciclone Mandorino con la sua aggressività di uomo mite e di personaggio umano esso stesso.

Ed è con negli occhi il giallo delle rape-non rape, che ci salutiamo.

La pioggia continua dopo una stretta di mano nervosa, ed il luminoso colore, resta nella memoria solo per poco. È di nuovo diventato realtà, e c'infiamma tanto da farci superare incoscientemente un enorme STOP scritto per terra.

Nei timpani risuonano ancora le frasi:

– ... e quello che più conta, con dei colori miei, preparati da me... questi fiori, questi angoli..., lo sviluppo verticale... –mentre gli occhi sono pieni dei gesti spaziali di quest'uomo con la sua enorme volontà di vivere, e con la necessità vitale di rappresentare quel colore che da un momento all'altro potrebbe sfuggirgli per sempre.

In «Tribuna del Salento» 3-4 aprile 1969.

ERCOLE UGO D'ANDREA

Più di venti personali alle spalle, ambiti riconoscimenti dalla critica più attenta e rigorosa.

Un'arte, la sua, in pieno divenire: come testimoniano le sue creazioni più recenti.

Fu Oreste Macrì, anni or sono, a Maglie, a mostrarmi, per la prima volta, alcuni dipinti di Mandorino: paesaggi, in cui quel che più colpiva era il colore, carico, esplosivo.

Esiste davvero, mi (e si) domandava Macrì, un colore così acceso, aggrumato, nel cosmo salentino? Macrì già lo sa.

Da quando ho frugato, con più calma rassegnazione o con più decisa impazienza, la nostra patria *chica*, anch'io ho visto che sì: quel colore esiste, incombe anzi, incalza quanto più sembra appiattarsi, sgusciare; quel colore è cielo, papavero, limone, olivo, casa; è un colore testa-coda che risucchia ed elementarizza l'abitatore stesso di questa estrema, amara periferia.

Ora, questo senso sovrano del colore nel paesaggio (non mai provincia ma cosmo) mi sembra l'elemento più pregnante della pittura di Mandorino, anche rapportato alla sua più recente produzione: nudi estenuati, soli fiammeggianti o freddi o spaccati, olivi non più campiti in una loro greca armonia ma viventi essi stessi un più moderno dramma, splendide grandeggianti nature morte.

Quel che è intervenuto, se mai, a modificare più arcaiche o immobili strutture d'un mondo visto e sentito ancora a misura d'uomo è, ora come ora, in Mandorino, una religiosità dilatata e traboccante, direi perfino sottilmente sensuale, d'ordine panico e tellurico, quasi una rivalsa dell'uomo e dell'artista di fronte a una natura-società deflagrante di cui sia lecito solo cogliere gli ultimi guizzi e bagliori.

A questo punto s'inserirebbe l'eco di quello che Mandorino ritiene essere un suo discorso «ecologico»: spiagge deserte, barche abbandonate, sole case che concregono col vuoto e col silenzio intorno.

Non si tratta, beninteso, di storicizzazione programmatica di contenuti, quanto dell'urgenza morale di testimoniare d'una crisi, forse irreversibile, d'una civiltà.

Sicchè in definitiva Mandorino, da artista cui preme, pur dietro l'abbrivo d'un'ansia rinnovatrice e al passo coi tempi, restare canonicamente fedele ai «valori» univocamente pittorici della sua arte, va immune da ogni vizio intellettualistico e compiacimento «letterario», così come da ogni ideologismo di maniera.

Non sono più molti, oggi, quegli artisti che puntigliosamente mirano a salvare l'arte del dipingere con la pittura stessa e con quei mezzi soli di cui essa necessita per realizzarsi e diventare poesia.

Dal Catalogo della personale, Galleria «F. Capecce», Maglie, aprile 1976.

ALDO DE BERNART

Si presenta per la prima volta al pubblico gallipolitano con una serie di acquerelli che di per sè lo qualificano e lo definiscono «Artista».

Mandorino, peraltro, non ha bisogno di una particolare presentazione se non per quel tanto che valga a ricordare ai collezionisti ed agli amatori d'arte la sua presenza in Gallipoli. Dal lontano 1955, quando a Bari si classificò primo nella mostra nazionale «*Incontro della gioventù*», ad oggi, il nostro artista è asceso alla ribalta dei pittori di fama internazionale, cogliendo lusinghieri giudizi e riconoscimenti in Italia e all'Estero. Ha partecipato, infatti, a più di duecento manifestazioni nazionali ed internazionali insieme con espositori d'Italia, Germania, Belgio, Olanda, Francia, Turchia, Danimarca, Svizzera, Stati Uniti, Austria, Scozia, Marocco, Inghilterra, Svezia, Grecia, Spagna, Finlandia, Argentina, Jugoslavia, Portogallo.

Salentino di nascita e di razza (è nato a Collepasso nel 1927), Mandorino ha saputo trasferire nella sua arte la malia del paesaggio della nostra terra, assoluto e smagliante di colori. La sua tavolozza passa

leggera per posarsi con tocco sicuro ora sugli annosi ulivi contorti e sulle bianche casupole delle assolate campagne salentine, ora sulle nostre scogliere profumate dall'alga salmastra e rotte incessantemente dallo sciacquo del mare. Talchè Castro, San Foca, Otranto, Gallipoli, Leuca, hanno avuto ed hanno in Mandorino il loro cantore, che ci ricorda il «grande» Casciaro dai toni delicati e soffusi, ariosi e riposanti. Spirito solitario e romantico, Mandorino si rifugia spesso nella natura cogliendone le espressioni più delicate nei «fiori», che gli ricordano tanto la sua infanzia, quando, appunto, per i campi della sua terra andava in cerca di papaveri rossi per ritrarli dal vero in un antico vaso di vetro blu. E zinnie, rose, papaveri, ciclamini, ottenuti con tinte vellutate e pallide, sembrano emanare dai freschi acquerelli un delicato profumo, proprio come se fossero in un vaso ad ornare un angolo della nostra casa!

Passato attraverso varie esperienze pittoriche, classiche e d'avanguardia, Mandorino si presenta alla mostra gallipolitana in una dimensione che in fondo gli è congeniale: quella cioè della *figura* che tutti possono comprendere e tutti possono apprezzare.

Forse questo è il dono più gradito per il visitatore; forse questo è l'omaggio più significativo di Mandorino alla «città bella».

Dal Catalogo personale E.P.T. Gallipoli - 20-30 agosto 1972.

GIGI DE DONNO

Il lavoro di Mandorino (...) Esso si è sviluppato attraverso gli anni come assidua e vigilante ricerca, come autocritica sempre in atto, come superamento continuo di risultati, e tuttavia in fedeltà verso alcuni temi stilistici e contenutistici mai traditi, quali l'intensità dei momenti lirici, la drammaticità della denuncia sociale, l'audace felicità coloristica, la scompaginazione e l'essenziale ricomposizione dei contenuti. Autentici vertici sono stati raggiunti nelle più recenti «enucleazioni» di paesaggi e nelle più recenti figure, ove un'assorta lineare e dolente salentinità del tono, del colore, dei tratti caratteriali trionfa in una libertà espressiva, in un'incisività di linguaggio, in una eccellenza delle soluzioni tecniche nella collocazione

della pennellata e nell'apertura degli spazi, ed insieme in una freschezza di nuova ricerca, che suggellano la maturità di un maestro e insieme aprono future conquiste.

In "Tempo d'Oggi" pag. 5 Maglie 15 gennaio 1975

NICOLA G. DE DONNO

La mostra antologica (organizzata alla galleria «La Cornice») di disegni in bianco e nero, inchiostri, tempere, pastelli, disegni colorati, chine, acquerelli, oli di Lionello Mandorino, estratti dalla gelosa cartella del pittore per l'insistente premura di amici, permette una considerazione retrospettiva della formazione e dell'itinerario di un artista che è oramai pervenuto al pieno di una vigorosa maturità ricca tuttavia di promesse. Sono, per il maggior numero, cose cadute, prime impressioni e talora freschissime di un travagliato colloquio col mondo, spiragli sinceri e anzi crudi di un temperamento felice e tormentato, sempre rinnovantesi pur nella sostanziale fedeltà con se stesso dai primi saggi del 1945 alle tavole odierne. Sono anche il documento di un respiro non provinciale dell'arte leccese in uno dei suoi più cospicui rappresentanti oggi. La mostra giunge perciò grata, oltreché agli amatori di pittura, anche a quanti hanno interesse alla cultura salentina e meridionale in senso ampio.

Già i primi numeri dell'antologia nel confronto con le espressioni dei periodi più maturi rivelano un interesse di ricerche e di conquiste, specie della luce e del colore, che per quanto ancora impacciato dai legami della scuola e della tradizione è tuttavia ben presente come vibrazione di vita ansiosa e contenuta, come volontà di significare, come disperazione di volta in volta dei risultati puntuali, come impegno transvalutante. Il 1955 è anno decisivo per il Nostro. Egli parla per la prima volta a voce spiegata con se stesso, esce dalla ritrosia e dal tremore, e si presenta agli altri ai quali anche è indirizzata la comunicazione pittorica nella sua prima mostra personale. Erano trentatré opere ospitate alla galleria del Circolo Cittadino di Lecce, temi cari a Geremia Re maestro da poco scomparso ripresi, anzi aggrediti con furia di penetrarvi esaurendoli sofferta e non sempre risolta:

racconti d'amore travagliati e amari alla campagna salentina, doloranti dialoghi con figure umane di nostra gente, volti bruciati dal sole impietoso e corrosi dal lavoro duro, tinte accese e succulente, rossi bruni viola blu verdi, armonia nei momenti migliori sugli scarni ulivi, sui piatti paesaggi, sui pini avvampati dai tramonti, sulle irte pale dei fichidindia, sulle persone curvate alla terra. O esplodono i fiori una loro presenza eccessiva nelle forme e nelle tinte, un loro incidere violento e pur labile e transeunte emergendo da turbinati sfondi in pesanti, densi impasti di colore raggruppati, tagliati e donati dalla larghezza levigata della spatola.

Lo stesso anno 1955 Mandorino otteneva la prima affermazione di rilievo, vincendo a Bari il primo premio nell'«Incontro della Gioventù». Questo successo costituì per il giovane pittore uno stimolo dal quale mosse una attività di partecipazione, mai dopo interrotta, ai dialoghi ed ai confronti delle collettive in ogni regione d'Italia ed all'estero: due volte al Maggio di Bari, poi Roma, Parigi, Ancona, Bologna, Berna, con circa quaranta presenze e riconoscimenti e premi significativi, fra cui le recenti ed importanti Pergamena d'Onore alla Biennale Internazionale d'Arte di Ancona 1965, medaglia d'oro all'Annuale Italiana d'Arte Grafica di Ancona 1966, medaglia d'argento alla II Biennale delle Regioni di Bologna 1967, medaglia d'argento al premio Città di Montalbano Ionico 1967: rassegne tutte, e specie le anconitane e la bolognese, di elevato rigore per la partecipazione di maestri quali Guttuso, Bartolini, Arp, Leger, Esteve, Lagrange, Tosi, Barbisan, Severini, Boccioni, Guidi, Purificato, Appel, Jacques Dollé, ecc.

Dal 1955 infatti la pittura di Mandorino si è senza sosta elevata e rinnovata lungo una tensione di ascese, di esperimenti, di controlli che, pur tra le inevitabili rotture, è evidente ed innegabile. È un itinerario, tutto sommato, artisticamente felice, anche per il suo digropparsi (e forse proprio per questo) dal sottofondo doloroso di una vicenda personale in cui non sono mancate amarezze e miserie, fino agli anni tristissimi della totale perdita di un occhio e della temporanea cecità. Ma, come spesso con semplicità afferma Mandorino, felicità e dolore costituiscono il caldo e il freddo della vita, senza di cui non vi sono germinazione e maturità.

Il pericolo appunto della cecità, che sempre gli incombe, ha esaltato quel colorismo, che della pittura di Mandorino è il carattere a un tempo più appariscente e più profondo. Dalla plaga disperata delle ombre (di cui in questa antologia figurano due disperate espressioni) emerse con la prima luce che gli si ridonava la fioritura mai dopo intermessa degli acquerelli, in gamme di atmosfere che si estendono dalle albe dei bianchi luminosi e dei dorati tenerissimi, ai meriggi dei rossi accesi e corposi, ai crepuscoli dei violetti e dei bruni quasi neri: narrazioni oggettive e poetiche di cose, respiro di paesi e di figure nella forma di un linguaggio personalissimo e di una tecnica raffinata, ove la macchia di colore gioca il ruolo di protagonista, ma non mancano i sobri e puri accenni della matita. Da allora, e rompendo per un prepotente bisogno espressivo il divieto del medico, solo a rari intervalli Mandorino è tornato alla materia più eletta, l'olio, plasma ideale alla sua pennellata pastosa e scevra di pentimenti, alle sciabolate saettanti della spatola. E proprio nell'olio il pittore ha trovato di recente una via espressiva nuova e promettentissima, di cui i primi saggi furono esposti a Leuca l'agosto passato: una organizzazione e stilizzazione del paesaggio che esalta in misura incredibile la violenza e la purezza degli accostamenti (tanto netti da mozzare il fiato e tanto intimi da non distinguersi nell'unità dell'armonia) dei campi quasi geometrici di colore, il rosso il blu il giallo splendenti.

Vi è qui una riprova della indicata da tutti centralità del colore nella pittura di Mandorino. Ma vi è anche una più sottile riprova della non sempre avvertita conciliazione del colore con le strutture e le forme dei contenuti. Strutture di colori potrebbero infatti definirsi i quadri dell'ultima maniera, se non restassero anche, misteriosamente, contenuti di paesi (e talora riconoscibili e si potrebbe dire fotografati, come il Foro di Leuca di proprietà di Ennio Bonea). Ed anche a questo proposito è da segnalare una continuità dell'interesse di ricerca e del fondo dell'ispirazione, che l'attuale mostra documenta. Forme, contenuti, strutture, composizione visibilmente vi si svolgono secondo una linea perspicua, che dalla scolastica fedeltà della resa realistica dei primi componimenti, giunge, in un progressivo soggettivizzarsi personalizzarsi e liberarsi dalla visione che li rompe scompone e ricompone variamente

con ripetuti tentativi e scoperte allusività, fino alla disintegrazione quasi totale sulle soglie dell'informale e dell'astratto: donde subito e definitive sbocciano le ricostruzioni armoniose e le pacificazioni sintetiche ed originali che abbiamo segnalato come maturità piena ed allettante inizio odierni del nostro pittore.

In conclusione, chi attentamente osserva le opere riunite nella presente antologia vi trova e nel colore e nella composizione dei contenuti una autenticità e continuità non ordinarie dello stile. Da sempre un coerente inconsueto ardore impone al pittore di significare senza riposi nella sua lingua una «sua» comunicazione, per l'appagamento di se stesso e per il piacere degli altri: comunicazioni di sé, del suo e nostro paese, degli uomini che vi nascono e muoiono e dei reconditi significati del tutto. E se la evasione, anzi la espiazione nel colore è la costante più evidenziata nella ricca tematica dei momenti lirici, dei generi e delle tecniche, essa non va però mai dissociata dal sostegno concreto di una robusta costruttività, se pur talora paradossale, di contenuti storicamente e paesisticamente, oltre che spiritualmente, individualizzati. Di qui, nello splendore del colore e nel canto a tutta gola della luce, la mai dimenticata chiarezza del segno, per esempio nella forma allungata di un viso dolcemente ottenuto ove s'apre la intenta e chiara tristezza degli occhi, o nella linea aggrovigliata di un uomo Cristo, fissata nell'attimo che insieme si districa dal incombente sofferenza della croce e insieme l'accetta e vi s'inchioda.

In «Il Narciso» rassegna internaz. d'arte e cultura Pp. 16-17-18-19. Torino, agosto-settembre 1969.

NICOLA G. DE DONNO

Inaugurando questa mostra galatinese, che raccoglie alla galleria «G. Toma» una trentina di quadri (olii ed acquerelli) di Lionello Mandorino, Ennio Bonea ha lodato la coerenza del pittore lungo tutto il filo della evoluzione ormai più che ventennale della sua arte, ed ha rilevato il robusto salto, al tempo stesso, della qualità pittorica ben evidente nelle opere degli ultimi anni. Le due notazioni sono esatte entrambe; con l'avvertenza tuttavia che non solamente

il nativo, esaltante e a volte sovrabbondante, comunque isopprimibile, dono di una eccezionale sensibilità coloristica costituisce il fondo di quella coerenza, ma anche una costante, mai tradita sincerità della comunicazione poetica, che costantemente impedisce ai quadri di Mandorino, perfino ai meno realizzati, di venire alla pagina o da intenzioni cerebrali, o da culturistiche, o da artigianali, o da consumistiche.

Essi sono invece sempre, in ogni caso, atti vocali autentici, di costosa sincerità: nel che è da riconoscere non soltanto il filo personalistico che collega ed unifica le fasi e i periodi dello svolgimento (quali abbiamo visto brevemente documentati in una antologica del 1968 a Maglie) pur attraverso la ricca molteplicità delle influenze culturali e denotazioni del linguaggio recepite e superate, risolvendosi il dato nella originale novità connotativa, ma anche e soprattutto la ragione di quella ricerca di essenzialità (già notata nella presentazione di questa mostra che ha scritto Donato Moro con la consueta acutezza), la quale si fa strada si affina si irrobustisce nella personalità del pittore e lo va rendendo sempre più sicuro padrone di oggettivazioni nette e vigorose in quadri che non esito a definire memorabili.

Mi riferisco in particolare ad alcuni dei quadri esposti a Galatina: per venire a qualche citazione, *Ritratto di femmina*, *Cristo in croce*, *Farisei*, e poi (soprattutto) *La strada rossa* e *Dissacrazione*.

Questi ultimi due, assai diversi per tecnica e contenuto (paesaggio ad olio su tela, non grande di dimensioni, *La strada rossa*, figura ad acquerello su carta, insolitamente grande, *Dissacrazione*) sono poi bene della stessa mano e della stessa scaturigine fantastica e tecnica nella compattezza compositiva, nella drammaticità sostanziale (senza indulgenze né decorativistiche né retoriche), nella incidenza tagliente, nella sicura forza del colore e nettezza del segno. Tanto la marcata e contenuta esplosione in primo piano della strada veracemente rossa, la quale al di là di un controluce bianco di nudi profili di case produce rosso più acceso nello scenario di un cielo decisamente fantastico, entro cui coerentemente, anzi fatalmente, il sole si arrotonda sbiadito; quanto il gesto apocalittico, escatologico del grande azzurro busto d'uomo che protende con occhi vedenti le palme distese (ove macchie rosse s'aprono come attuali stimate) e fa forza per emergere, inutilmente, dal contesto conna-

turale delle strutture geometriche e dei temi meccanici che gli franano addosso, olimpo di leghe e di plastiche, verso la conquista di uno spazio negato ed irraggiungibile (e un altro volto e un'altra mano scialbi e sottoposti ne evidenziano il dramma, assurdi e coerenti entro il tutto come lo scialbo sole nell'infiammato cielo della *Strada rossa*): tanto il primo che il secondo di questi mirabili pezzi testimoniano, nel confronto con gli altri citati, pure notevolissimi, ma ove non tutti i particolari sono risolti in rigorosa coerenza nell'organismo poetico, una capacità di resa artistica già stupefacente e tuttavia ancora vitale e perfettibile in questo poeta Mandorino, che è nella cronaca così isolato e schivo e così impegnato e sensibile.

Un'analisi dei contenuti della sua pittura, che non può trovare posto in questa nota, si prospetterebbe, proprio perché Mandorino ha voluto ostinatamente e liberamente rimanere un isolato, proprio perché è nonostante tutto un istintivo, ricco di forti stimoli, capace di ricavare non solamente documenti autentici della personalità poetica, ma anche testimonianze storico-sociologiche del tessuto culturale salentino. Nei quadri migliori di Mandorino i contenuti appaiono altamente determinanti, e sono, e vogliono essere, umani, attuali e sociali. Così è, del resto, in ogni arte universale, e così deve essere. In questo senso tutti i quadri importanti di Mandorino sono opere «progettate», e addirittura provocatorie. Quando la resa è buona, il concetto vi permane però risolto in un messaggio affidato a valori formali schietti e talora preziosi, che, ovviamente, ne potenziano le risonanze. Arduo è a volte il codice, e richiede assiduità ed umiltà quale prezzo della gioia che segue alla decifrazione. Reco a modello il Cristo deposto dei *Farisei*. Inequivocabilmente morto e «deposto» (sebbene nessuno dei tradizionali attributi delle «deposizioni» sia accolto nella severità del quadro), questo Cristo annuncia (tale è il concetto contenuto) la reale indifferenza della grossa umanità al sacrificio di Dio. Il concetto vi è però dominato e purificato senza scorie (o quasi), e senza oratoria, in una semplicissima e complessa fissità artistica, attinta al di là di ogni sofferenza: nella linea di quel corpo le cui membra cadono, così morte scarne ineluttabili, tra la sapiente composizione e graduazione di volti con i quali infine si compenetrano ed in cui si dissolvono culminando in quello tutto badiale che è in primo piano; nel castigato e vibrante contrappunto del colore (quel giallo dietro

al profilo della figura in alto!); nella sobria castità della pennellata; nella misura trecentesca e pur modernamente sensibile del volto del Cristo e del suo atteggiamento innaturalmente vero e definitivo. Si bruciano, in una parola, qui e altrove le arcadie come i barocchi e ogni altra accademia, i simboli come le aggrumate realtà effettuali, nella comunicazione nuda e suggestiva, formalmente rigorosa e spiritualmente proselitica, di primigenii (dolenti e speranti) messaggi umani mediati e purificati in un'arte che invoca partecipazione.

Conclusione, questa, alla quale si può anche arrivare perfino dall'esame non convenzionale dei generi, quali fiori ed alberi (ulivi), che Mandorino ha sempre trattato e tratta più abitualmente di altri. Sono soggetti «facili», o, come il pittore stesso suole dire, «distensivi». Il che in genere è vero, perfino nei molti quadri ove il colore è ammaliante, la composizione felice, le presenze robuste, il tono suggestivo: pezzi che «piacciono», come le arcadie e i barocchi più felici di tutti i tempi e di tutte le arti. Mandorino ne ha dipinti molti, in ogni periodo della sua evoluzione. Chi però osservi non sbadatamente e non retoricamente in questa mostra i fiori di *Composizione*, di *Malinconia*, di *Macchia di colore*, o il tronco eternale di *Totem*, si accorgerà di trovarsi, ben fuori da ogni pur melodiosa fluidità d'arcadia o doviziosa esuberanza di barocco, dinanzi a un serio impegno di decifrazione fantastica, realizzatosi in opere misuratissime e pagate a gran prezzo. E chi ha seguito l'itinerario di Mandorino fin dagli inizi sa bene che i suoi fiori e i suoi alberi vengono sempre più di frequente nei successivi periodi a rese siffatte.

Una notazione tecnica a parte richiedono gli acquerelli. Spesso inconsueti per le dimensioni, sono inoltre caratterizzati dall'uso di materie coloranti non comuni, che il pittore appronta da sé, artigianalmente, dopo esservi arrivato per ingegnose sperimentazioni, e che sono assolutamente costanti ed indelebili. Con esse ottiene un testo brillante e trasparente quanto nei migliori acquerelli tradizionali, e tuttavia, le volte che vuole, senza nulla di svenevole e di leccato, mediante una giustapposizione di intense macchie e di spazi bianchi che raggiunge e supera la forza dell'olio, abbinandola a lucentezze e vibrazioni che l'olio non può conseguire. Anche perciò non fa meraviglia che Mandorino abbia conquistato in una recente internazionale a Belgrado il

primo premio assoluto per l'acquerello. Nella giuria c'era, tra gli altri, De Chirico.

«Rassegna Pugliese» - Anno V - nn. 11-12 - Nov.-Dic. 1970

ENZO ESPOSITO

Ogni pittore degno del nome ha un suo timbro fatto di educazione e sentimento, di realtà e fantasia, di atmosfera nativa e insieme di aspirazione iperuriana: un timbro che non s'identifica né col tono, né col tratto, né con l'impasto, ma è insito nel polifonismo della pennellata; donde la docile disponibilità del colore che diviene ora fluido e tenue, ora rappreso e grumoso, ora lucente come smalto e ora opaco come ombra di tristezza.

Lionello Mandorino è un pittore degno del nome (il gusto della materia, la capacità cioè di immettere entro la sorda patina del colore fisico qualcosa della sostanza impalpabile dello stesso impulso creativo, costituisce il valore timbrico della sua pittura) ed è un romantico, di quella specie istintiva e patetica che sa di non dover rompere i rapporti col mondo creato, nel quale anzi trova una corrispondenza di intime affinità, se non addirittura la proiezione del proprio sentimento. Ama perciò il mondo, ama la luce, ama la terra bruciata del Sud e tutto il suo lavoro è inteso a esprimere questo amore, solenne e pieno come una fede religiosa, a trovarvi un corrispondente valore pittorico. Nascono da questa pienezza affettiva paesaggi spessi come l'afa e l'incendio, risolti su incontri improvvisi di tinte vibrante, fiori luminosi per note intense e squillanti, vedute soleggiate e ferme, quasi sospese, come l'aria che vi si respira: dovunque un impianto costruttivo ridotto a poche linee e a una prospettiva profonda o incombente con una spartizione di piani cromatici elementari; sicché sempre si avverte l'essenzialità e la robustezza di un antico affresco.

Chi già conosceva Mandorino si renderà certo conto, visitando la Mostra che egli è ormai in possesso di mezzi agevolissimi e tanto esperti da apparire naturali, immediati. Le sue opere nascono come in una stagione felice che si alza ad arco e resiste nel corso del tempo, toccate da un segno alto di sti

le, dove i colpi del cuore sono in armonia con la composizione del dipinto.

In Catalogo nella Personale E.P.T. di S. Maria di Leuca 1967

ENZO ESPOSITO

...L'artista si presenta da sé con la sua opera: contatto e comunione immediati e intrinsecamente autentici. L'uso comunque vuole che il pubblico sia preinformato, preistruito, guidato. Nel programma di questa serata era previsto l'intervento di un intenditore, (V. Pagano) che avrebbe sicuramente avviato alla visita con argomenti solidi e squisiti. La sua improvvisa indisponibilità ha però creato lo stato d'emergenza: di qui l'invito fattomi, cortese e pressante, a vestire i panni del critico d'arte, pur essendo io un semplice comune degustatore dal giudizio incerto, dilettantesco, solo affidato alle reazioni istintive dell'occhio. È un'avventura la mia, lo so; un'avventura che non mi dispiace, che affronto con quel tanto di coraggio che mi viene dal sentirla azzardata sull'onda propizia della commozione per un'attività esemplare, per un'esistenza di artista costruita, nel quadro della lotta per vivere, sulla fatica assidua, sulla ricerca sofferta, sull'amore.

Lionello Mandorino ha ormai al suo attivo un numero considerevole di opere, che per varietà inventiva e per estro di espressione rivelano, oltre ad un impegno pieno e responsabile; un temperamento artistico di fonda matrice, genuino nel ricavo fiorentino di voci primarie, emblemi indimenticabili d'una realtà magica, fatta di mito e di sogno. È punto già acquisito: i fantasmi – linee e tocchi cromatici – del mondo pittorico e grafico di Mandorino sono scavi profondi nell'anima salentina perennemente giocata tra i poli fatali della vita e della morte. La tematica è scabra e tenera insieme, dolce e violenta, legata ai segni tormentati di una condizione esistenziale ad ogni passo precaria e per gli uomini e per le cose: una tematica disposta a coinvolgimenti sempre più vasti, a ricerche e placamenti sempre più sottili e remoti.

L'occasione per serene e sicure verifiche c'è offerta da una serie di 22 disegni, quasi tutti d'una eleganza struggente, prodotti in sequenza luminosa di schietti moti d'animo sulla traccia del motivo eterno

e primordiale segnato eros-vita-cosmo. I fantasmi sono ora giovani, soprattutto donne, coloro i quali cioè più urgente sentono la necessità di svincolarsi, di inventarsi storie nuove, di scoprire approdi diversi, pur senza perdere il ricordo dell'origine. In ognuno dei disegni, nell'armonia monodica di linee e tratteggi, si riconosce pertanto l'atto distinto d'una tensione verso realtà sognate, di cui simboli pregnanti sono le mani, mani che sostengono, che raccolgono, che confortano ed accompagnano, mani aperte, forti e delicate, generose, le mani forse dei nostri padri, delle nostre madri. Siamo al canto essenziale della condizione umana: un traguardo che era nelle premesse. Attraverso la salentinità (paesaggio d'anima circoscritto e pure ansioso di proiezioni incalcolate) Lionello Mandorino è pervenuto al recupero decisivo di incheite e risposte disseminate in spazi ideali misurabili per lunghezze e profondità cosmiche.

In "Tempo d'Oggi", Maglie, 22 settembre 1977

DOMENICO FAIVRE

E' evidente come il Mandorino abbia voluto dare al suo lavoro un carattere di particolare originalità, di indubbio buon gusto e, soprattutto, di certa presenza artistica. Ne è scaturita un'opera assolutamente pregevole, nella quale si scorge un'esatta, convincente, affascinante, moderna concezione della Via Crucis finalmente liberata, nelle sue raffigurazioni, dalle solite convenzionali figurine prive di senso e di espressione. Qui, invece, è la funzione principale della figura e del soggetto, intese l'una e l'altro con un acuto senso della sintesi espressiva, in un dilagare di sensazioni esattissime ed evidenti. Ogni figura, ogni sentimento, ogni attimo è racchiuso in una mirabile sintesi che non distoglie mai la narrazione dell'evidenza delle immagini, seppure opportunamente concise e portate ad un plasticismo scultoreo e pittorico di prim'ordine. L'originalità della concezione nulla toglie alla bellezza delle varie figurazioni, ma anzi le rende efficacissime e profonde, ispirate come sono ad un senso mirabile della composizione in piani di rilievo che danno forma, corpo e sostanza allo stato d'animo e al simbolismo della materia, infondendo in ogni linea la più spontanea, corposa interpretazione della Via Crucis. Pochi elementi com-

pongono le varie "tavole", ma da ognuno di essi scaturisce con tutta l'evidenza il dramma della Passione, inteso con eccellente percezione dell'immagine ascetica nella quale si fondono umanità, verità, consapevolezza storica, aderenza di espressioni, sensibilità artistica, profondità di composizione.

In "Il Messaggero" di Roma, pag. 5-7 gennaio 1958

ORESTE MACRÌ

... Non c'è esperienza novecentesca che non sia stata tentata e recata agli estremi da Mandorino, discepolo devotissimo di questi nostri artisti rammemorati, epperò originale dal nucleo della sua Collepasso, figure e oggetti della terra, fermi e assoluti nell'arco del postimpressionismo all'informale e alla recente colossale neobarocca figurazione da Giudizio Universale. Mandorino così percepiva, ossimoricamente, l'«arte» del maestro Della Notte: «realistica astratta tendente verso la pittura materica», ove c'è tutto con asciutta semplicità...

Dal catalogo di Nino Della Notte, Schena editore 1985.

ANTONIO MANGIONE

Una prima idea (poi anche ultima) dell'originalità compositiva della *Passione* mandoriniana (olio di m. 5 x 3; chiesa parrocchiale «Sacro Cuore di Gesù» Casarano, 1990) riguarda l'assunzione di episodi classicamente autonomi a momenti di una storia indivisibile ed unica, come per intuirne tutta la complessità per pura illusione pittorica, in una visiva ben nota equivalenza dell'occhio dell'artista all'occhio di Dio.

Si tratta di 18 riquadri, ripartiti in tre serie orizzontali, leggibili, come in una pagina scritta, da sinistra a destra e dall'alto in basso, con dinamica interazione dei corrispettivi episodi, e con risolutiva esaltazione della totalità dello spazio dipinto.

Si è compiuta, in questo effetto realistico-illusionistico, una modificazione della tradizionale struttura a

edicole separate dell'iconografia della Passione, scatti e ritmi, e di questi vari episodi reinterpretati in successione immediata e addensata, e quasi in assenza di terza dimensione, provocano una lettura simultanea dell'opera con occhi e mente sospinti a presentir l'evento finito e onnicomprensivo della crocifissione e morte di Cristo in ogni istante del suo fatale divenire. In questa riformulazione dioramica (neofiamminga) del racconto evangelico della Passione – quello dei *Sinottici* – per presenza pressochè esclusiva umana e terrena della figura del Cristo, diversa da quella giovanile d'intenzione trascendente – prevale una primaria motivazione di destinazione popolare, che però non esclude risposte a più esigenti istanze ricettive.

Altrettanto chiara e determinante è la storicità della posizione al presente di quel racconto, in un estremo silenzio finesecolare in crisi di identità etnico-religiosa, soprattutto del suo tradizionale senso istituzionale e ritualistico, come, del resto, accade in tante altre periferie dell'ecumene cattolica.

Più propriamente la posizione interpretativa dell'Artista di fronte a questo popolare tema evangelico si esprime in una figurabilità laica, di un Cristo recente nella storia come figura dell'uomo, e sua vera esistenziale.

Questa *Passione* ha origini remote e immerse nella biografia artistica di Lionello Mandorino, compendia drammatiche testimonianze di un lavoro pittorico sul tema della crocifissione mai esaurito.

Il poeta Nicola G. De Donno è stato scopritore e interprete solidale di questa costante iconografica del pittore amico fraterno nel mirabile polimetro dialettale magliese *Cristu ommu Cristu ddiu* con dedica «a Mandorino pittore di Cristi» («Natale 1984» in «Contributi», 3 settembre 1985, pp. 49-52), nella quale è riproposta la mandoriniana autobiografizzazione corporale mortificata dal Cristo della Passione («nchiuatu / pinnù Ggesù finu all'urtimu fiatu, / ommu iddu ommu jèu / e ttie, lu cirenèu / ca lu corpu scumpostu e mmassacratu, / Nèllu, sudannu sangu l'ài pittatu»), emblematicamente contrapposta alla strumentale trasformazione del Cristo-uomo in Cristo-dio da parte delle gerarchie ecclesiastiche. Quel connubio fra etica ed estetica già azzardato dall'olandese James Ensor, eccentrico precursore dell'espressionismo fra Otto e Novecento, il quale era arrivato ad identificarsi con la figura – maschero popolare di Cristo, di stile basso, da commedia

sostituendo persino, nel celebre *Calvario*, la scritta INRI sulla croce con ENSOR.

Tutto da riscoprire questo versante cristologico della pittura mandorliniana. In questa sede si vuole appena accennare ad una trama filogenetica, risalente a supremi archetipi novecenteschi, oltre ogni memoria classica caratterizzata da specifica segnicità del sacro.

Quelli di maggiore pertinenza ideologico-figurativa appartengono, oltre al già ricordato Ensor, all'area espressionistica dei primi decenni del secolo, poiché in essa si reinventa una figura di Cristo d'individualissima sofferenza e, insieme, di disperata denuncia sociale. Si pensi, al di là delle diversità stilistiche, ai quadri sulla *Vita di Cristo* di Emil Nolde (1912), alle litografie dei *Soldati combattenti intorno al Crocifisso* di Oskar Kokoschka (1917, con riferimenti alla prima guerra mondiale decisivi per la metamorfosi umana del sacro), alle xilografie dedicate alla *Vita di Cristo* di Karl Schmidt-Rottluff (1918). E non si escluda la durata – per quanto sotterranea e, almeno in certa oltranza defigurativa, abbastanza dissimulata – di questa lezione espressionistica in esemplari italiani di nuovi tragici appuntamenti della figura del Cristo con la guerra, come *La Crocifissione* di Renato Guttuso (1941) e *Il Crocifisso e il generale* di Giacomo Manzù (1939-43); per non parlare di altri essenziali richiami, come quelli elegiaci e visionari della *Crocifissione gialla* (1943) e dei *Crocifissi* (1944) di Marc Chagall, o quelli, recentissimi, di grande arditezza formale e cromatica, della *Crocifissione di Vertova* (1989) e del ciclo *L'altra via Crucis* (1989-1990) del bergamasco Vittorio Belloni, riferiti ai dannati e agli esclusi di ogni terzo e quarto mondo.

Si può dire che il sentimento del tragico nelle arti figurative di questo secolo si sia ampiamente riconosciuto nella figuralità del *Christus patiens* e della sua croce, fino ad un massimo di universalizzazione metastorica per eccesso di storia. Mandorino è dentro questo Novecento pittorico della Passione, del quale accentua la reinvenzione laico-evenemenziale in sequenze di coinvolgenti primi piani, quasi si trattasse di cronaca di una condanna e di una esecuzione ripresa per una visività massmediale.

Il luogo deputato di quest'opera – sua primaria ragione estetica spaziale – comporta, relativamente ad una convenzione comunicativa, un rapporto di continuità con le tradizionali 14 formelle plastico-cro-

matiche della passione, di secentesca importazione spagnola, visibili negli interni perimetrali di molte chiese. Che è poi da intendere come rapporto con una universale memoria di un evento ancorato a suoi specifici segni permanenti di inesauribile potenzialità figurativa.

Non trascurerei qui analogie con tradizioni letterarie e folkloriche d'area regionale.

Per esempio, le anomale ottave dell'*Orologio della Passione* (IRENE MARIA MALECORE, *La poesia popolare nel Salento*, Olschki, Firenze, 1967, pp. 261-64), in relazione soprattutto all'eccezionale rilievo dell'azione drammatica; e i riti della settimana santa, imitativi della tortura e morte di Cristo, ancora vitali nel Salento secondo schemi e modi di una plurisecolare controriformistica «atletica penitenziale». Il figuralismo mandorliniano della passione, per quanto modernamente complesso, non oblitera mai un suo primo momento di spettacolo rivisuto, arcaico-popolare e primordiale.

Assai rilevante e decisiva nel concepimento globale dell'opera la semplificazione della narrazione evangelica: Pilato che si lava le mani e abbandona Gesù alla folla urlante la condanna alla crocefissione; la *via crucis* con la prima caduta sotto la croce; il Cireneo; le altre due cadute; la spoliatura; la crocefissione; la deposizione nel sepolcro; conclusivamente un extratesto di rifrazione al presente dell'evento e di committenza dell'opera. Sono momenti di pura azione drammatica assunti in figurazioni di estrema esaustiva fisicità. Coerente a questo immanentismo selettivo e sublimativo è l'esclusione di episodi ritenuti secondari: Barabba; la flagellazione; il rifiuto da parte di Gesù di bere la bevanda inebriante per lenire i dolori; i due ladroni; l'angelo del sepolcro scoperchiato. Per la stessa ragione è escluso ogni riferimento al profetismo evangelico della passione, mezzo scelto da Dio per salvare il mondo, e al numinoso postsepolcrale della Resurrezione.

Centrale punto d'attrazione è la figura del Cristo con la croce, ritmicamente ripetuta, per cui quasi ogni episodio è simultaneamente diverso e speculare rispetto al successivo, e tale da costringere ad una attenzione particolare al simbolo primario dell'intera rappresentazione.

Per questo *optimum* di economia estetica è da ritenersi solo prefatoria e didascalica la scena di Pilato con la folla plagiata dal potere politico e farisaico, per quanto la tipologia ritrattistica di Gesù e del-

la folla già istituisca una importante norma di reciprocità figurativa, contraddistinta da somiglianti strutture corporee primitive: abbozzate forme della natura umana e stigmi genetici immutabili di innumerevoli generazioni arcaiche di un estremo sud d'Italia e di tutti i sud del mondo, realizzati attraverso unitarie tecniche di valori plastici e di cubismo sintetico, come accade di osservare in efficacissimi effetti di pittura cartellonistica e *mural*.

I tre successivi riquadri istituzionalizzano le due realtà emblematiche della Passione, quella del Cristo e quella della croce, con originale soluzione concentrazionaria dello spazio pittorico, nel senso di un grande trapezio delimitante, ai due lati, con i bracci verticali della croce, due momenti del cammino verso il Calvario; alla base, la prima caduta del Cristo sotto la croce; in altezza, quattro figure retrostanti a mezzo busto: uno della folla, le due Marie ed un soldato. Si tratta di apparente disarmonia distributiva delle figure nello spazio, di alta rimemorazione simbolica primitivistica e giottesca, per cui le grandezze spaziali riflettono le grandezze dei valori dipinti. La figura intensissima di un Cristo contorto e bloccato sotto un'immane croce elude, inizialmente, le ripercussioni corali del suo dramma, e s'impone nell'unicità e nell'assolutezza di un destino immutabile di solitudine e dolore, che è proprio dell'uomo d'ogni luogo e d'ogni tempo. Così come la sua veste bianca è così grande e ripetuta esaltazione cromatica da trasfigurare il racconto di Luca (XXIII, 11), secondo il quale sarebbe stato Erode a farla indossare a scherno a Gesù nel rimandarlo a Pilato, e da aprirsi a moderni significati, etnici, sociali, culturali, politici, assai vicini a quell'ostinata purezza ideale (opposta all'impura realtà) del Cristo pasoliniano in film come *Vangelo secondo Matteo* e *La ricotta*.

Gli ultimi due riquadri della prima serie possono addursi a riprova di questa gerarchica metodologia compositiva. Narrativamente secondario è l'episodio della sostituzione di Cristo con Simone di Cirene, come l'altro, accanto, del compianto delle Marie in mezzo a scorci di folla, concluso in una serialità di patetiche icone preficali. L'Artista qui fa il suo mestiere e basta; semmai prolunga emozioni del fortissimo trittico precedente in un pittoricismo di avvolgenti distanze oscurate, allusivo e glossatorio.

Quel trittico è riattualizzato in quasi tutte le scene della seconda serie, con ripresa crescente del ritmo drammatico nella nuova e pur sempre compressa spazialità orizzontale, ospitante uno spettacolo totale della sacra rappresentazione, quello della maggiore mobilitazione di folla all'evento della Passione, fra la morfa crudeltà dei crocifiggenti e umanissima ravvicinata pietà delle Marie e di altre donne. Le soluzioni compositive delle varie scene in limitati spazi compositivi sono occasione di virtualità espressiva, come si verifica nella metrica chiusa della grande poesia, sia nell'iconografia ricorrente di ogni scena (Cristo, crocifisso, pie donne, folla) è riformalizzata con sempre nuova produzione di senso. Pittoricamente è ingrandito il fatto dialettico Cristo-folla con la ripetizione della figura bianca del protagonista premuta dentro l'adattato e caotico coro dei partecipanti. Difficile è quanto questo marcato sistema di opposizioni sia nello spazio pittorico che compositivo conservi più tracce del sacro evangelico, di una qualche aura del dilucente di Cristo che continui a trascenderlo oltre l'umano, che, invece, tende ad assorbirlo e a risolverlo in un tutto. Ma ciò non è rilevante; il Cristo in veste bianca è tutto l'assoluto comprensibile della purezza: la presenza di un assoluto positivo nella storia e nel mondo. Tanto più ripetuta questa presenza, razionalmente e storicamente tanto più credibile e reclamata, quanto più palpitante nella realtà del martirologio, nel corso del quale si piega e si contrae la croce.

Anche all'altezza di questa seconda serie drammatica, la pittorica realtà oggettiva resta quella che è, analizzabile in soli segni di umanissima cronaca di violenza e sofferenza e morte, la prima e l'ultima di una vicenda eterna sempre uguale a se stessa.

Anche la seconda serie come la prima si conclude con una sorta di, a parte delle ultime scene rispetto a quelle centrali del Cristo e della croce; ed infatti la diversione narrativa delle scene del Cireneo e delle pie donne corrisponde alla stessa diversione delle scene della spogliazione e mercificazione delle vesti del Cristo; visibile ancora questa omologazione nei ritmi seriali nell'abbassamento tonale dei colori, nei toni spenti e smorzati nei grigi cenere delle vesti e nell'incarnato sbiadito e smorto del torace della vittima ancora negli stessi grigi dello spogliatore posto a sinistra di chi guarda e nel giallo terroso ed opaco dello spogliatore posto a destra, nei volti restanti, appena accennati e anodini, sicché l'im-

unità narrativa converge in un unico anticromatismo della degradazione e dello squallore. L'acme della Passione è raggiunta nei primi due riquadri della terza ed ultima serie, quelli della crocifissione e della morte sulla croce, o della grande pittura dell'azione corale.

L'Artista qui si appella alle risorse della tecnica espressionistica, senza tuttavia mai compromettere la natura realistico-dialettale, lo stesso eversivo vernacolarismo, del suo linguaggio pittorico. Un'operazione, questa, che si riconosce nell'ammassamento caotico e nella esasperata gestualità dei partecipanti, e di cui l'estremo dinamismo visivo è affidato a vibranti opposizioni di aggruppati colori interi. L'arcaico corrotto preficiale delle Marie e di altre donne (la pietà non ha spettacolo di altri volti se non di quelli femminili, come è millenaria tradizione pre e postcristiana dei lamenti funebri) preme, avvolgendola come da cerchio a centro, sulla figura del Cristo, come per una *summa* sublimativa dell'intera vicenda della Passione, e come per liberarne il grido, o il lamento primitivo.

Poi la classica quiete strutturale e cromatica della deposizione nel sepolcro, in perfetta armonia con la realtà e con la contemplazione della morte. In questo riquadro, per la già segnalata economia interpretativa del racconto evangelico, è trascurato il primo momento di questo episodio, quello della discesa dalla croce, ritenuto secondario, ed è, invece, centralizzato, dentro circoscritte volute spaziali, l'unitivo rapporto del corpo del Cristo con il masso sepolcrale. Si tratta di una rigorosa ed originale transunzione pittorica del terrestre radicalismo ideologico dal quale muove l'interpretazione mandoriniana della Passione. A questa assolutezza della morte del Cristo, in durata di pensieri chiusi e di emozioni profonde, tendono singoli personaggi, da Giuseppe di Arimatea, nel cui sepolcro è deposto Cristo, a Nicodemo, portatore degli unguenti e degli aromi con i quali si preparavano i cadaveri, e gruppi corali, dalla folla indistinta alle Marie. Le stesse icone corali sono disegnate e colorate dentro il grande festone decorativo circoscrivente il Cristo morto. Mandorino, ritraendo la più nota cronaca di morte di tutti i tempi, ricorda sempre una cronaca funebre del suo paese.

La metamorfosi laica, o, se si vuole, la dimensione moderna della Passione si avverte, infine, in elementi di dettaglio.

È il caso del soldato armato di lancia, pronto ad aprire il costato e a trafiggere il cuore del Cristo per assicurarsene del decesso, secondo la versione di Giovanni (XXI, 33); certamente da interpretare come simbolizzazione dei riti di violenza del potere ufficiale. E non possono ritenersi casualmente amucchiati sotto i piedi dell'ultima figura di Cristo dadi e monete, referenti evangelici del commercio delle sue vesti; questa dislocazione rispetto al riquadro di pertinenza prefigura allusioni a tempi e a destini di simonie e corruzioni politico-religiose. Un estremo, forse definitivo, segno del tempo della novecentesca tradizione pittorica del sacro.

Estratto da Rassegna «SUDPUGLIA» n. 1 / marzo 1992.

PINO MARIANO

«...ad un mondo che ha rinunciato all'utopia ed al dibattito ideologico per gareggiare a chi sputa più lontano, si addice la dissoluzione delle forme».

F. FERRAROTTI

Il Mezzogiorno è troppo lontano perché il grido di dolore, il «dolore meridionale», possa risuonare in uno dei punti nevralgici, dove si fa l'Europa.

Se poi è il grido dell'arte, cui da sempre si delegano i messaggi essenziali dell'uomo all'uomo, esso si perde, come amaramente faceva notare Boell, nei fragori delle guerre del vino e del burro. C'è però nel profondo Sud una ragione – il Salento – dove un tempo vivevano uomini «placidi e di dolcissimi costumi»(1), che da anni ormai non sopporta più, ha perso la pazienza, e le cui grida raggiungono, ancora inascoltate, acuti altissimi: sono le «cronache» dialettali laiche e rivelatrici di Nicola De Donno e le «enucleazioni» di paesaggio di Lionello Mandorino. Non a caso, e certo significativamente, i due costituiscono un sodalizio «umano ed artistico»(2), sulla scia di altri sodalizi anteriori, famosi e determinanti per la storia culturale e sociale del Salento: si tratta di Comi-Ciaro e di Bodini-Re-Suppressa, gente cui a suo tempo è stata chiusa la bocca, o è stata lasciata in ombra dalla critica per macchinosi interessi(3).

Ma il sodalizio Mandorino-De Donno costituisce uno stadio avanzato, potremmo dire una sintesi degli interessi e delle tensioni dei precedenti ed insieme uno sviluppo più positivo più concreto di certe prese di coscienza: perché se in Ciardo-Comi è riconoscibile un discorso soprattutto di tipo artistico-religioso («teso – come dice D. Valli – alla ricostruzione trascendentale del paesaggio salentino») ed in Bodini-Re-Suppressa una prima presa di coscienza del dramma salentino («il pacato dolore delle nostre storiche sventure»), è solo in Mandorino-De Donno che si realizza chiara e strutturata a livello di dinamica e polemica sociale questa presa di coscienza; dissacrazione dei falsi valori e ricerca di quelli genuini della tradizione salentina, smascheramento delle strutture socio-politiche borboniche locali, che si oppongono al processo di rinnovamento civile ed al progresso della gente salentina: queste sono le linee, anzi le risultanti, dell'azione ormai più che ventennale che Mandorino-De Donno, uno mentore dell'altro, svolgono nella società in cui vivono; ciascuno con i mezzi dell'arte che gli è propria, la penna ed il pennello, ed una personalità, che lungi dal contrastare si completa: «l'irrefrenabile effervescenza di entusiasmi non sempre coerenti»(1) di Mandorino, la lucidità e la misura di De Donno. L'uno deve molto all'altro, e a tutti e due il salento deve moltissimo. Entrambi, come tanti altri, sarebbero potuti emigrare e raggiungere con il loro talento il consenso e la fama di un Macrì o di un Fiume, ma sono rimasti a testimoniare.

Il Salento, regione europea, si afferma anche così. Sullo sfondo di un Salento pieno di speranze e con l'appoggio-guida-critica di Nicola De Donno continua ad operare il Mandorino uomo, pittore, pensatore.

L'uomo

Le vicende della sua vita – non trascurabili per il peso determinante che hanno avuto nello sviluppo del suo messaggio artistico – sono prevaricate e messe in secondo piano dalla sua personalità prorompente. Chi come me l'ha conosciuto e stimato (ed «amato» direbbe lo stesso Mandorino) sa quanto sia difficile sottrarsi alla sua amicizia.

L'incontro con lui è Erlebnis; scosse elettriche di sensibilità ti pervadono e ti obbligano a dare nella misura in cui egli stesso ti dà. Gli serpeggia dentro una febbre che lo smagra e lo scava(2), perchè sa

che non c'è tempo per dirsi tutto, per conoscere il minimo di conoscibile che a ciascuno è dato. Si appella all'interlocutore lanciando «rossi segnali», come direbbe Neruda; intraprende per vie impervie discorsi spericolati e viaggi interminabili nel tuo e nel suo modo di vedere il mondo; ti analizza e si analizza, non rifiutando mai il paradosso né la polemica né l'emozione né la commozione. Grumo di nervi, nastro magnetico di ricordi, cinquanta chili (forse) di peso, che getta per intero sulla bilancia suicida dell'amicizia; il suo peccato è quello di saper dare dentro la tela e fuori la bella tensione di un'amicizia senza confini(3).

L'artista

Se come uomo è difficilmente classificabile, tanto meno lo è come artista. Una cosa è però certa e costante e fa parte della sua intelligenza umana: l'onestà e la coerenza ed un'autocritica sempre in atto, come superamento continuo di risultati.

Se compiacimento c'è qualche volta, è nel veder modulati ed espressi pienamente i discorsi che prima erano dentro di lui, nel riconoscere la Gestalt del pensiero nel disegno e nel colore; nel veder confermate di volta in volta le linee maestre del suo messaggio: il rifiuto aspro dell'ottimismo superficiale ed oleografico, la demitizzazione dell'accademismo dell'arte salentina, la fedeltà a certi temi stilistici e contenutistici, come l'intensità dei momenti lirici, la drammaticità della denuncia sociale, l'audace felicità coloristica(1).

Tecnicamente è perfetto padrone del «segno e del disegno»(2) e del colore. Le tele si aprono a più piani, con il proscenio che ci fa spettatori ed attori(3).

O. Macrì si chiedeva «esiste un colore così acceso, aggrumato nel cosmo salentino?» «Quel colore esiste», gli rispondeva E. U. D'Andrea, poeta salentino, «è cielo, papavero, limone, ulivo». E l'amico Nicola De Donno, notando l'organizzazione e la stilizzazione del paesaggio che esalta in maniera incredibile la violenza e la purezza degli accostamenti, definiva le sue opere «strutture di colori»(4).

Disegno (e segno) e colore posseduti e manovrati magistralmente da mani che sembrano artigiani, linee guidate dall'unico occhio di cui può servirsi, la pasta dei colori, che è materia che «dice» la realtà: questo è il mondo di Mandorino pittore e pensatore. D. Moro sottolineava, se ce n'era bisogno, la coerenza artistica e filosofica di Mandorino «in tempi in cui le

tecniche sembrano contare più dei risultati dell'arte»(-5); ed E.U. D'Andrea lo completava dicendo che «non sono molti oggi quegli artisti che puntigliosamente riescono a salvare l'arte del dipingere con la pittura stessa»(6).

A parte il discorso sul problema dell'arte come manifestazione e denuncia della realtà contemporanea degradata, Mandorino si fa protagonista cosciente, e fuori da ogni discettare teorico, delle lotte che concretamente ingaggiano le sue opere, dei messaggi e dei «rossi segnali» ch'egli lancia e che altri, provocati o persuasi, scoprono.

Fra questi messaggi chiarissimo è quello religioso («la solennità biblica, la sacralità intangibile rappresa nel simbolo mitico dell'ulivo»(7)), eredità spirituale di Comi-Ciaro. Ed è religiosità che dal gioco della fantasia liberamente trascorre dal tema realistico, al tema onirico; dalla cosa in sé al sogno(8); cammino che sovente viene ripercorso anche in senso inverso.

È una religiosità, come ebbe a dire E.U. D'Andrea, «dilatata e traboccante, sottilmente sensuale, d'ordine panico e tellurico, quasi una rivalse dell'uomo e dell'artista di fronte ad una natura-società deflagrante, di cui si debbano cogliere gli ultimi bagliori». La religione della terra, antica quanto l'uomo, è rispetto della terra che Mandorino tenta di salvare ricuperando, ed esasperando il ricupero delle vere essenze dei colori - del cielo del limone del papavero dell'ulivo -. Il discorso religioso diventa così un discorso ecologico e più in là sociale, quando con la simbologia delle case - fantasmi di case senza finestre o con progetti di finestre - introduce il tema dell'umanità salentina disintegrata dall'emigrazione e dalla morte; la tela testimonia così della «crisi forse irreversibile d'una società»(1) e del tentativo di trasmettere per quanto possibile un'eredità alle generazioni future(2).

Un discorso, come possiamo notare, che supera l'ambito salentino ed è applicabile al destino del mondo moderno: la «disintegrazione» dell'uomo è la stessa di cui parla V. Packard in «Una società di stranieri»; la «disintegrazione» dell'ambiente è la stessa per la quale in Europa vengono creati partiti politici (gli «Écologistes» in Francia). La «disintegrazione» fisica, la degradazione e la distruzione del corpo umano da parte delle malattie del secolo è richiamata dall'incombere minaccioso di dischi solari enormi magmatici «malati» incomprensibili sulle «strutture di colori», la vita... Il discorso di Mandorino, a sua ed a volte a nostra insaputa, è universale, richiama

come la vera e grande arte la realtà in cui viviamo, anticipandoci ogni tanto qualcosa della futura.

Il sole di Mandorino, un simbolo quasi ossessivo, si pone come indicazione di questa universalità a diversi livelli: simbolo junghiano maschile attivo fecondante può essere inteso come un ultimo atto di fede nella natura o viceversa come ultimo atto di una storia o della storia, che l'ignoranza dell'uomo non riuscirà a scrivere fino in fondo, perché chiamato imperiosamente all'autodistruzione. Ad un livello diverso, si può interpretare il grande disco di Mandorino come la proiezione anatomica del suo unico occhio, che dice la disperazione e la paura ma anche la capacità di vedere ugualmente con occhi interiori nell'ipotesi lontana della cecità completa; oppure può essere il richiamo ad un'infanzia perduta (il sole splendente è uno dei primi segni-disegni del bambino), perduta dal pittore nel tempo e dal paesaggio salentino nella civiltà degradata.

Simbolo dell'arte salentina «da quando abbiamo perso il grandissimo Ciaro(3), l'arte di Mandorino travalica i cavalli di frisia dello spazio e del tempo salentini e meridionali e si pone come chiave interpretativa del mondo attuale.

- 1 A. De Ferrariis Galateo, Epistole Salentine / Congedo Ed. Galatina.
- 2 D. Valli, Sallentum n. 1, 1978 / Ed. Salentina.
- 3 L. Repaci, Rass. Trim. Banca Agr. di Matino e Lecce n. 3, 1976.

- 1 D. Valli, Sallentum n. 1, 1978 / Ed. Salentina
- 2 E. Bonea, Lecce 1959.
- 3 A. Bello, Loc. Hotel Miramare I Otranto VIII. 1973.
- 4 G. De Donno, Maglie 1975.

- 1 G. De Donno, Maglie 1975.
- 5 D. Moro, 1970.
- 2,8 L. Repaci, Rass. Trim. Banca Agr. Di Matino e Lecce n. 3, 1976.
- 4 N. G. De Donno, Loc. Gall. «La Cornice», III, 1968.
- 7 D. Valli, Sallentum n. 1, 1978 / Ed. Salentina.
- 3 A. Bello 1973.
- 6 E.U. D'Andrea 1975.

- 1 E.U. D'Andrea, 1975.
- 2,3 A. Antonaci, Loc. Galleria «La luce», Galatina I. 1972.
- 4 A. Bello Loc. Hotel Miramare, Otranto VIII. 1973.

In «Nuova Nouvelle» New Europe Luxembourg, Winter 1979.

L'opera di Lionello Mandorino si è sviluppata in un'inflessa e vigilante ricerca, che ha sempre considerato l'autocritica come fondamentale punto di partenza. Senza per questo arrivare a negare se stessa. Per questo pittore il rapporto con la realtà è irrinunciabile, perché in essa sa e riesce a trovare corrispondenza e riscontri che rispecchiano ed esaltano la sua spiccata sensibilità, il suo pacato lirismo. Facilitato da un senso cromatico raffinato e solare, da una tecnica di base precisa e morbida, raggiunge con serena naturalezza l'espressione ultimale del proprio talento. Tratto caratteristico della sua vasta produzione è il senso di armonia, derivato dall'amore di Mandorino per il mondo e tutte le sue manifestazioni, un amore che gli permette di conciliare i contrasti ed esprimere con pagatezza il dolore, senza mai arrivare ad esasperarlo nella drammaticità. Egli ha presente il meglio della tradizione figurativa novecentesca, riesce così a cogliere e sviluppare gli stimoli non solo più interessanti, ma anche meglio rispondenti alle sue personali inclinazioni arriva dunque a dare al colore, più che alla linea una fortissima carica espressiva che si ricollega direttamente alla solarità e dalla calura della terra natale. Terra meridionale che è una presenza costante e quindi determinante nell'opera varia di Lionello Mandorino artista dalla vita intensa e profonda che trova appunto nel paesaggio l'occasione di esprimersi in maniera più decisa ed intensa. L'opera di questo pittore ripropone anche temi della tradizione figurativa religiosa in chiave estremamente moderna ed additando con maggior forza ai problemi complessi che la trascendenza genera, soprattutto in una realtà meccanizzata e mondanizzata qual'è quella attuale. Quello di Mandorino si può definire un realismo fuori dagli schemi, un realismo che, pur mantenendosi tale ad un'occhiata superficiale, si carica di nuovi significati ricavati dall'interiorità e non da una semplice osservazione esterna, significati che nella loro originalità rendono uniche queste tele.

In "Artisti Celebri" Ente Europeo Manifestazioni D'Arte - Fidenza, 1992

Lionello Mandorino un giorno ha detto: «Mi sono convinto che si diventa pittori scoprendo gli altri e poi se stessi, cioè scoprendo se stessi attraverso gli altri» («L'Albero», n. 50, 1973, p. 145). Ebbene il nostro intervento mira sinceramente ad agevolare lo scopo, Benemerito scopo, attraverso un percorso rovesciato, quello, appunto, degli altri che analizza il suo fare per aiutarlo a scoprire se stesso sempre meglio, specie in quegli aspetti della produzione che a volte non emergono chiaramente alla coscienza, perchè più istintivi o sentimentali o routinari e quindi meno acutamente esplorati o perseguiti.

Abbiamo usato l'aggettivo «istintivo», ma non va inteso con referenze molto limitate. Oggi come oggi, infatti non è più lecito parlare di un «istintivo» nello Mandorino, pittore «istintivo». Lo si può dire alcuni anni fa, oggi sarebbe improprio e riduttivo. Se con quel sintagma si vogliono intendere passione, la vocazione pittorica, la visionalità caratteristica, urgenti, incalzanti e prepotenti nei quadri di Mandorino, o si vogliono indicare le connotazioni fondamentali del suo essere uomo e del suo lessico quotidiano, tale sintagma è ancora e sempre valido. Ma è altrettanto certo, ormai, che egli non è più istintivo: molta acqua è passata sotto i ponti ed in un già notevole arco di tempo, ha captato attentamente la lezione dei grandi pittori, ha indagato se stesso e sugli altri, ha messo in discussione se stesso pittore in seno alla società e si è domandato quale sia la propria funzione, di quella cioè della propria arte nel contesto sociale, verificando giorno dopo giorno la cadenza del proprio passo e la rispondenza del proprio linguaggio in relazione all'evolversi dello stile comune, in particolare di quello salentino. Certo certo non gli faremo mai della sua «salentinità», per la quale egli può dire parole nuove che portano a conquiste d'arte per nulla affatto provinciali o regionali, ma durevoli per l'assolutezza dei risultati.

Di recente è stato detto che Mandorino «dipinge come sente», il che è ovvio od equivoco se non si analizza il modo come egli si pone di fronte alla realtà e di conseguenza come la sente - oggi, l'anno di grazia 1979.

L'occhio di Mandorino, quest'occhio che tanto sofferito e tanto soffre, è stato inondato sì, fin dalla fanciullezza, dalla tavolozza della natura nei suoi

ni più accesi e vibranti, ma ha visto nel tempo il colore di Geremia Re, l'altro, unito alle corrispettive tecniche lessicali, degli impressionisti ed espressionisti francesi ed europei (più in particolare, ci sembra, Cézanne), ha fatto tesoro di certi insegnamenti pittorici della Scuola Romana, ha osservato con amore gli spazi partecipati di Giorgio Morandi. Pertanto, ciò che oggi egli sente è carico di una cultura fatta propria, e la realtà che egli dipinge è una realtà indagata, analizzata, scomposta e ricomposta secondo una visione del mondo più complessa e articolata. Si tratta di strutture non più semplici.

Se anche egli ha tentato, in giorni ormai lontani, l'esperienza dell'arte astratta, egli partito da una nativa tendenza al realismo, a questo è tornato con consapevolezza critica e culturale, fornendone una visione inedita.

Accanto al colore, infatti, dato essenziale dei dipinti del Mandorino, non si può non riconoscere una scomposizione, per così dire, barocca del reale, rilevabile soprattutto in certi paesaggi e in certe figure. E qui chiariamo ciò che intendiamo dire: non si tratta tanto di cercare nelle sue tavole figurazioni e segni d'un baroccocanonico, quanto di avvertirvi quel sentire barocco scompositivo, drammatico, magico a volte, quel sentimento che Bodini trovava di casa nel Salento e che, a lungo alimentato e perseguito dal Mandorino, consente a lui risultati incontestabili. La riprova si ottiene considerando che nelle tele migliori del nostro pittore è assente ogni razionalismo accademico e classico ed ogni ottimismo ideologico. Che anzi laddove questi riaffiorano, in omaggio alla tradizione e alla scuola (e forse più a necessità d'ordine pratico), essi cristallizzano il discorso (v. ad es. vari casi nel settore della «nature morte»). Laddove, invece, quest'anima barocca sconvolge il dato fotografico e vede soli e cieli assurdi e paesaggi a brandelli di colori, la pennellata si fa lampo, chiazza, squarcio ed il testo definitivo risulta ricco di volumi, drammatico, panico (si pensi, ad es., al corpo animato dell'ulivo tante volte e in tante guise riproposto, al tema della campagna fulgente ma con una struttura straziata e disordinata; e qui, in questa mostra, ci si soffermi sul torso primigenio della donna che dà il latte, sgraziato nelle forme ma potente come una lignea scultura medievale).

Da qui, ancora, ed è un dato riscontrabile nelle «nature morte» più valide, l'attenzione verso gli oggetti umili del vivere quotidiano e contadino e verso

la materia di cui essi sono costituiti (ci si soffermi, in questa mostra, ad es., su «Cotime senz'acqua» o sulla «Natura morta con ferro da stiro»), oggetti e manifestazioni di essi che il colore esalta in uno spazio corposo o in liriche atmosfere.

Sono qui, a nostro avviso, ravvisabili gli approdi definitivi, indiscutibili, di Mandorino, uomo salentino e pittore del nostro tempo; approdi che gli hanno già consentito di superare la provincia e di collocarsi in spazi artistici di più ampio respiro.

*«Personale» di Lionello Mandorino (46 dipinti).
In «Sallentum» E.P.T. Lecce, pp. 192-193-194,
gennaio-agosto 1979.*

ENZO PANAREO

Pittura d'interesse prevalentemente ambientale quella che Lionello Mandorino va da anni realizzando nell'ambito di una sua ricerca costruttivo-cromatica, una ricerca che, a guardar bene, ha del singolare tanto l'artista ne sa sviluppare in profondità i naturali e necessari presupposti estetici. Una ricerca che vuol tener conto, stando ai risultati fino ad oggi conseguiti, e che non sono – secondo noi – di poca importanza, di quell'immediato rapporto che si istituisce nell'intuizione dell'artista tra una precisa visione del dato oggettivo e le implicanze, di varia natura ma soprattutto strutturali, che di questo dato il colore, impiegato in maniera personalissima, esalta.

Un momento, ineluttabile diremmo, di questa pittura, ad acquerello principalmente ché di tale mezzo per diverse considerazioni Mandorino si serve, è la marcata caratterizzazione in senso regionale che l'artista vi imprime, marcata perché non trascura nella stesura dell'opera elemento alcuno di definizione – il paesaggio attentamente sollecitato là dove il Salento si rivela, o meglio si dispiega, con le sue più profonde peculiarità espressive ed emotive – ma non perché debba poi rappresentare – con le conseguenze del caso: un vedutismo limitato, di maniera, inefficace – una riduzione al particolare paesaggistico, e provinciale di rimando, del soggetto: il Salento di Mandorino, pur esplicito attentamente, alla fine, visto in un contesto di cultura pittorica che debba tener conto di tutta una somma di suggerimenti cultu-

rali, anche regionali se vogliamo (la tradizione ed i nomi, di grande prestigio, che necessariamente comporta), si rivela, in fondo, come una apertura lirica, le cui risonanze paesistiche – le marine, per esempio, dai timbri musicali svarianti su diversi e tutti nuovi registri cromatici – una volta confermato il dato ambientale nei suoi termini reali e nelle sue caratteristiche strutturali, vanno al di là del puro fenomenologico per disporsi, con intenso grado di umanità, ad una generale fruizione.

E se ciò accade è principalmente in virtù di un sagace impiego da parte dell'artista della luce, quella luce solare, meridiana, mediterranea che esalta le cose e ne delinea la prepotente vitalità. Quella vitalità, d'altra parte, di cui le cose, nel Salento come in ogni altra regione atmosfericamente affine, sono intimamente dotate e che solo agli artisti è dato proporre.

A tal proposito non è inutile osservare, e perché non resti in ombra l'aspetto, che anche nelle opere ad olio la pennellata di Mandorino non è mai corporea, ma lieve, impressionisticamente favorevole alla precisazione degli elementi luministici che debbono concorrere alla definizione del tutto.

Mandorino è così il pittore della luce, questo imponderabile concreto – se è concesso – che in ogni suo quadro, qualunque sia il soggetto, dalle marine ai fiori, dalle composizioni alle figure, giuoca un ruolo di protagonista; una luce che, quando meno te lo aspetti, fuoriesce dalla chioma di un albero, sottolinea una ruga del terreno, accompagna il frangersi commosso del mare contro la roccia luminosamente grigia, dà esatto rilievo agli arzigogoli di una architettura barocca.

Agevolato in ciò dall'acquerello – e sappiamo quel che l'acquerello in alcuni grandi artisti del passato remoto e recente ha potuto di vigoria espressiva – trattato con calore umano e sagacia tecnica, che è come dire con attenta sensibilità della serie di tutti i possibili valori cromatici.

Mandorino propone così un Salento non nuovo certo, non è pretesa che gli si può addebitare – altri salentini e pugliesi hanno trattato e trattano con amore ed acutezza il motivo paesistico – ma personale sì, composto brano a brano, scaturente direttamente da un gioco cromatico intenso, vibratile, romanticamente imprevedibile a volte, tanto che l'immaginazione di chi lo scopre, eccitata dal succedersi delle emozioni visive, può alla fine, più della linea

disegnativa che il pittore anzicchè tracciare lascia intuire al di là della varietà cromatica. Che Mandorino, infatti, non abbia bisogno di lasciarsi soggiogare dal rigore della linea disegnativa dipende dal fatto che il Salento, protagonista delle sue opere, assoluto e sfumante non presenta a sua volta contorni rigidi, ma si lascia cogliere, nel tracciato geografico, per *nuances* d'inconfondibile dolcezza dove anche qualche lieve rilievo si adegua alla calma distesa del paesaggio.

Non un Salento, dunque, come fatto letterario – Mandorino è artista che si offre libero da qualsiasi pregiudiziale – ma come linguaggio dell'anima: una terra come linguaggio, il linguaggio che è all'origine delle cose, che nasce anzi con le cose.

Un linguaggio, infine, affinato da anni ed anni di frequenza con una natura che è per i pugliesi come una sorta di richiamo – ed in ciò vi sono, oltre che ragioni artistiche, anche ragioni storiche del tutto intuibili – cui non si può, tutto considerato, non rispondere con l'intensità della quale il richiamo stesso si fa forte.

In «La Zagaglia» n. 31 - 1966

FRANCOIS PERCHE

...Le tele di Lionello Mandorino ci fanno scoprire sensibilità, emozione, densità. Una vera forza pittorica si sprigiona dalle sue tele, dove un senso del colore si lega a quello delle forme. Noi troviamo qui un desiderio acuto della composizione, un bel vigore presidia all'ordinamento e all'atmosfera dei suoi paesaggi e dei suoi personaggi. Noi sentiamo qui l'espressione di una vera personalità attraverso un linguaggio solido e ricco.

IN «La Revue Moderne», Parigi, febbraio 1982

GUGLIELMO PETRONI

Pochi son quegli artisti che riescono a mantenere intatta la fedeltà ai «valori pittorici», vale a dire agli splendidi canoni anche esecutivi su cui la pittura ha fondato da sempre la propria struttura; quegli ele-

menti, per meglio intenderci, che sono in stretta dipendenza alla natura degli strumenti necessari al mestiere di pittore, e che si possono definire valori pittorici e plastici quando entrano a far parte degli stessi risultati dell'arte connettendoli ai valori intellettuali di cui dispone il pittore.

Non si intende con questo instaurare un confronto polemico con le varie nuove figurazioni o con le non figurazioni che abbondano e che, nel mondo d'oggi, rappresentano motivazioni che ne giustificano la presenza; ma sta di fatto che quando ci incontriamo con un pittore per il quale i «valori pittorici» sono il suo linguaggio e da essi trae le strutture sulle quali esprimersi ci sentiamo confortati.

Lionello MANDORINO rientra perfettamente in questa ormai esigua schiera di artisti; Mandorino, per temperamento, per qualità di cultura, per il tipo di formazione, vi rientra addirittura in modo vistoso, aiutato dalla ricchezza coloristica e gestuale dalla sua viva ed in qualche caso emozionante meridionalità. Infatti il Mandorino è pugliese, di Collepasso, ha conseguito la propria cultura artistica e la propria sapienza di pittore attraverso una dolorosa e tenace quantità di avversità documentate dalla sua biografia, per cui possiamo senz'altro additarlo a modello delle più rare e sofferte fedeltà alla propria vocazione. Conoscendo la tenacia, la fermezza con cui ha affrontato gli ostacoli che si frapponivano all'adempimento dei suoi ideali di pittore, possiamo ben dire che una certa forza, quasi esplosiva, in alcuni suoi quadri tra i più maturi e trasfiguranti della realtà, deve provenirgli dalle dure esperienze sopportate prima di potersi esprimere liberamente.

La pittura di Mandorino può essere presa a modello di quanto s'è dichiarato al principio di questa nota. Le sue scelte sono tutte in ordine alla possibilità d'una ricca interpretazione dei valori plastici pittorici che contengono; la sua non indifferente espressione temperamentale parte da esse: basti, per questo, soffermarsi su alcuni dei suoi quadri nei quali la realtà viene più scomposta, in cui si avverte la necessità di togliere al vero ogni elemento descrittivo, per renderlo del tutto espressivo d'un particolare e personale bisogno di esprimersi. Alcuni di questi quadri sembrano quasi sconfinare nell'astratto, ma Mandorino non è tipo da evadere in un mondo in cui la presenza umana non è più avvertibile, perciò l'elemento reale non è mai abbandonato del tutto, nemmeno in questi suoi dipinti dove più

erompente appare certa sua passione. Che l'elemento figurativo sia comunque quasi distrutto, o sia presente quasi totalmente, per Mandorino conta fino ad un certo punto, a lui interessa modernamente salvare il proprio ideale «pittorico» e con esso quella carica espressiva che, ad ogni sua opera, ci fa pensare di trovarci davanti ad una arte che ha quanto occorre per durare nel tempo.

Dal Catalogo Personale Museo delle Pietre, Todi, (PG) dicembre 1974.

GINO PISANÒ

«...Forse ciò che grida, da noi come in Andalusia, è l'antico sangue arabo». V. BODINI

Quanto proteiforme possa essere l'opera pittorica di Lionello Mandorino, non è concesso sperimentare a chi non abbia più di un filo d'Arianna per avventurarsi nel caleidoscopico cosmo dei *mondi possibili*, funzionali allo specifico figurale dell'artista salentino, rapsodo della quotidianità, bruciata da quel corto circuito, direbbe Luzi, che l'*illuminazione* innesca e determina nell'anima di ogni artista.

Tutta la produzione mandoriniana, che si snoda nell'arco di circa cinquant'anni, ha la coerenza, pur nella molteplicità degli esiti stilistici, di un *mondo possibile*, all'interno del quale accensioni di immagini, archetipi e registri tonali, compaginati dal mulinare rapinoso dei colori, intrigano per rivelare a noi, che viviamo nell'oscurità della caverna platonica, la realtà che è *jenseit der Dinge*. E la sua lettura del reale è progressiva, organica alle tappe della sua evoluzione stilistica: sono esse le stazioni di un'ideale *Bildungsreise* che questo Odisseo del Novecento compie attraverso l'arte moderna e contemporanea (ma non solo attraverso questa), sicché esaminando le stagioni della sua produzione, si ricava, controlluce, la mappa dei suoi referenti.

Prensile ed eclettico, Mandorino fa arte sull'arte, però ricicla, con la sua macerata e inquieta sensibilità, i dati culturali che costituiscono il bagaglio della sua formazione.

Egli passa attraverso tutte le esperienze costitutive del tessuto storico-artistico del nostro tempo, rivive, però, e reinventa quel "materiale" sollevandolo nei

luoghi dell'immaginario ... a sue spese, filtrato e risolto in chiave individuale.

La sua opera non è un coacervo di stili fine a se stesso, perché all'interno di essa corre un'anima, quasi un filo segreto che assicura un'assoluta continuità nella diversità.

In Accademia, mi confidava, gli avevano insegnato a guardare un modello, ma egli, autonomamente, fa sua la lezione di Picasso per cui, lo diceva Gertrude Stein, "l'unica cosa da non fare è guardare un modello".

Dopo l'esordio sul versante del neorealismo figurativo, mentori Vincenzo Ciardo e Geremia Re (e sa bene il lettore quale carica novatrice ed originale riposi nel loro magistero), negli anni Cinquanta la sua produzione si iscrive nella corrente d'*essai* per eccellenza: l'astrattismo, referenti Braque, Picasso, Chagall e i moduli canonici delle avanguardie combinati in una sorta di *pastiche à la page* (astrattismo cubismo, divisionismo), non inquadrabile nella classica distinzione Kahnweileriana, ma solo nella manierata tendenza, propria di quegli anni, volta a testimoniare il superamento di toni realistici o a rompere con gli ormai attardati e sterili napoletanismi dagli stereotipi tardoimpressionistici, figurativi, oleosamente lirici. E', per ora, solo letteratura: *Est quod tollere velles*, ma in nuce c'è il Mandorino della maturità e dei periodi successivi. C'è lo stigma (che sarà poi una costante) del suo ribellismo che si risolverà in un impasto di impressionismo-espressionismo *fauve* alla fine degli anni Sessanta. Stipa, intanto, nella teca dell'anima, esperienze e letture: l'astrattismo è solo una prima, grande tappa, un segno del suo *streben*, non il fine, ma il mezzo per rinnovarsi, per opporsi alla provincia ove residua una lisa tendenza calcografica dei moduli tardoimpressionisti o retoricamente realistici e dilaga un calligrafismo esornativo, lezioso e pulito (paesaggi, gattini, uccellini, nature morte). Egli non esaspera mai "l'astrazione fino ad un totale distacco dalla realtà",⁽¹⁾ mantenendo con essa un rapporto sostanzialmente aggressivo e dialettico.

Il suo astrattismo si interseca poi col realismo sociale di Migneco, di Guttuso, di Carlo Levi, dello stesso Re, incrocia Carlo Barbieri (Mandorino è fra i primi a "scoprirlo") e produce esiti nuovi: figure e volti denunciano l'arcano e sofferto non-senso del mondo, la pena e la fatica del vivere, che Montale aveva incontrato nella foglia accartocciata, nel "rivo strozzato che gorgoglia", nel "cavallo stramazzone". Figure e volti recano impresso il timbro di un espres-

sionismo categoriale, raffinato e parossistico per quel segno impetuoso, talvolta eccessivo, da *Sturm*, che lo caratterizza, ma sempre risolto nella luce e nella pura essenzialità del colore che ora si fa autentica dimensione prospettica, ora deflagrazione dei volumi, ora vibrazione magnetica, sicché lo spazio non è definito e ritagliato se non dalla cornice e coincide col nulla da cui emerge la materia: è l'informe da cui nascono le forme.

Il Novecento è il secolo del delirio, ma è essenzialmente il tempo dell'angoscia suprema, individuale e collettiva, del roteare nei vuoti siderali, del superamento vorticoso di ogni conquista, negazione e rifiuto di ogni staticità, *epos* del subliminale. L'uomo è trottola, festuca soffiata dal vento dell'assurdo.

Tutto questo Mandorino trascrive sulla tela, accendendo la lanterna magica dei suoi colori e sostituendo all'opacità del reale la luce, talvolta sinistra, di iridescenze metafisiche, per "restituire" a se stesso e al lettore ciò che le sue vibrisse gli hanno concesso bergsonianamente di *intuire* al di là delle cose, là, dove flagrano, direbbe Lucrezio, le fiammanti mura del mondo. Ma il suo astrattismo si rinnova, perde le squame della maniera e nel Sessantotto si restituisce alla tela vieppiù macchiato da un rosso tonale denso di umori simbolistici e metafisici. Ogni soggetto (paesaggio, luogo, volume) è deflagrato. E' il momento della enucleazione della forma, esito estremo della sua arte che, all'inizio degli anni Settanta, lo pareggia alla pittura materica.

Nascono le grandi nature morte (tutt'altro che leziose) o i *bouquets* che hanno sullo sfondo come *sfraghis* le persiane verdi. Ritornano suggestioni impressionistiche, coniugate con effetti *fauves*. E qui Mandorino raggiunge la piena maturità, poiché la sua cultura appare finalmente distillata, isolata nei luoghi dell'inconscio e della criptomemoria. Ogni ingorgo è risolto. Il suo sforzo è ora teso all'esegesi della realtà che viene trascritta in chiave essenzialmente materica. Ti aggrediscono i simboli, le figure allucinate, enigmatiche, sospese, anchilosate, seleniche. I fiori hanno un solo possibile *specimen*: Odilon Redon, non altri. Rosso sangue il sole. Basso il confine. Rosso, sempre rosso: eliotiano correlativo oggettivo del sentimento del degrado, della terra desolata. Cromatismo orgiastico. E' il delirio di Mandorino, finalmente se stesso, impressionista-espressionista *fauve*, ebbro di ispirazione che ossessiva, incontenibile tracima e contamina anche il sacro. E qui il suo senso della di-

vinità lo allinea agli interpreti più eterodossi nella sfera dello Spirito.

Fra i Cristì di Mandorino, il *Cristo spillato* è quanto di più alternativo si possa avere nella pittura d'opposizione. Categoria del divino è la quotidianità diseroica, nella cui luce si iscrive ogni Cristo, spiazzato e vinto dallo scacco del vivere, dal gratuito e vischioso non-senso del mondo, per cui non basta, parafrasando Agostino, *credere per capire*. Cristo è travolto dal male, trafitto non dai chiodi della croce, ma dall'umanità che Egli inutilmente ha redento! La crocefissione non è un evento del passato, ma si rinnova ogni giorno, *usque ad consummationem saeculi*, ("Ecco, io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo", MT.28.20). Il *Cristo spillato* turba la nostra grammatica del divino, è l'archetipo della vittima e come tale ipostatizza il destino dell'uomo, scalcato nella carne, oggetto del male ottuso degli altri, squartato più che il bue di Rembrandt, talché invero una condizione universale e universale fantastico si fa dei giusti, del loro destino. E' l'Uomo di questo nostro tempo in cui il sonno della ragione è più che mai durevole e grave. Negli occhi del Cristo balena la luce corrusca degli occhi del *fuclato* di Goya, anch'egli "crocefisso" (lo dicono le sue braccia).

Affiora l'ispanismo come categoria dello spirito: Velasquez, Goya, Picasso, Dalì. *Ispanità* dello stile. La Spagna! non può intendersi la pittura del Novecento, né Mandorino, né il nostro Bodini senza la Spagna, confine di terraferma, luogo dell'anima, archetipo collettivo per noi salentini, isola neobarocca dell'immaginale in cui si denuncia il non-senso e si frantumano gli schemi dell'Ottocento.

L'"ultimo" Mandorino è neobarocco e spagnolo nell'anima, il suo Salento è omologo della Spagna di Bodini forse perché "ciò che grida, da noi come in Andalusia, è l'antico sangue arabo"(2) e "vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo"(3).

La resa degli anni Ottanta è gravida di umori kafkiani, la sua *pagina* veramente *hominem sapit*, perché ha il sapore dell'uomo Novecento.

1 Cfr. L. Mandorino, *Vocazione e maestri*, in "L'albero", n. 50, 1973, p. 145.

2 V. Bodini, *Flamenco*, in *Corriere spagnolo* (1947-1954), a cura di A. Lucio Giannone, Lecce, Piero Manni, ed., 1987, p. 44.

3 ID., *Madrieno a Madrid*, ibid., p. 93.

LEONIDA REPACI

Si potrebbe parlare di Lionello Mandorino come di un pittore meridionale che abbia inteso svolgere un personale discorso sociologico: che pure c'è, (terre e case e paesi contadini sono i suoi, e non possono essere altro: il Sud è un grande continente contadino) ed è tutt'altro che trascurabile. Oppure, lo si potrebbe inquadrare in uno dei non pochi filoni validi della pittura meridionale, o della pittura pugliese, che ha avuto particolari e originali matrici creative. Tuttavia, il conto non tornerebbe per intero, perché non coglieremmo in tutte le sue componenti l'identità di questo artista salentino.

Egli è certamente figlio di se stesso. Che certe sue linee siano partite da maestri vicini (lasciati in ombra dalla critica per macchinosi interessi), dal Geremia Re, al Ciardo, è un fatto quasi accidentale. Da Geremia Re, Mandorino ha tratto (o ha rafforzato) il gusto della lealtà pittorica: che nativamente possedeva, poiché non si crea da un giorno all'altro. Dal Ciardo può aver derivato la sicurezza di certe spatolate. Ma, ripeto, sono piccoli debiti – forse più affettivi che reali – che Mandorino ha saldato a breve termine. Tant'è, che molto più moderno è il suo figurativo (prezioso per la sua rarità), e più aderente alla nostra sensibilità il suo linguaggio espressivo. Tant'è, che il colore in Mandorino, (se si escludono i momenti di abbandono e di malinconia, che ogni artista autentico deve pure avere: quando le case sono cilestri, e gli uomini sono ombre, e i cieli risultano di una incredibile trasparenza madreperlacea: perché entra in gioco quel «dolore meridionale» che ci ha ispirati e perseguitati per secoli, per millenni), il colore, dicevo, in questo pittore sa realizzare un perfetto equilibrio pur senza perdere in intensità, o in forza, o in luminosità. Tant'è, infine, che il gioco della fantasia liberamente trascorre dal tema realistico al tema onirico, dalla «cosa in sé» al sogno, passando come vuole per tutte le fasi intermedie, con naturalezza (e non è un gioco, né un contrabbando: si sente che è padronanza della tecnica espressiva e pieno possesso del segno e del disegno: ed è, soprattutto, proiezione di un'interna, sofferta esperienza). Il colore dicevo: che, sapientemente dominato, perde la spericolatezza dei timbri insidiosi, (biacca-rosso-blu di Prussia), viene in primo piano, proponendosi nei soli giganteschi, nei paesi stagliati sul verde-rossastro, nelle nature morte, nei fiori e nelle stupende persiane abbaglianti.

Questo colore mandoriniano da luce meridiana, che si fa spazio oltre la cornice: del resto, la natura stessa del disegno di Mandorino sconfinava oltre le nozioni comuni di tempo-spazio, crea l'«altra» dimensione con un singolare gioco di azioni-reazioni, frutto non solo di una spiccata tendenza critica (e dunque creativa), ma anche di un costante aggiornamento culturale, di una adesione meditata ai movimenti artistici che, al di là di ogni latitudine, hanno dato continuità all'arte del Novecento. Da qui, la validità di certi «astratti» di Mandorino, che mai perdono di vista gli aspetti e le caratteristiche peculiari di tutta l'opera pittorica precedente; da qui, la modernità di questo artista, destinato a restare, per il suo rigore per la sua coerenza, per la sua spiccata personalità, un punto fermo nella storia della pittura del nostro tempo.

In Rassegna «Sud Puglia» pag. 66, Matino settembre 1976.

FRANCO SILVESTRI

A Mandorino, questo nostro operoso, fantastico, poetico artista, avevo avuto il piacere di rendere visita un anno e mezzo fa nella sua Collepasso. Ora ho il piacere di vedere raccolte le opere in questa mostra di Galatina, e mi sia consentito allora di dire al pittore qualche cosa del suo lavoro, dell'importanza significativa che ha la sua opera, che si svolge in varie direzioni, ma specialmente come interpretazione del paesaggio pugliese, dove lui raggiunge veramente delle vette di espressività non comuni, perché sente la drammaticità di questa nostra vicenda paesistica. Egli riesce ad enucleare gli aspetti drammatici di una terra, che noi siamo stati sempre abituati a considerare tranquilla, idilliaca, ma egli invece è riuscito a mettere in evidenza come pochissimi altri pittori (in contrasto con quella che era la tradizione paesistica pugliese di Casciaro e degli altri che lo hanno seguito e dello stesso Ciardo), a mettere in evidenza questo aspetto drammatico, indubitabile, dei silenzi della nostra campagna, dei silenzi delle nostre periferie.

Ci sono dei quadri dove la drammaticità è sconvolgente, come quelli in cui il sole diventa protagonista, non più nella sua statica dimensione di sfera

di fuoco, ma come elemento plastico e rivoluzionario, dinamico, una sfera che sembra si stia disfaccendo per invadere e bruciare tutto. Questa è alta poesia, alta significazione, alta comprensione del paesaggio. Tale personalissima interpretazione del paesaggio pugliese mette Mandorino in una posizione di privilegio nei confronti della troppa accademia che si fa oggi, ed anche dell'antiaccademia, del troppo non figurativismo, dell'astrattismo, delle strutture aperte, di tutta questa paccottiglia ideologica che ispira la pittura di oggi. Mandorino è legato fortemente all'equilibrio che è connaturale alla nostra terra, alla nostra civiltà, alla nostra tradizione, generatrici della nostra sensibilità artistica, che egli rinnova in un'esperienza nuova, in una tecnica che fa pensare alle più aggiornate esperienze della pittura di oggi.

Ci sono cose che richiamano Matisse, ci sono cose che richiamano Seraut, il nostro Birolli, Cassinari: c'è praticamente un'inserzione culturale attualissima in un tessuto di originalità, in un tessuto di autenticità. Io ho improvvisato queste mie parole, perché da queste parole l'amico Mandorino deve capire come io segua con affetto ed intensità la sua esperienza e quanto stimi la sua natura schiva, la sua operosità sapiente, la sua assiduità nei confronti della tela, questa confessione quotidiana che egli fa.

In «Verifica '76 A.S.T. Rassegna Degli Artisti, Lecce, settembre 1976.

LUIGI SCORRANO

Lionello Mandorino è salentino, di Collepasso, dove è nato nel 1927 e dove è rimasto a vivere e a lavorare. A Lecce, negli anni dei suoi studi, ebbe maestri Geremia Re, Aldo Calò, Antonio D'Andrea.

Ma i maestri si lasciano per cercare vie proprie, e Mandorino lo ha fatto sin dal 1952, percorrendo le vie più disparate (impressionismo, cubismo, realismo) ma sempre cercando in esse una sigla personale, com'è proprio di chi fa sua la cultura che acquisisce e sa dar voce al mondo in cui vive.

Presenza attivissima quella di Mandorino, come testimoniano una trentina di mostre personali, la partecipazione a innumerevoli manifestazioni in Ita-

lia e all'estero, i premi conseguiti in concorsi banditi in città italiane e straniere: Bari e Parigi, Roma e Belgrado, Napoli e Regensburg... e sarebbe troppo lungo il continuare.

Sue opere si trovano in collezioni pubbliche e private in gran parte del mondo. E la sua pittura e tutt'altro che circoscritta entro una limitata area geografica, il Salento, per quanto di quest'area essa mostri d'aver succhiato umori e tradizioni, problematiche esistenziali e rappresentazioni iconografiche, cultura e vita quotidiana.

Un tema caro alla pittura di Mandorino è quello del Cristo.

Tema di tradizione alta, e impegnativo, e che si rinnova solo se chi lo tratta ha capacità di rinnovarlo sottraendosi all'enfasi e alla banalità: due tentazioni che intorno al tema sono ricorrenti.

Mandorino vi riesce vittoriosamente, e non solo in prove recenti, ma sin dagli inizi, sin da quando il tema gli s'impose deciso e imperioso.

La *Deposizione* del 1952 ha un impianto raffaellesco, soprattutto nella struttura compositiva, nel modulo del Cristo e delle figure che lo circondano. È un legame con la tradizione classica, o una sperimentazione della resistenza del classico là dove la mano rifà un modello illustre e, pur serbandone la composta misura, v'introduce di soppiatto un umore più nervoso che punta già su tratti più modernamente sintetici.

Ma un più complesso esperimento costituisce la *Via Crucis* del 1957 - ch'è insieme esperimento plastico e pittorico -; in essa la tradizionale, si dica pure oleografica, iconografia religiosa è saltata e sostituita da elementi di estrema essenzialità. La «passione» è vista attraverso simboli: mani rapaci e possenti che premono la croce sulle spalle del Cristo; la corda che trae la croce da terra perché sia ancora caricata sulle spalle del Cristo; il martello, strumento del lavoro umano stornato dal suo pacifico uso e adibito all'orrore della crocifissione.

La croce taglia spesso diagonalmente la composizione: non eretta verso l'alto, in un'ansia di ascensione-liberazione, non distesa sulla terra in una sorta di conclusa caduta. La sua diagonalità si fa segno del travaglio umano, di una incerta - ma tenacemente coltivata - speranza del futuro.

La figura del soldato, là dove appare, è immagine del potere, crudele almeno quanto ottuso, che si esercita su Cristo-umanità. Ma neanche a quel pote-

re è negata una speranza di ripensamento e di riscatto.

Cristo, pur nella stretta del dolore, conserva un volto sereno: è un Cristo che conosce il suo ruolo, ha fatto la sua scelta, una scelta di sacrificio e di morte. Non intende sottrarsi. È per la sua consapevolezza che può nascere una nuova speranza nell'umanità. E da quella speranza che nasce dalla sofferenza, oltre la tragedia del momento presente, guardano le donne; ed è quella speranza che si stampa sul lino della Veronica. È per quella speranza che anche il persecutore è toccato finalmente dalla pietà e dalla coscienza di essere, lui pure, partecipe del dramma, dalla parte di Cristo; non più persecutore, ma compartecipe.

Ma si badi a come, fuori della destinazione eminentemente religioso-devozionale d'una *Via Crucis*, il tema del *Cristo in croce*, ancor più liberamente trattato, consenta un'operazione di più vasto respiro.

Nel *Cristo in croce* del 1968 la figura della donna reinventa, in linee d'indubitabile modernità, forme bizantine ieratiche e conchiuse. Il fondo della scena rinvia a un dramma umano più quotidiano, più percepibile, calato nella vita contadina del Sud (bianchi di case, azzurro inclemente di cielo, diagonalità della scala contro la croce, mani che si schiudono in un gesto drammatico).

Mandorino sente la figura del Cristo come modello perenne. Cristo è ogni uomo. Ed è soprattutto una sottolineata umanità quella che s'impone, nell'ardito taglio prospettico, in un acquerello del 1969, *Cristo*, di forte drammaticità, dove la figura emerge da macchie di colore, dalla cupezza di un fondo bagnato di nere viscide ombre.

In *Regnat, vincit, imperat* (del 1970) in uno di quei grandi formati che Mandorino prediligerà in seguito per le sue più complesse visioni, lo spunto polemico prevale forse sulla scioltezza della narrazione: ma da un inferno a un cielo, da una torva chiesa gerarchica a un trionfo di resurrezione, l'anello di congiunzione o il punto di passaggio salvante è pur sempre l'immagine del crocefisso. Luce ed ombra sono distribuite, qui, con una sorta di didattica tonale, di esplicita dichiarazione di intenti, che si forza sul chiarimento del significato non mette in gioco i valori pittorici, sempre preminenti.

Ancora un tema di casa, per così dire, ma di estrema pregnanza, è *Cristo e l'ulivo*, del 1970; in Cristo-ulivo il pensiero va all'abbandono delle cam-

pagne. La tragedia della terra abbandonata è tragedia di una umanità abbandonata. Nella simbiosi umana-vegetale c'è il senso di una condanna non più solo temuta ed attesa ma ormai definitivamente consumata.

I farisei del 1971 sono figure di una umanità che si accanisce su Cristo-uomo. Gli anni che vi s'intravedono sono i difficili anni Settanta, l'immediato post-Sessantotto con i suoi fuochi che si vanno spegnendo, con fuochi più tristi che si vanno accendendo ma non illuminano e non scaldano: la droga, la spaccatura della famiglia, l'interrogazione sull'uomo da parte di giovani sempre più incerti e demotivati, il crollo delle speranze, l'incertezza dei messaggi...

Colpisce, come notò Nicola De Donno, il «volto del Cristo», il suo «atteggiamento innaturalmente vero e definitivo». E colpisce l'intensità del colore, i verdi che scavano volti e occhiaie, i volti che si affollano in una folla di occhi, la tenacia dello sguardo, l'ansia di guardare e di osservare nel tentativo, per molti forse vano, di «vedere».

In Cristo finisce per riflettersi il *Martirio di ogni giorno*, ch'è quello dei giovani, i più colpiti dai mali sociali; in Cristo, come nella espressionistica *Crocefissione* del 1981, è l'umanità giocata dal denaro e dal potere di ogni specie. In questa composizione, le figure dello sfondo sono sinopie, allusioni, non altro; e il Centauro è l'immagine del potere della cultura, e la figura in primo piano è Caifa, ogni Caifa, che impedisce di accostarsi all'umanità-Cristo, di realizzarsi in Cristo-umanità.

Un Cristo inchiodato sui segni di un mondo che si vanta di progresso e forse non fa che isterilirsi di almeno tanto quanto presume di arricchirsi è *Il Cristo dell'antenna*, un calvario realizzato il Venerdì Santo del 1985 a Collepasso, ideato e dipinto da Mandorino e alla cui realizzazione tecnica e materiale hanno contribuito i Signori Germano De Prezzo e Grazio Coroneo (e si ricorderà qui di passaggio che il lavoro fotografico è opera del figlio dell'artista, ... Mandorino).

Complesse simbologie entrano in composizioni di vasto respiro. In *Deposizione tra mito e storia* la croce (segno della passione quotidiana è cemento, vetro, plastica; la nudità di alcune figure è nudità di pensiero e di fede; Veronica non ha altro lino che la sua anima per imprimervi il volto di Cristo. E Cristo s'inchioda da solo alla croce.

Sullo sfondo, luoghi della nostra terra, con i loro riferimenti a incroci di culture: oriente e occidente,

mito e storia. La mancanza di committenza per l'artista d'oggi diventa, ironicamente, autocommittenza; e l'artista si dipinge in primo piano, committente ed esecutore dell'opera.

Il segno è sintetico, il cumolo delle allusioni si realizza per via di un sincretismo ironico: citazioni michelangiottesche si affiancano a citazioni da Ingres; l'immagine devozionale dell'Addolorata diventa l'immagine dolorosa della tarantolata; l'uomo re-redisce a ominide.

La realtà è sconvolta e stravolta, oscilla tra quiete della storia e inquietudine della cronaca quotidiana.

Nel *Giudizio finale* del 1983 vi è un trionfo di figure femminili.

La composizione è segnata da una forte tensione vitalistica. Cristo, possente, domina lo spazio, incarna la nascita dell'universo. Ascensionalità, profondità prospettica, esaltazione del corpo, danza, volontà di piacere; c'è tutto questo, ma anche volontà di liberarsi da regole e remore, e dramma della caduta. La presenza femminile è presenza totale; la donna riassume in sé l'uomo.

E basterà, oltre la *Pietà* del 1984 con il corpo del Crocifisso in sospensione e in un impeto di gravitazione-attrazione verso la terra, segno della pietà per l'uomo, basterà, dicevo, ricordare *Apocalisse* del 1984.

Qui Mandorino sembra ambiziosamente realizzare una sorta di summa della cultura occidentale sacra e profana, un grande riassunto di culture e di stili. La composizione è intrisa di ambiguità; vi sono le trombe del giudizio, della chiamata definitiva, ma vi è la nube come forma primigenia (nube generatrice, acqua, nascita della vita). La cavalcata delle figure apocalittiche più che biblica è di estrazione mitologica greca e romana; il cavallo si metamorfosa in cavallo-toro cavalcato da uno scheletro-clown. La tragedia si fonde e confonde con la commedia; il grande circo dell'esistenza inscena il suo vario spettacolo, strane figure – tra l'Arpia dantesca e l'angelo – occupano la zona in cui è rappresentata la resurrezione della carne, ma i risuscitati non sono tratti verso l'alto né respinti verso il basso (cielo e inferno); restano sulla terra a dire che la terra è la realtà ultima dell'uomo.

Riappare l'immagine centrale, della crocefissione. È l'immagine di venti secoli di storia cristiana, storia del Cristo-uomo aggredito dal male, dell'uomo della pietra e della fionda, del fratello che ucci-

de il fratello. La nascita dell'uomo è perpetua incarnazione; la donna risorge nella vita che trasmette, ed è nella figura materna la speranza di salvezza dell'umanità. Nel fitto intreccio delle figure Mandorino sembra voler convogliare, e condensare, chiamati a un ideale giudizio, gli uomini di ieri e quelli di oggi: passato e presente. In vista di che cosa? forse solo di una possibilità. O di una speranza. E non è poco.

Da ripresa Tele Sud. 23/6/1985.

DONATO VALLI

Pubblichiamo, come promesso, uno stralcio della nota che Valli ha letto al momento della consegna dei disegni ai sostenitori di Tempo D'Oggi.

Né l'amico Nicola De Donno all'atto della bonaria commissione, né l'amico Nello Mandorino all'atto dell'inizio del suo lavoro forse si resero conto che stavano per realizzare una delle operazioni culturali e artistiche più incredibili cui sia consentito assistere, tale che solo una folle generosità e un senso spericolato dell'avventura spirituale potrebbe in un certo senso giustificare. L'impressione che un osservatore esterno riporterebbe da una esposizione così nutrita e così omogenea di disegni, tutti febbrilmente concepiti e realizzati in un periodo di tempo brevissimo e per una occasione che non sembrerebbe tale da costituire valido motivo d'incentivazione e certamente sproporzionata rispetto alla proliferazione di forme, di figure, di immagini che ha scatenato, sarebbe quanto meno di meravigliato stupore, come quella di un uomo che si trovi a esplorare per la prima volta un mondo vergine e inerme, del tutto indenne dalle contaminazioni della tecnica e dai guasti delle orgogliose prevaricazioni che la civiltà quotidianamente commette, in nome dell'ingegno e del benessere, ai danni della natura e dell'ambiente. Ma una volta passati la meraviglia e lo stupore generati dalla inaspettata visione, è giusto trovare ragioni più valide del fenomeno, respingere l'allettante invito che ci viene a un disarmo della logica e della critica e a una implicazione della favola e nella suggestione del mondo evocato.

E allora, cos'è che giustifica questa improvvisa esplosione di linee e di forme che noi oggi possiamo

ammirare come se fossero uscite da un unico atto di creazione e costituissero le tessere di un affresco strutturalmente organico e unitario?

Ebbene, questi disegni di Mandorino sono, a mio avviso, il suo epistolario segreto, rivelano la sua necessità di raccontarsi, il dirci le cose della sua anima più nascosta, con una libertà che è concessa solo agli amici intimi. Non è un caso che essi siano, infatti, destinati ad amici, siano, infondo un atto di amicizia, cioè un atto di libertà espressiva, un uscire in pantofole e con la camicia aperta sul petto per accogliere, sorridendo, un volto conosciuto per raccontarvi la propria avventura umana, il proprio itinerario d'artista. Qui, in questi disegni, voi riconoscete tutto l'uomo Mandorino: i suoi abbandoni di sognatore, le sue sofferenze di proletario, la sua ribellione contenuta, le sue scontente paesane, i suoi scatti di ira e di passione, ma soprattutto la generosità del suo cuore, la necessità di donarsi per sopravvivere, l'estro dell'interpretazione, il genio della misura, l'ironia di chi è spietato con se stesso e non sa cedere all'indulgenza e alla commiserazione; in una parola, la sua dignità d'artista. Voi riconoscete in questi semplici disegni il ragazzo di Collepasso che insorgeva contro il paese e contro la famiglia per inseguire e imporre un suo ideale dell'arte e della vita, il giovane che tra sacrifici, sconfitte e qualche pallida illusione si recava a Lecce come in un quotidiano pellegrinaggio per il suo tirocinio d'arte con Calò, D'Andrea, Re. Capiava che quello era il momento centrale della sua formazione, il momento magico della provincia che dopo secoli di frustrazioni cominciava a scoprire lentamente se stessa.

Non si trattava solo di una coincidenza fortunata, era l'entusiasmo della riconquistata libertà civile e politica, che aveva implicazioni morali e spirituali, a costituire l'incentivo prodigioso di quegli anni, era l'illusione di poter essere protagonisti – finalmente! – del proprio destino umano, di poter costruire dal nulla la nuova società, il nuovo ordine di libertà e di giustizia. Nel cuore di quell'entusiasmo, di quella illusione si trovò il giovane Mandorino e per prima cosa apprese un grande insegnamento che lo ha guidato durante tutta la sua ricerca di artista e che troviamo qui condensato in questa forma di confusione figurata: che, cioè, non può darsi arte vera senza umanità, senza realtà, senza storia; che l'arte ha bisogno di continue verifiche intellettuali, di snerpanti sperimentazioni, ma che il suo sito legittimo è

il mondo, la società, la vita, senza i quali diventa anemica e può morire.

Tre maestri, Re, D'Andrea e Calò, sono presenti nei disegni che noi osserviamo, la loro vicenda è reinventata, assume l'aspetto di un discorso conosciuto, narrato con l'affabilità della confidenza più aperta, col trasporto di una memoria che è diventata sostanza spirituale del proprio farsi, del proprio affidarsi all'espressione del segno, pensato come momento magico e necessario che abbraccia infatti, affidandosi al semplice e quasi istintivo scorrere della matita sul foglio, Mandorino rivive, senza pentimenti e senza ripensamenti, tutta la propria vita d'artista. Ritornano i temi della sua opera: gli ulivi, i fiori, gli squarci di paese, le nature morte, le figure, i paesaggi, i gatti: ma nella loro essenzialità di linee pure, non rivestiti della illuminante bellezza dei colori, quasi restituiti alla loro leggerezza di modelli ideali, alla fase delicata del loro iniziale concepimento. La vita, ch'è propria del colore, qui è affidata all'intensità del segno, ora leggero e quasi diafano, ora lezioso, ora perfino calligrafico, ora invece, nei più riusciti, corposo, compatto, nervoso, denso di una passione che s'aggruma nell'estrema semplicità delle linee con delle variazioni di finissima qualità intrinseca. È come essere arrivati, per via di lustrazioni progressiva ad afferrare il segreto che sta prima del quadro, prima della pittura, a fermare per un momento l'*apriori* che è destinato a diventare storia concreta di piani, di spazi, di volumi realizzati attraverso il colore.

La conoscenza delle avanguardie artistiche italiane ed europee gli è servita per meglio capire e approfondire, per arricchire la tonalità delle sue immagini per caricare d'ineffabili tensioni l'accesso colorismo delle sue composizioni: è stata, in definitiva, un punto di transito obbligato oltre il quale baluginava il richiamo irresistibile di una realtà che lo costringe a ricomporre, a ricostruire, ad organizzare in un senso logico e compiuto il discorso pittorico dopo averlo analiticamente esaminato per volontà di studio e di riflessione.

E la realtà non può essere che quella del suo ambiente: i suoi paesi indagati con l'amore di figlio ma anche con la spietata consapevolezza del critico, i suoi contadini spiati nello spasimo della loro quotidiana fatica, i suoi ulivi mitizzati fino a divenire simbolo di una umanità tragica, ferita nel cuore, i suoi fiori dei colori roventi ed essenziali, gli oggetti

semplici del Salento più patriarcale, soffici di una nostalgia dietro la quale si legge la struggente lezione di Modigliani, i paesaggi rutilanti di luce scomposta nei suoi elementi più affascinanti ed elementari. Tutti motivi che ritornano anche in questi disegni a testimonianza di una fedeltà ininterrotta alla piccola patria salentina ed una fede nei valori della pittura come atto di liberazione dai limiti individuali e sociali di una gente che non può non riconoscersi ed esaltarsi in questo semplice, umanissimo racconto che sa di favole e di eroismo.

In "Tempo d'Oggi", pag. 3, Maglie 23 aprile 1975

DONATO VALLI

Non è la prima volta che Lionello Mandorino si cimenta, per così dire, con un tema obbligato, ma è la prima volta che questo tema gli cresce tra le mani e lo costringe a venire a patti con la sua natura e quasi a castigare, senza tuttavia mortificarla, la sua esuberanza e la sua gioia di colori.

È già un segno preciso dell'uomo e della sua raggiunta maturità pittorica il non aver ceduto alla irritante retorica del patriottismo eroico e alla insidiosa tentazione del calligrafismo folklorico ed oleografico.

Egli, nonostante tutto, è riuscito a rimanere se stesso anche davanti a questi pericoli; e anzi si avverte nelle opere presentate una certa tribolazione, che poi si è tradotta in misura di impegno, se non proprio di umanità.

Infatti, se è vero, come diceva Ciardo, che «al pittore di paese spesso si presentano, oltre a quelli consueti dell'arte, anche dei problemi che potrebbero impegnarlo come uomo», questo diventa tanto più vero e incombente quando il paesaggio non è un paesaggio qualunque, ma detiene uno spessore di storia e di spiritualità, che finisce col coinvolgere anche lo spettatore più disinteressato.

Così Mandorino è stato costretto ad istituire una sorta di compromesso tra se stesso e la storia; cioè ha letto la storia nello stesso modo in cui l'ha sentita un altro artista salentino, oggi quasi dimenticato, Luigi Corvaglia, il quale così si esprimeva a proposito del rapporto tra passato e presente, tra contemporaneità vissuta e memoria del tempo, eternamente agente dentro l'anima: «Per capire la storia io la rivi-

vo, risuscitandola dentro di me, alla mia maniera: perché mi diventa sempre un dramma (...). C'è dentro del mio. Se ne lo levi, ti vien meno il dramma che fa viva la storia, perché da cartacea, univoca, senile, menzognera, la fa umana, cioè, la fa tutto questo e l'altro che le manca, per essere universale». Bisogna porsi in questa prospettiva di flussi contrastanti per comprendere l'inespresso e l'ineffabile ch'è nelle opere di Mandorino; una storia, cioè, che si fa contemporanea e individuale per conservare la sua pregnanza di significati interindividuali ed universali. È chiaro che ciò vale a togliere qualsiasi patina di descrittivismo esteriore dai quadri del pittore e qualsiasi pretesto di occasionalità, sollevando la contingenza storico-celebrativa a momento congiunturale d'incontro tra l'irrequietezza dell'artista, sempre vorace di nuove esperienze, e la vita culturale del suo immediato referente ambientale, che compendia le sue stesse relazioni con tutto ciò che lo circonda, lo forma e ne collauda la struttura mentale e la spirituale tenuta.

Così siamo giunti a questa mostra, nella quale Mandorino mette a frutto non solo tutte le sue conoscenze pittoriche, non solo tutta la sua perizia tecnica lungamente affinata e provata, ma la sua stessa consentenza d'artista, cioè, la sua persuasione d'uomo, per dirla con Michelstaedter, contro la minaccia retorica sia della istituzionalità accademica, sia del mito cresciuto sulla vicenda di Otranto. Egli, in definitiva, fa appello alla sua esperienza non per una dimostrazione di bravura ma per una sorta di scommessa con se stesso, quasi a saggiare la sua resistenza di fronte al «dato» e di fronte alla storia. In questo gioco di rischi calcolati e di preventivabili scacchi ha vinto indubbiamente l'artista perché il dosaggio fra scatto fantastico e testimonianza del documento alla fine è risultato così convincente da sembrare naturale e persino istintivo.

Certo, rimangono una certa compiacenza pittorica, la consapevolezza nell'artificio, il richiamo a un bagaglio di ragioni diventate costume e carattere per l'ormai lunga consuetudine con l'arte, la familiarità disinvolta col colore fino a sembrare nativa e spontanea; ma a parte la considerazione che senza questi ingredienti è difficile penetrare nei recessi dell'arte, bisogna convenire che essi sono segni sicuri di una acquisita maturità, che autorizza ogni diletta divagazione tematica senza snaturare il proprio carattere e tanto meno tradire il proprio impegno e la costruita immagine d'artista.

Per questo pur nella realtà del tema Mandorino rimane sostanzialmente se stesso ed è possibile riscontrare nella continuità della evoluzione tematica il contrappunto di una ricerca di soluzioni innovatrici che quella continuità confermino ed esaltino. Così i paesaggi naturali, le composizioni urbane, le nature morte, le figure umane fanno parte inequivocabilmente del mondo poetico e pittorico di Mandorino, sortiscono da una medesima passione di colori, da una medesima ideologia culturale e tecnica, ma diversi sono il tono e la disposizione d'animo, diversi il senso di avvolgente mistero e di attonito incantesimo che traspare dai panorami e dai vicoli, dagli angoli segreti di un'Otranto più vissuta che vista, più scavata nell'animo che ribaltata in un tessuto di ovvietà e di colori omologati. Eppure quanto vere e categoriali la tenerezza di colori, l'atmosfera di irrealtà che circonda alcune immagini o alcune situazioni, simile ad una malinconia di grandezze perdute e di sacrifici confermati per sempre! E quella fissità del tempo immobile, corposo, di storia che s'è fermata a un ingorgo irrisolto di clessidra, a una svolta di terra rimordente, come direbbe De Martino, per antiche miserie e nobiltà fatalmente decadute! E quegli ulivi umani, quasi anima della terra e del quadro, grumi di passioni inesplose, vita soffocata a un nodo d'avidità, correlato di fatiche immani e senza mercede, compensanti la loro frustrazione d'esistenza, la loro condizione di sopravvissuti con una intensità di colori che è richiamo d'alti cieli e di potenzialità ancora intatte.

Donde Mandorino abbia tratto tanta forza d'immagine e tanta intensità di spirito, tanta vigoria di sentimento, non è un mistero per chi conosca il suo itinerario umano ed artistico, la sua adesione alle radici della terra salentina, alla civiltà di un popolo di cui si sente pienamente partecipe. Sicché i piccoli oggetti quasi nascosti tra le pieghe del quadro; la cura inaffettata dei particolari caratterizzanti uno squarcio, un panorama, un muro, una scala, un vicolo; l'accanimento su alcuni dati realistici ricorrenti, sono tutte ipostasi d'un affetto ingigantito col tempo e con l'esperienza, punti certi di riferimento d'una memoria personale resa credibile da quei momenti di obiettività e di concretezza quotidiana. Ecco perché il corpo delle opere esposte presenta l'andamento d'un racconto pacato e sommerso; l'ansia del dire sopravvanza quella del suggerire senza mai scadere nell'enfasi; l'empito lirico sublima le asprezze del reale e umanizza le astrazioni della memoria e del

pensiero. Il racconto, insomma, è di vicende scontate nell'anima e pertanto già tutte accadute, senza un margine di ipoteticità che potrebbe compromettere quella pregnanza di tempo maturo e raccolto in se stesso.

Eppure la vita è intensa e dinamica perché non affidata alla narrazione di fatti esterni ma alla esplosione delle immagini e dei colori. Si da che questa è caratteristica precipua di Mandorino. Egli, cioè, il colore non lo manipola, non lo costringe, come succede ad altri pittori, alla macerazione o alla consunzione sì da ricavarne un'impressione di lontananza e di irrealtà, ma lo esalta, lo fa esplodere nella sua naturalità più cristallina, quasi a trasformarlo in realtà, quasi a farne l'unica realtà possibile, ricrea oggettivamente e matericamente nella effervescenza di un vivido gorgogliare di vita e di impressioni immediate. Questo equilibrio compensativo di assorti silenzi e di gridi colorati, di informali spaziali e di finitezze concrete affidate al colore è forse il tratto connotativo più appariscente della pittura di Mandorino. In esso si risolvono tanto il paesaggio naturale quanto la figura: quest'ultima con più accentuata malinconia di sorti compiute e di sfumature psicologiche e con un icombente destino d'assenza, che ha bruciato ogni possibile attesa e speranza.

Ma la magia dell'ambiente ha influito anche sul colore del paesaggio: nei quadri di argomento otranino il Mandorino ha per un momento abdicato alla smagliante intensità dei suoi raggi di fuoco per un giallo altrettanto intenso e vivido. E una novità che l'artista attribuisce alla diversa luce dei tramonti adriatici rispetto a quelli infuocati del litorale ionico, ma che non sarebbe azzardato riportare ad una condizione d'anima, a un senso di rarefazione che l'immagine subisce per quell'ipoteca di storia interrotta, di attonita sospensione, di vetusto aurato privo di spessore perché tutto confluyente in una dimezzata contemporaneità. La vita occhieggia silente più per intenzioni di movimento e oggetti oramai rituali (i gerani, i panni sciorinati, i fanali ancora spenti, le donne forzate a un gesto di domestica uguaglianza), che per flusso visibile; e un incanto di atmosfere preservate dalla minaccia della frenesia modernistica incombe con un che di tristezza dalle tele inconsuete. L'elegia sconfigge l'epica; e non è vittoria da poco, se sconfigge anche ogni paronesi dell'enfatico e del celebrativo. Questo merito primario è giusto riconoscere, oggi, all'amico pittore Mandorino, testimo-

niando per il resto il suo lineare temperamento d'artista e l'itinerario d'una dedizione consumata all'insegna della fedeltà e della passione.

Tricase Porto 9 agosto 1980.

Presentazione orale in occasione della Mostra a Otranto. V Centenario del Martirio 1480-1980

VITTORIO ZACCHINO

Rannicchiato nella sua fragile figura, che par quasi costruita al risparmio e «fatta in economia», e tuttavia nervoso e pronto allo scatto, il testone ricciuto dondolante e gli occhi che guizzano dietro lo schermo delle spesse lenti, Nello Mandorino m'intrattiene nello studio di Collepasso fulminato da sanguigni soli spaccati e dall'accecante fiottare di corpose nature salentine.

Un reciproco bisogno di scontrarsi in amicizia, di provocare i nostri latenti pensieri e confrontarli, di attizzare il fuoco che langue sotto le ceneri delle delusioni, è all'origine di questo alternativo ritrovarsi, concordato antidoto al corrosivo ma operoso isolamento di questa dolente periferia.

Giova, a me specialmente, sostare di tanto in tanto tra le sue invenzioni salentine che sono, forse, più fedeli del reale; vi ritrovo un Salento che di giorno in giorno sparisce dal ricordo e che tra non molto continuerà a sopravvivere solo sulle tele di Mandorino.

Poeta del colore, ma non nell'accezione eufemistica e riduttiva di conio prammatista e corrente, bensì di reinventore di una realtà cromatica alla cui autenticità non può non contribuire il soffio creativo della poesia, Mandorino possiede la nativa capacità di dominare le tinte e di dosarle sapientemente per sottrarle all'insidia di compiaciuti decorativismi.

La luminosità di certi suoi paesaggi, sorpresi nella violenta solarità della controra, la succosità della sua frutta e la delicatezza dei fiori, la provocatoria determinazione sentimentale delle sue figure, le case calcinate cui sovrastano soli rossastri, parlano un linguaggio che, se tradisce ancora esili legami affettivi con Geremia Re e Vincenzo Ciardo, si propone su un piano più moderno come naturale e più raffinata evoluzione di una linea tipicamente salentina.

Mi pare di poter dire che l'idea cardine a cui attinge la sua pittura è il bruciante e facinoroso culto della propria terra, la millenaria imponente rabbia meridionale che ha tormentato e ispirato e tormenta e ispira da sempre i migliori. Gliene accennò durante una delle rare pause del suo tempestoso colloquio che momentaneamente affoga in un sorso di Sanmarzano; ma eccomi investito da una più veemente bordata verbale in cui riconosco la salentinità delusa e mortificata, la mia stessa ansia di riscatto, il *veleno* di questa estrema geografica cauda che chisciottescamente si frange come spuma contro gli scogli della generale indifferenza e della greve sonnolenza culturale.

Non pochi nodi seguitano a venire al pettine del nostro amichevole altercare: dagli stupri edilizi perpetrati a danno del nostro paesaggio alle non meno gravi colpe e omissioni di chi li permette; dalla povertà culturale dei politici al malcostume di intellettuali ipocriti e asserviti, all'abdicazione di quanti, da qui emigrati e saliti su alti scanni, hanno troncato quasi del tutto qualunque rapporto con la piccola patria salentina della quale, quasi vergognandosi, snobbano le genuine radici culturali.

Conveniamo amaramente d'essere rimasti in pochi a lottare, a portare avanti il processo di odio-amore che ci lega indissolubilmente a questa disgraziata periferia. Finché, ubbriacato dall'orgia dei colori e sopraffatto dalla vitalità diabolica del simpatico interlocutore, non decido di congedarmi.

Accompagnandomi m'invitai perentoriamente a tornare per nuovi scontri e nuovi sfoghi che diano un senso alla nostra rugginosa e amara insularità.

In «Tempo D'Oggi» pag. 3, Maglie, 21 aprile 1977.

NICOLA G. DE DONNO

LI CRISTI

a Lionello

I

*Li Cristi an croce de le chiese stannu cumposti, livicati a ffigurini.
Tuttarpiù, li cchiù spinti, n'è nnu nfanu de suturu a lla frunte. Su' vicini*

*a lla nnuenza de li cherubbini,
nu a lla traggedia de Adamu. Li fannu lliccati amposta comu manichini,
ca cusì cummittenza dae cumannu.*

*Via la ferocia de li fraggellanti,
li segni via de l'aguntà ca scoce!
Ole la chiesa Crisi rilassanti,*

*mòrbidi manierati su lla croce,
senza musculamenti cunturbanti
le pie signore, pràcidi a lla foce.*

I Crisi delle chiese stanno sulla croce / composti, levigati come figurini. / Al massimo, nei più spinti, c'è un'ombra affannosa / di sudore sulla fronte. Sono più vicini // alla innocenza dei cherubini, / non alla tragedia di Adamo. Li fanno apposta leccati quali manichini. / poiché così comanda la committenza. // Via la ferocia dei torturanti, via i segni della agonia che cuoce profondamente. / La chiesa vuole Crisi rilassanti, // manierati morbidi sulla croce. / senza gonfie musculature che conturbano / le pie signore, placidi nella morte.

II

Lu Cristu nvece de carne lu scisera ruttu e mbrattatu, cu ll'u sangu a còzziche sutta la pelle, e tavani e ccitise intra le piache, e lli capi ddi zozzi.

Propiu perciò ia pparire a lli scagnozzi de Càifa e dde Pilatu ca lu mpisera, enorme, ggigantatu, e ccu sse mòzzicane l'újiti; e nnu macignu a cci lu crise

*nnucente Ddiu - e ll'u crete -, umanu agnellu ca faina cu llupu ànnu scannatu.
Cusine tie lu senti, Liunellu:*

e nne sbatti, viulentu, a nnu scenatu sgumentu, de ommineddi, stu papiellu maru, comu intra tie l'ài sillabbatu.

Il Cristo di carne invece lo tirarono giù dalla croce / rotto ed imbrattato, col sangue a croste / sotto la pelle, e tafani e culici / nelle piaghe, ed i capelli sozzi. // Proprio perciò doveva apparire agli sbiri / di Caifa e di Pilato che lo appesero / enorme, ingigantito, e che si mordessero / i gomiti; ed un macigno a chi lo credette, // e lo crede, Dio innocente, agnello umano / che faina e lupo hanno sgozzato. / Così lo senti tu,

Lionello: // e ci sbatti in faccia, violento, uno scenario / sgo-
mento, di omuncoli, questo documento / amaro, quale lo hai
sillabato dentro di te.

18-19/1/1982

COMUNICATO STAMPA

Il Presidente dell'ENTE PROVINCIALE per il TURISMO di ROMA, marchese RAFFAELE TRAVAGLINI di SANTA RITA ha inaugurato ufficialmente la mostra dell'acquerello, presentata da LIONELLO MANDORINO nei locali della centrale galleria romana «IL TABERNACOLO», a Via Crispi.

L'artista che ha esposto a Roma, per invito della redazione giornalistica A.G.I., ha riscosso un meritato e positivo successo. La tecnica di questo leccese, personale e di pieno colore, ha interessato il numeroso pubblico che gremiva le sale della «Badesa» il corridoio «del vecchio armonio» e la «sala del cavalletto». Un pubblico che impediva di ammirare e criticare le opere esposte il miglior pubblico della capitale è intervenuto alla «sangria augurale» che la galleria IL TABERNACOLO offre nei signorili locali vicini a Piazza di Spagna. La stampa è intervenuta al completo, ed ha dato ampio risalto alla novità espositiva. Infatti IL TABERNACOLO ha presentato l'opera di LIONELLO MANDORINO come *fuori tema* di stagione, richiamando l'attenzione della critica e dei cultori verso l'acquerello, forma pittorica quasi dimenticata, tecnica che può dare il senso più vicino, anche se non illustrativo fatta di colore, e di passaggi indefiniti. LIONELLO MANDORINO con trenta opere ha dato una dimostrazione sufficiente di padronanza, senza mai ripetersi, ed è proprio con il suo colore che ha meritato il risultato positivo di questa sua presentazione romana. Maggiormente la opera si riferisce alla Puglia, al secolare ulivo, che attorciato e scarno, può essere raffigurato con movimenti ed interpretazioni vitali. Un omaggio alla sua terra, un atto che non solo interessa il settore artistico, ma che ha raggiunto un efficace messaggio di pubbliche relazioni turistiche. Un

invito a visitare la Puglia, che l'artista ha ritratto nel modo più poetico, non dimenticando mai l'albero indicativo e pieno di umana poesia. Anche nella figura, l'espositore ne ha esposte sei, infonde un ragionamento, che è vita, espressione di umana sofferenza, o di ricerca. Una analisi che il Mandorino ha letto nei volti dei suoi correghionali e che oggi ci ripresenta attraverso queste opere, tecnicamente diluite, ma piene di forza, che lo stesso colore forma con luce ed ombre. Una mostra molto positiva, una presentazione valida a Roma. Una meta raggiunta con maturità, con scioltezza di stile e di tecnica. Un punto positivo per l'artista che vede aprirsi l'orizzonte più lontano della propria regione, il valido ingresso nelle attività nazionali, nel mondo pittorico italiano. Una piccola natura morta, merita un particolare soffermarsi, una critica più attenta. È l'unica di tutta l'esposizione, ma da sola riesce ad imporsi anche se di piccolo formato. Nei colori della frutta, nelle linee accennate ci ritroviamo una scuola valida, una soluzione che può rifarsi alla vera opera d'arte, e che in questo momento si chiama acquerello. (...)

L'agenzia Giornalistica Internazionale ha diffuso due note stampa, diramate su scala nazionale e con diffusione europea, analizzando la pittura di Lionello Mandorino, in senso molto positivo. Fra l'altro il redattore dell' A.G.I. ha scritto: «Trovo nella tecnica del Mandorino una vena poetica, in linea di massima un figurativo moderno, una coloristica attuale, che non distoglie, anzi aggiunge al soggetto e al tema, una nota di concreta fase artistica non comune in un artista che senza ripetersi tratta il tema della sua terra.

A nostro parere, meriterebbe un premio speciale per l'incremento turistico della puglia. Egli mette tanta accortezza, tanto studio di colore e di abitudine nell'opera che la regione se ne avvale. Ed il colore non è una aggiunta, è un positivo senso di concretizzare un momento, una luce ed un calore che solo questa terra racchiude. Mostra positiva, una delle più soddisfacenti in quest'autunno romano.

In «Salento 2000» Roma comunicato stampa 23 maggio 1970.

NOTIZIA

LIONELLO MANDORINO

Nato nel 1927 a Collepasso (Lecce), dove vive e lavora. Ha studiato a Lecce con Geremia Re, Aldo Calò e Luigi Gabrieli. Dal 1952 al 1982 ha insegnato disegno e arte; è accademico ordinario dell'Accademia di S. Teodora, della Tiberina, della Toscana «Il Machiavello», della Fiorentina «Il Marzocco», della Ternana «Thyrus Artistica» e dell'Accademia dei Dioscuri. È stato insignito della «Legion d'oro» nel 1970, con medaglia coniata dalla Zecca dello Stato e nel 1993 il Capo dello Stato gli ha conferito l'onorificenza di Commendatore Ordine Merito Repubblica Italiana. Gli sono stati conferiti, tra gli altri: il «Nobel» Honoris Causa dell'Accademia delle Scienze, Lettere ed Arti; la Gran Croce di Barone delle Arti; il «Dio Pan»; il Pennello d'oro; il Trofeo «Arte Firenze 1977»; il Trofeo «Italia 1981», il Trofeo «Europa 2000»; l'Oscar «Leonardo Da Vinci»; il David d'oro; l'Oscar Fürth - Germania 1982; l'Oscar di Washington 1984; il Trofeo d'oro dei Continenti 1986; l'Oscar delle Arti 1989; il Mosè d'oro di Michelangelo; la Corona Alessandrina delle Arti 1989; la Medaglia d'oro «L. Einaudi» 1990; la Medaglia d'oro «Italia '90»; il Gran Premio Europa '91; la Targa d'oro «I geni dell'Arte» 1991; la Targa d'oro «Artisti Celebri» 1° Premio 1992; Premio Columbus 1492-1992.

Sue opere si trovano presso Gallerie, Musei, Collezioni pubbliche e private sia in Italia che all'estero; presso gli Archivi della Serigrafia «Dossier Arte» e presso diversi Enti, fra i quali la Biblioteca Nazionale di Roma e di Firenze, la Biblioteca comunale di Ancona, il Museo comunale dell'Informazione di Senigaglia, l'Archivio Arti Visive della Biblioteca Provinciale di Ancona, l'Archivio della Biennale di Venezia e della Quadriennale di Roma, la Biblioteca Nazionale Rumena di Bucarest.

In quarant'anni di attività artistica, ha tenuto trenta Mostre personali, prendendo parte a moltissime manifestazioni e concorsi nazionali ed internazionali (Parigi, Dubrovnik, Regensburg, Fürth, Washington, Los Angeles, Malta, Lisbona, New York, Budapest, Stoccolma), insieme con i maggiori Maestri della pittura contemporanea.

Nel 1990 sue opere sono state esposte alla Fiera «International Artexpo» di New York, accanto a quelle di Amaduzzi, Annigoni, Brindisi, Bueno, Cantatore, Guttuso, Messina, Mirò, Treccani.

Della sua pittura è stato scritto diffusamente su riviste specializzate, dizionari d'arte, quotidiani, settimanali, periodici; diversi servizi giornalistici gli sono stati dedicati dalla RAI-TV e dalle reti televisive private. È autore di saggi su poeti e artisti del Salento.



TAVOLE