

## «Sono cresciuta libera». Maria Padula: storia di un'artista lucana

MARIADELAIDE CUOZZO

Fra le molte artiste ancora semi-sommerse della storia dell'arte, Maria Padula, pittrice e scrittrice lucana vissuta nel cuore del Novecento, rappresenta sotto diversi aspetti un caso meritevole di attenzione<sup>1</sup>. Sulla sua vicenda ha contribuito a stendere un velo d'ombra quella che si potrebbe definire una doppia marginalità: da un lato l'essere donna e dall'altro la provenienza dalla provincia meridionale, circostanza, questa, che si è riflessa negativamente anche sulla sua fortuna storiografica. Sebbene, infatti, diversi intellettuali di rilievo si siano interessati a lei al suo tempo, successivamente solo in pochi se ne sono ricordati<sup>2</sup>, a riprova non solo del perdurare di quel «doppio movimento, di ingresso delle artiste nei mondi dell'arte e della loro scomparsa dalla memoria storica» (Trasforini, 2007, p. 10), ma anche della scarsa attenzione – che giunge talvolta all'oblio – tuttora riservata all'arte prodotta nel meridione d'Italia, in particolare fra Otto e Novecento, contesto in cui la Basilicata risulta essere fra le aree meno frequentate dagli studi<sup>3</sup>.

Ai fini dell'indagine sul percorso professionale e sulla vicenda personale di Maria Padula, i suoi scritti autobiografici forniscono chiavi di lettura molto utili<sup>4</sup>, in quanto evidenziano le difficoltà cui andava incontro una

---

<sup>1</sup> Ringrazio per le utili informazioni: Federica De Rosa (Accademia di Belle Arti di Napoli), Ilaria Sabatino (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli), Daniele Mazzolai (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze), Rosa Maria Leone, Mariantonietta Picone Petrusa, Donato Verrastro.

<sup>2</sup> Principalmente Elena Pontiggia, 1997, 2002, 2007; ma anche Ugo Piscopo, 1997, 2002; Claudio Spadoni, 2002; Francesco D'Episcopo, 1997; Aldo Masullo, 1997; Mariadelaide Cuozzo, 2008, 2014. Pressoché inesistenti le citazioni della Padula nelle trattazioni di carattere generale sull'arte italiana e scarse persino in quelle sull'arte meridionale, con rare eccezioni (Picone Petrusa, 2005; Pinto, 1999; 2002).

<sup>3</sup> Fra i pochi studi storico-artistici di carattere generale sulla regione, si vedano, per il Novecento, Cuozzo, 2008; Appella, 2015; Tolve, 2023.

<sup>4</sup> Innanzitutto, il romanzo autobiografico, di cui il presente saggio parafrasa il titolo, *Il vento portava le voci. Storia di una ragazza lucana* (Padula, 1986a), pubblicato molti anni dopo la sua stesura, compiuta nei primi anni Cinquanta. Si utilizzeranno qui anche i racconti *Il Tra-*

donna artista e il ruolo fondamentale svolto dalla famiglia nell'incoraggiarne o ostacolarne il percorso; inoltre tratteggiano una storia individuale strettamente interconnessa con gli specifici contesti socio-culturali in cui si è svolta, nel complesso quadro generale dell'Italia del tempo. Già di per sé rilevante appare il fatto che Maria Padula sia riuscita a diventare un'artista professionista, non solo in un'epoca in cui non era scontato, per una donna, arrivare a esprimere il proprio talento creativo oltre il ristretto perimetro del dilettantismo (cfr. Nochlin, 2019 [1971], p. 42), ma anche nonostante i molti ostacoli psicologici e sociali che dovette affrontare, causati sia da condizioni personali – a partire, come si vedrà, dal “peccato originale” della sua nascita irregolare – sia dal contesto geografico svantaggiato di provenienza. A fronte della condizione di marginalità multipla che ha gravato su di lei, a maggior ragione colpiscono la consapevolezza e la forza con cui seppe lottare, durante tutta la sua vita, per contrastare il peso delle zavorre sociali e culturali che era costretta suo malgrado a trascinare con sé. La sua vicenda biografica fu segnata *ab origine*, come accennato, da una nascita “irregolare”, rivelatrice delle dinamiche sociali di classe e di genere – segnatamente della soggezione delle donne di estrazione rurale al potere maschile – allora vigenti nelle piccole comunità del sud. Maria nacque nel 1915 a Montemurro<sup>5</sup>, comune della Val d'Agri in provincia di Potenza, da una relazione non ufficiale fra la contadina Giuseppina Pascarelli e un notabile del posto che, incapace «di un gesto che esigeva il coraggio di rompere con le tradizioni del suo *ghenos*» (Piscopo, 1997b, p. 11), non volle mai riconoscere legalmente la figlia. Per di più, Giuseppina era a sua volta nata da un rapporto illegittimo tra un “signore” del paese e una donna di umile condizione sociale; dunque, alla figlia era toccata la stessa sorte della madre e un destino simile avrebbe potuto avere anche Maria, se la catena creata dal

---

*guardo* (Padula, 2007 [1976]) e *L'uovo del cuculo* (Padula, 1986b [1965]) e inoltre la videointervista a Maria Padula pubblicata nel sito <https://luoghidellapittrice.wordpress.com/> e nel canale Youtube *I luoghi della pittrice Maria Padula*, entrambi parte del progetto *I luoghi della pittrice. L'opera di Maria Padula nei quadri, nel territorio e nella condivisione sociale*, promosso e sostenuto dal Comune di Montemurro e dal GAL Akiris e realizzato dall'Associazione Bellivergari, da Rosa Maria Leone, figlia di Maria Padula e Giuseppe Antonello Leone, e dal nipote Davide Leone, con altri collaboratori. Il progetto, finalizzato alla diffusione della conoscenza dell'opera di Maria Padula e alla sua valorizzazione, comprende, oltre al sito Internet e al canale Youtube, sui quali sono presenti vari documenti scritti, visivi e audiovisivi, anche un interessante Ecomuseo diffuso nel paese di Montemurro, dove ha sede la casa dell'artista.

<sup>5</sup> Il 12 gennaio.

«processo di espropriazione biologica che incombe sui diseredati della terra» (Piscopo, 1997b, p. 16) non si fosse, nel suo caso, fortunatamente interrotta.

In questo dramma personale, fin da subito tramutatosi in stigma sociale, può scorgersi la scaturigine originaria del femminismo di Maria, manifestatosi direttamente nel suo vissuto prima ancora che in una vera e propria militanza politica, in cui, già cinquantenne, si sarebbe impegnata con passione negli anni Settanta. «In questo terreno di sofferenza affonderanno le radici di un'antitesi totale e inconciliabile col nome e con l'istituto paterni [...]. Anche sul piano creativo, pittorico e letterario, Maria non evocherà mai figure paterne [...] come se il mondo fosse animato nella parte migliore ad opera innanzitutto, se non unicamente, della donna» (Piscopo, 1997b, p. 13).

La bambina venne accolta dalla coppia di facoltosi proprietari terrieri senza figli formata da Rosina e Nicolino Padula; Rosina in seguito la adottò legalmente<sup>6</sup>. Persino l'adozione contribuì ad accrescere il marchio negativo portato da Maria agli occhi della gente del suo paese: «La nobile decisione di donna Rosina appare del tutto estranea [...] nei confronti dell'*ethos* [...] della stessa comunità. Risulta una follia, anzi uno sgarbo alla tradizione dare nome gentilizio e ricchezze alla figlia di una serva, di cui si ignora il padre» (Piscopo, 1997b, p. 13). Dagli scritti di Maria, in particolare dal racconto *L'uovo del cuculo*<sup>7</sup>, emerge come tale condizione di illegittimità socialmente percepita, che nell'interiorità della bambina si traduceva in senso di vergogna e inadeguatezza, venisse controbilanciata dalla sua attitudine a ritagliarsi in qualunque situazione degli spazi fisici e psicologici di libertà, capacità su cui si fondò quella forza di resilienza che la sostenne per tutta la vita:

Le compagne di scuola erano informatissime e mormoravano tra loro alle sue spalle: una realtà dalla quale non si sarebbe potuta difendere mai; però [...] disponeva di un giardino e di una libertà che non tutti avevano. Ore e ore nel giardino a costruire casette con le pietre e la terra [...], a raccontarsi favole rannicchiata contro il cancello dell'orto. [...] Che liberazione allontanarsi dal paese per la solita villeggiatura invernale! Dove nulla sapevano di lei [...] pareva conquistare

---

<sup>6</sup> Rosina era figlia di Domenico Padula ed Elisabetta Ragona, anziani coniugi ai quali inizialmente la bambina era stata affidata, e Nicolino era cugino e marito di Rosina. Cfr. Cuozzo, 2014, anche per le notizie biografiche successive e per una bibliografia sintetica.

<sup>7</sup> Scritto nel 1965 e pubblicato nel 1986, l'artista vi narrò la storia delle sue origini cambiando i nomi di persone e luoghi.

una dimensione solamente sognata e anche tornando a Monterapato [Montemurro] era diversa (Padula, 1986b, pp. 27-28).

Fin da allora, quindi, e per il resto dei suoi giorni, Maria percepì il viaggio come una fondamentale esperienza di rigenerazione, così che anche a lei si attaglia bene quanto ha scritto Maria Antonietta Trasforini circa il valore che l'appartenenza a più luoghi e lo spostarsi fra di essi ha avuto per diverse artiste, venendosi a costituire «come una risorsa di creatività, come un punto relativo da cui guardare il mondo, facilitando un distanziamento e una relativizzazione dal linguaggio e dalla cultura-ambiente di origine» (Trasforini, 2007, pp. 144-145).

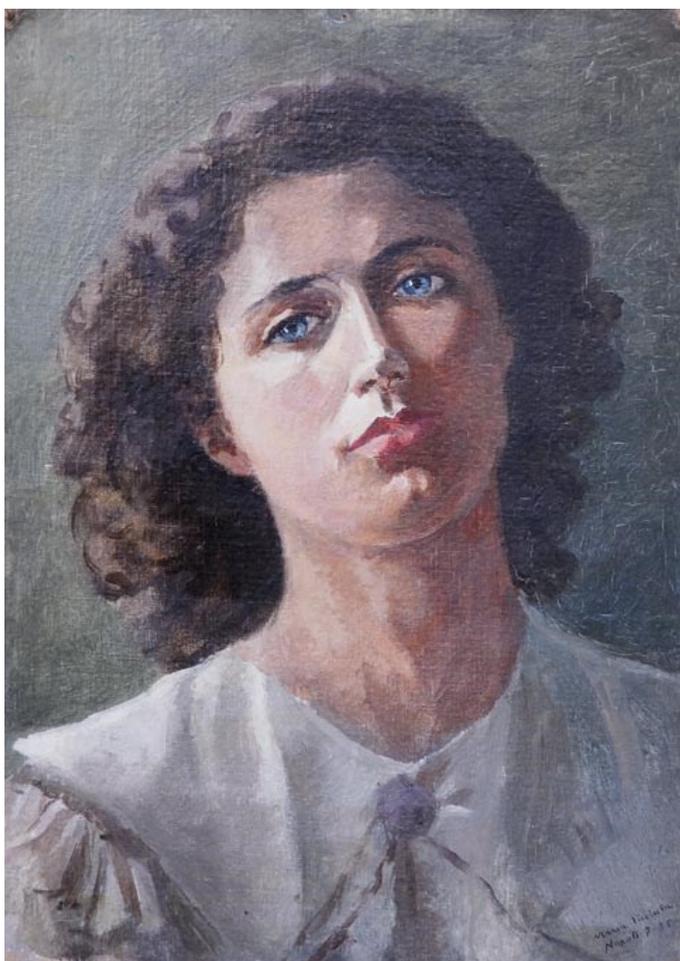


Fig. 1 - Maria Padula, *Autoritratto*, 1935



Fig. 2 – Maria Padula, *Le figlie del pastore*, 1948

La quasi romanzesca vicenda da cui partiva l'artista lucana, se da un lato contribuì, verosimilmente, a generare in lei quella perenne vena carsica d'inquietudine e malinconia che a tratti affiora nelle sue opere letterarie e in maniera più sottile nelle sue tele, per un altro verso rappresentò un'occasione fortunata, perché le consentì di crescere e formarsi in un ambiente familiare colto e, rispetto all'epoca e al luogo, di larghe vedute, il che conferma quanto ha ben compreso Linda Nochlin circa il peso fondamentale della provenienza sociale e familiare per lo sviluppo delle

precondizioni favorevoli alle carriere artistiche femminili. Grazie, infatti, alla famiglia adottiva, appartenente alla borghesia terriera e professionale di matrice liberale, Maria poté ricevere un'educazione culturale di ampio respiro, in una casa fornita di una biblioteca di classici, testi di diritto e di letteratura europea dell'Ottocento, dove si discuteva di temi sociali. La madre adottiva, donna evoluta «che era divenuta socialista leggendo Tolstoj» (Padula 1986a, p. 5), suonava il pianoforte e dipingeva, attività che aveva coltivato in modo più approfondito rispetto all'infarinatura generale solitamente prevista dai precetti dell'educazione femminile medio-alto borghese della sua generazione. A contatto con questi modelli ibridi, in cui a retaggi tradizionali si accompagnavano aperture progressiste, Maria sviluppò una personalità autonoma e originale rispetto ai canoni tradizionali della femminilità vigenti all'epoca, apprendendo a non piegarsi supinamente agli usi sociali, ma a vagliarli con spirito critico: «Sono cresciuta libera. Le mie amiche andavano a messa compunte per farsi vedere dalla gente, stavano dietro la finestra a ricamarsi il corredo da quando avevano dieci anni; io a messa ci andavo se ci volevo andare. Anzi mia madre [...], a un certo punto, per corrispondere meglio a un cristianesimo che non trovava pieno appagamento nella Chiesa Cattolica, si era messa a frequentare una Chiesa Protestante. [...] C'era la scomunica allora, ma mia madre non ci credeva» (Padula, 2007, p. 74). Questo non impedì a lei e alla madre adottiva di frequentare amichevolmente il vescovo di Tricarico Raffaello delle Nocche, che incise sull'educazione morale di Maria, la cui spiccata ma libera spiritualità, mai vissuta in modo confessionale, trapela da vari passi dei suoi scritti.

L'esistenza dell'artista si snodò lungo un cinquantennio cruciale della storia italiana, durante il quale il paese cambiò radicalmente. Le province del sud, attanagliate da isolamento e miseria sotto il fascismo e passate nel dopoguerra attraverso le lotte contadine, subirono anche le disuguaglianze, i conflitti sociali, le emigrazioni di massa e le crisi identitarie generati dall'asimmetrico processo di modernizzazione del paese. Se la sua scrittura registrò queste situazioni intrecciandole con il racconto autobiografico, la sua pittura appare invece, eccettuati pochi dipinti espressamente politici dell'ultima sua fase produttiva, come una sorta di oasi appartata rispetto alle congiunture drammatiche della storia contemporanea. È una pittura figurativa paesaggistica o ritrattistica, narratrice di luoghi, persone e situazioni collocati prevalentemente in Val d'Agri, dov'erano le sue radici, o in altre località del sud in cui aveva vissuto, come Vietri sul Mare. Tuttavia, nonostante il legame personale con i sog-

getti e la loro esecuzione pittorica dal vero, lo sguardo che li restituisce sulla tela appare come filtrato da una distanza che sembra sospenderli in una dimensione "altra" rispetto al reale, come un luogo della memoria, sottraendoli al "qui e ora" neorealista. Questa traslazione si compie tramite un linguaggio figurativo mentale, astratto e sintetico, «sempre intriso di una vena metafisica, assorta e sfuggente» (Pontiggia, 1997, p. 41), in cui cromie leggerissime tendono ad annullare i contorni delle cose, che si ritagliano nello spazio come piani trasparenti di colori-luce.

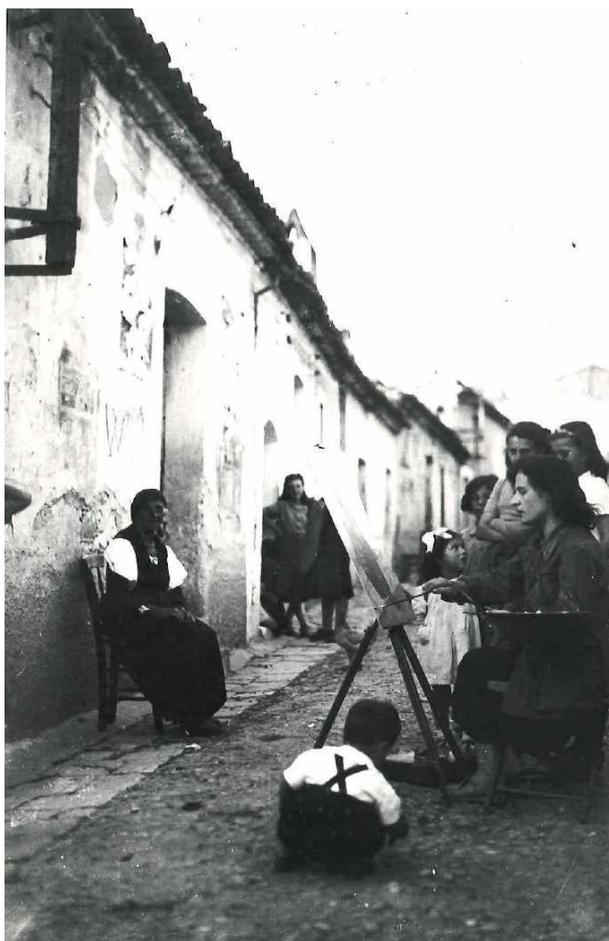


Fig. 3 - *Maria Padula mentre dipinge a Montemurro, anni '40*

Mentre quello pittorico è un linguaggio educato in partenza dagli studi accademici, che furono seguiti da Maria con viva attenzione (seppure,

come si vedrà, anche con spirito di autonomia), la scrittura, di franca impronta neorealista, risulta più irregolare, tanto che a volte il discorso sembra fluire spontaneamente: come la sua pittura, è racconto della realtà, ma meno sorvegliato e più diretto. La differenza che per lei intercorreva tra i due mezzi è stata lucidamente definita in termini filosofici da Aldo Masullo: «Per lei v'è, da una parte, un esprimersi che è l'esistere stesso, dall'altra parte un esprimersi dell'esistere. La scrittura è un *soggettivo* esprimersi dell'esistere [...]. La pittura invece è quell'*oggettivo* esprimersi che l'esistere intrinsecamente è» (Masullo, 1997, p. 52).

*Il vento portava le voci. Storia di una ragazza lucana*, pubblicato nel 1986 ma terminato già nel 1956, ci informa del suo percorso fino a quel momento, dall'infanzia a Montemurro al trasferimento a Napoli e poi a Firenze per seguire gli studi artistici – prima donna lucana a frequentare un'Accademia di belle arti – fino alla guerra, al matrimonio, al dopoguerra, alla nascita dei figli e al trasferimento momentaneo a Vietri sul Mare, cui sarebbe seguito quello a Potenza e poi nuovamente a Napoli, in un continuo movimento fatto di partenze dalla sua terra e di ritorni ad essa: una costante oscillazione fra radicamento e sradicamento, destabilizzante ma anche fertile sul piano creativo.

Maria aveva presto mostrato un generico temperamento artistico, inizialmente anche per la danza e il teatro, ma il preciso desiderio di studiare pittura era nato in lei a sedici anni, durante uno degli inverni trascorsi a Napoli con la madre adottiva, quando visitò il Museo Nazionale rimanendone vivamente impressionata. Dopo aver preso lezioni private di disegno da una copista del museo con ottimi risultati, riuscì a vincere le perplessità materne nel consentirle di frequentare da sola lo studio di un artista, cosa non scontata per la morale dell'epoca, e poté quindi proseguire gli studi privati con il pittore Gennaro Luciano, restauratore di affreschi pompeiani, i cui insegnamenti non avrebbe mai dimenticato.

Nel 1933 si iscrisse al Real Liceo Artistico di Napoli<sup>8</sup>, dove seguì con passione gli studi, anche lì distinguendosi: «Il mio maestro era contentissimo di me. "Vedi cosa caccia la Lucania?" Diceva ai suoi colleghi e metteva i miei lavori in cornice e li esponeva nelle aule» (Padula, 1986a, p. 16).

---

<sup>8</sup> L'*imprinting* delle sue origini seguì Maria anche al momento dell'iscrizione al Real Liceo Artistico, dove venne registrata con l'umiliante qualifica di figlia di padre ignoto. Nel suo fascicolo conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in poi ASABAN), risulta, infatti, così registrata al Liceo: «Pascarelli - Padula Immacolata Anna Antonia Maria, d'ignoto e di Pascarelli Giuseppina». Cfr. ASABAN, Alunni, fasc. 7489. Ringrazio per questa documentazione la dott.ssa Ilaria Sabatino.



Fig. 4 – Maria Padula, *Vicolo Montemurrese*, anni '50

Conseguito il diploma<sup>9</sup>, nel 1939 si iscrisse all'Accademia, dove ebbe fra i suoi maestri Giovanni Brancaccio ed Emilio Notte<sup>10</sup>, il quale le aprì gli orizzonti dell'arte moderna: «Cézanne, Van Gogh, Gauguin... Affascinata, lo seguivo, stranamente ritrovando in quella pittura le mie stesse radici» (Padula, 1986a, p. 21). Fu lì che incontrò il suo futuro marito, l'artista Giuseppe Antonello Leone, allora anch'egli studente, fra i più brillanti, all'Accademia napoletana. Tuttavia, insoddisfatta dell'insegnamento, principalmente perché in disaccordo con i metodi didattici coercitivi fino alla brutalità del docente di pittura Pietro Gaudenzi, che arrivò persino a percuoterla per avere opposto resistenza alla cancellazione di un proprio dipinto<sup>11</sup>, Maria decise di lasciare l'istituto al terzo anno di studi per spostarsi all'Accademia di Firenze, nonostante l'opposizione del fidanzato Leone<sup>12</sup>: si trattò di uno dei molti casi in cui l'artista seppe imporre la propria autonomia come principio inderogabile anche nei confronti delle persone più amate, in questo caso il futuro marito, come in passato la famiglia adottiva e successivamente i figli.

Le ragioni per cui la pittrice non apprezzava il suo maestro di pittura all'Accademia napoletana non erano, però, soltanto di ordine didattico, ma discendevano anche da comportamenti molto discutibili nei confronti delle allieve:

Quando arrivava, c'era grande fermento tra gli allievi [...]. Notai che le mie colleghe si facevano più graziose e che il maestro nel correggere i loro lavori, le teneva abbracciate, mentre i compagni ammiccavano tra loro. [...] divenne cattivo con me e non solo perché difendevo la mia personalità, ma anche perché m'irrigidivo quando gli accadeva d'intenerirsi, come gli accadeva spesso nei nostri confron-

---

<sup>9</sup> Dopo essersi preparata privatamente per conseguire la licenza media e superare gli esami di ammissione al liceo artistico, Maria lo frequentò dal 1933 al 1938, studiando con i professori Francesco De Nicola e Luigi Franciosa.

<sup>10</sup> Notte insegnava nel corso di Decorazione e non in quello di Pittura, al quale era iscritta Maria, che tuttavia volle seguire egualmente le sue lezioni.

<sup>11</sup> L'artista racconta che Gaudenzi usava farsi vedere in aula ogni quindici giorni e, soffermandosi a guardare i lavori degli allievi, nella maggioranza dei casi li distruggeva violentemente raschiando via il colore con la spatola, non contento finché i soggetti non venivano nuovamente eseguiti esattamente secondo le sue idee. A seguito della cancellazione di una sua tela da parte del maestro, Maria prese a ritracciare la figura nello stesso modo, causando la reazione incollerita di Gaudenzi: «Quando egli vide ciò, divenne paonazzo. Senza parlare, mi colpì con forza su di una spalla [...]. Fu un vero scandalo» Cfr. Padula, 1986a, p. 49.

<sup>12</sup> Leone però fece promettere a Maria che a Firenze avrebbe evitato le amicizie maschili e avrebbe portato gonne lunghe. Cfr. Padula, 1986a, p. 70.

ti<sup>13</sup>. [...] Ero esclusa da tutte le mostre. Fu così che decisi di cambiare Accademia (Padula, 1986a, pp. 49-50, 58).

Peraltro, anche il ritratto delle sue compagne di corso fatto da Maria ha ombre e luci, descrivendole come talvolta più propense ad attrarre le attenzioni maschili che a condurre seriamente gli studi, per cui ella sentiva a maggior ragione che per affermare sé stessa come artista doveva difendersi non solo dalle insidie del maestro, ben più gravi, ma anche dagli approcci dei compagni, a costo di apparire antiquata:

I miei compagni mi chiamavano “Quella dai limiti”, perché non ammettevo che mi tenessero discorsi licenziosi, né che mi prendessero a braccetto. Il mio desiderio più vivo era di essere trattata fraternamente dagli uomini, ma mi accorgevo che questo era impossibile. Avevo tanto bisogno di conoscere, di sapere, ma essere donna è un ostacolo quasi insormontabile. Non c'è altra alternativa: o isolarsi, e morire vecchia e stupida zitella, oppure buttarsi alla ventura. Procedevo con molta difficoltà, interrogando continuamente me stessa (Padula, 1986a, p. 22).

Non si trattava, dunque, del riserbo un po' bigotto di una ragazza di campagna, ma dell'esigere di essere trattata alla pari e con rispetto dai colleghi maschi: un atteggiamento deciso e intransigente, più da amazione che da vergine pudica. All'Accademia fiorentina studiò con Felice Carena<sup>14</sup>, stabilendo con lui un rapporto di stima reciproca che durò anche oltre gli studi accademici; ma entrò in contatto pure con altri importanti docenti, come Giovanni Colacicchi<sup>15</sup> e Ottone Rosai, il cui spirito geometrico ed essenzialistico trapela dalle tele giovanili della pittrice<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> “Intenerirsi” è qui, chiaramente, un eufemismo per “importunarci”.

<sup>14</sup> Dalla documentazione presente nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (d'ora in poi AABAFi), risulta, a differenza che a Napoli, iscritta con il nome di Pascarelli-Padula Immacolata, di Pascarelli Giuseppina e Giuseppe: dunque, non più come figlia di padre ignoto; cfr. AABAFi, Alunni, Iscrizioni, Registro Matricola N. 3, n. matricola 425; Alunni, Fascicoli personali, Pascarelli-Padula Immacolata, n. matricola 425. Risulta inoltre che si iscrisse e frequentò il 3° anno di Pittura nel 1940-1941 e fece domanda per iscriversi al 4° anno di Pittura nel successivo anno scolastico 1941-1942 ma non regolarizzò l'iscrizione, poiché pagò solo in parte le tasse previste, verosimilmente a causa della guerra; dunque, non completò il corso di studi. Cfr. AABAFi, Alunni, Registri Generali, Anno 1940-1941, Pascarelli-Padula Immacolata; Anno 1941-1942, Pascarelli-Padula Immacolata. Ringrazio per questa documentazione il dott. Daniele Mazzolai.

<sup>15</sup> Con la seconda moglie di Colacicchi, Flavia, Maria strinse un rapporto d'amicizia durato a lungo, testimoniato da alcune lettere pubblicate in Piscopo, 1997a, pp. 120-122.

<sup>16</sup> Presso l'Accademia fiorentina studiarono in quel periodo anche i pittori Remigio e Vincenzo Claps, entrambi, come Maria Padula, provenienti dalla Basilicata.

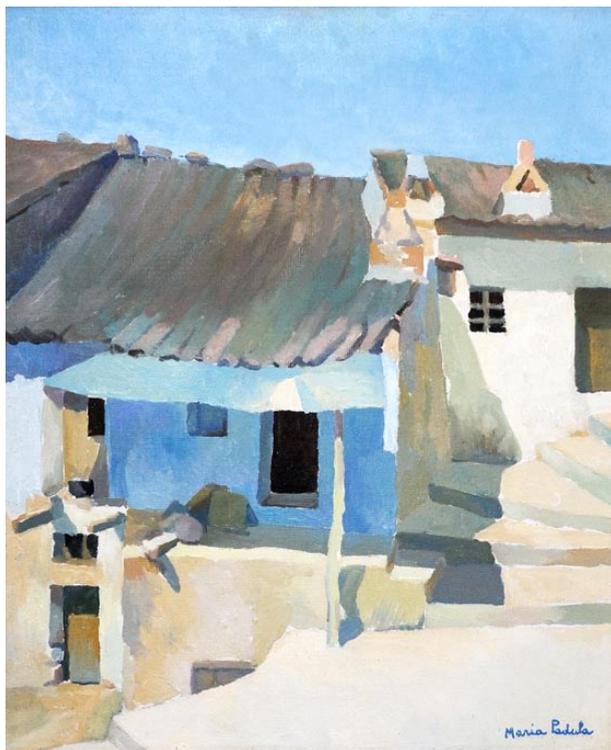


Fig. 5 – Maria Padula, *La tettoia di zinco*, 1950

*Il vento portava le voci* restituisce degli interessanti spaccati dell'esperienza di Maria a contatto con gli ambienti accademici e i gruppi sociali da lei frequentati a Napoli e a Firenze. L'artista ha spesso rappresentato sé stessa in questi contesti come una figura "diversa" e contraddittoria: incuriosita dal prossimo ma appartata; apprezzata ma spesso non compresa da compagni e docenti. Qui può interessare, ad esempio, che fosse mal vista da alcune coetanee a Napoli la sua condizione di ragazza fuori sede che studiava per diventare artista: «I miei genitori non permetterebbero mai ch'io frequentassi lo studio di un pittore e non mi avrebbero lasciata così libera. Tutte le ragazze come te si perdonano», mi dicevano le compagne del convento», (Padula 1986a, p. 15). Ma era guardata con sospetto anche la sua tendenza a compiere da sola, a Napoli come a Firenze, lunghissimi tragitti a piedi che potevano portarla fino ai margini della città, dove la natura riprendeva i suoi spazi. Maria era,

a suo modo, una “donna nuova” e una *flâneuse*<sup>17</sup> e i suoi vagabondaggi non erano che l'equivalente urbano e periurbano dei viaggi che compiva e, al pari di quelli, assolvevano a una funzione liberatoria rispetto alle pressioni sociali, oltre ad essere un'ulteriore dichiarazione di autonomia. Sono indicative, riguardo a cosa significasse per lei viaggiare, queste sue parole: «Era avvicinandomi a Napoli che divenivo immensa, occupando tutto lo spazio, tutta la città, il mare, le colline, l'orizzonte. Al contrario, quando mi avvicinavo al mio paese, la mia anima rientrava in un guscio così piccolo che mi restavano soltanto due occhi sospettosi. Ero come un riccio, sempre sulla difensiva» (Padula, 2007, p. 73). E a proposito delle sue *flâneries*:

Non mi pareva di vivere se non sfociavo sulla Litoranea e poi in Via Caracciolo e poi su, su, fino a Posillipo [...] sempre a piedi, a passi lunghi e rapidi, per sentire meglio l'aria sul viso. Ero come ebbra. Tornavo al convento con l'anima colma di azzurro. E quando tirava vento, chi poteva resistere al bisogno di correre su Via Caracciolo deserta per sentire il mare, lottare col vento, ricevere gli spruzzi di schiuma? [...] Mi piaceva essere sola, perché non volevo essere distratta. A contatto con la natura, nulla più esiste per me, mi sento libera nello spazio [...]. Se ho fatto qualche passo avanti, io lo devo a questo mio contatto con la natura. Non mi capiva nessuno, ma che importa? Tornavo felice e mi piaceva associarmi a quelle altre mie compagne (Padula, 1986a, p. 25).

Queste testimonianze rivelano alcuni tratti caratteristici della personalità di Maria Padula, che possono essere letti come altrettante soluzioni escogitate per resistere all'oppressione esercitata in varie forme sulle donne: anzitutto, la sua singolare noncuranza per le regole sociali del tempo, secondo le quali era sconveniente che una ragazza vagasse da sola e senza meta; in secondo luogo, la sua esigenza di solitudine, che rappresentava per lei un necessario bilanciamento rispetto alla socialità; infine, il suo essere guidata da quella che si potrebbe definire una “corporeità senziente e pensante”, cioè una coscienza intuitiva della profonda unità di corpo e mente (oggi uno dei campi d'interesse delle neuroscienze), che il movimento nello spazio esaltava: non a caso, fin da bambina aveva amato danzare. Maria amava esprimere una fisicità forte, libera, sfidante, accorciando per questa via le distanze rispetto alla sfera dei comportamenti tradizionalmente ritenuti maschili.

---

<sup>17</sup> «Lo spazio urbano e metropolitano di fine '800 e inizio '900 [...] richiede di essere attraversato con una libertà proporzionata alla crescita degli spazi interiori delle artiste come donne nuove e come *flâneuses*» (Trasforini, 2007, p. 131). Vedi anche Ivi, pp. 131-158.

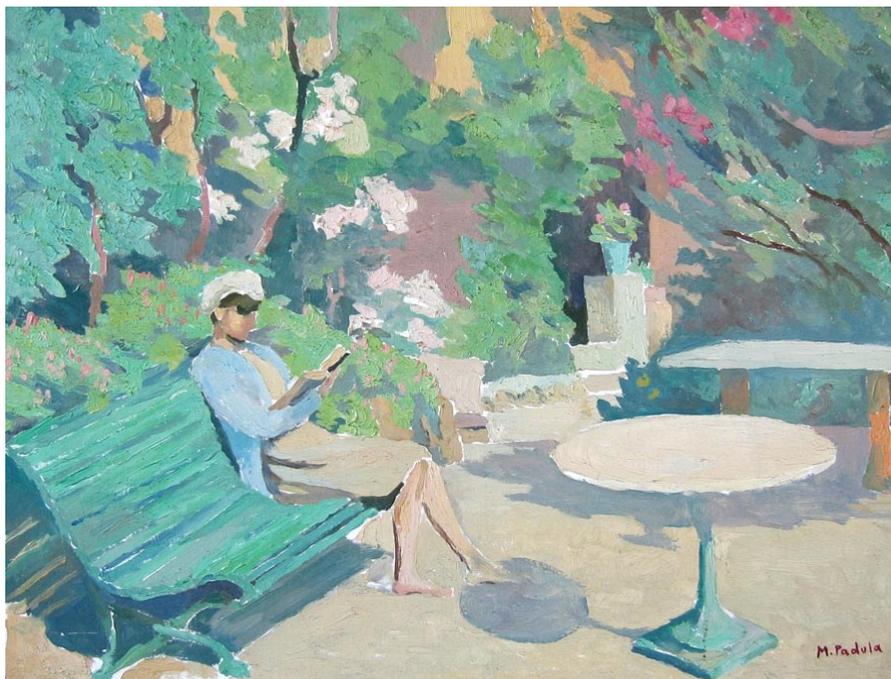


Fig. 6 – Maria Padula, *Rosellina nel giardino del castello di san Martino Valle Caudina*, 1964

Il trasferimento a Firenze le aprì nuove possibilità di confronto dal vero con la grande storia dell'arte, e i volumi puri uniti ai colori-luce della pittura quattrocentesca sarebbero rimasti impressi in lei: «Masaccio, del quale si esalta la potenza scultorea, il dramma, è invece il più grande pittore che io conosca. [...] La vibrazione dei colori, la densità di quei rossi, superò ogni mia aspettativa. Nessun pittore mi scuote così profondamente» (Padula, 1986a, p. 134). Come si è detto, con i docenti dell'Accademia fiorentina i rapporti erano più soddisfacenti che a Napoli: «A Firenze ero considerata un'artista e Carena non faceva che dirmi: "Lavora come se fossi sola, non guardare nessuno, neppure me: tu hai una forte personalità"» (Padula, 1986a, p. 77). La situazione cambiava poco, invece, riguardo ai rapporti con le coetanee, resi più difficili, da un lato, dai pregiudizi dovuti alla sua provenienza meridionale, e dall'altro dall'insofferenza di Maria per quel genere di atteggiamenti femminili da cui desiderava prendere le distanze: «A Firenze imparai ch'è una fortuna avere degli occhi miopi perché – dicevano – sembrano offuscati dal desiderio e costituiscono un'esca per attirare gli uomini. Altra esca può essere quella di una voce gutturale, quasi afona. Per disgrazia, queste qualità

le possedevo entrambe, ben lungi dal supporre che potessero costituire una fortuna» (Padula, 1986a, pp. 78-79). Non andava meglio con il genere maschile. Tutti quei comportamenti che avrebbero potuto essere considerati normali secondo la tradizionale visione maschilista del rapporto fra i sessi, venivano registrati da Maria con fastidio:

A Firenze, gli uomini non seguono le donne ed è già un gran vantaggio, però rivolgono loro i più volgari complimenti. Imparai a non arrossire, tale era il disprezzo che sentivo per loro. [...] Ben presto all'Accademia si accorsero di me. "Lucana...?" – "Lucana!". Non parlavo: erano così convinti di soverchiarmi in tutto e per tutto! [...] Insidiavano senza alcun pudore le donne; disprezzavano quelle che resistevano ed esaltavano le altre. Certe volte attaccavo discorso con loro; ma, mentre parlavo, a un tratto, mi accorgevo che il volto del mio interlocutore si illuminava e invece di rispondere a tono, egli mi faceva dei complimenti. Non c'era in loro neppure l'ombra della poesia, ma soltanto un sensuale compiacimento; per questo non li potevo soffrire. [...] "Peccato che sei così scontrosa..." – "Ammiriamo le tue qualità, ma come si fa a dimenticare che sei una donna?" (Padula, 1986a pp. 74-75).

Un altro aspetto interessante della vita accademica che emerge dall'autobiografia di Maria Padula è quello riguardante i rapporti con le modelle, le quali, ancora negli anni Trenta-Quaranta, erano spesso figure *border-line* fra il mondo dell'arte e quello della prostituzione. La giovane allieva ne prese coscienza in modo traumatico a Napoli, quando insisté, nonostante i docenti la diffidassero dal farlo, per accompagnare a casa una modella diciassettenne che aveva appena avuto una crisi epilettica, scoprendo in tal modo la realtà sordida in cui la ragazza viveva, con una madre prostituta; ma soprattutto la sconvolse vedere che il bisogno aveva spinto a prostituirsi anche un'altra modella che conosceva. Per di più, incredibilmente, il gesto generoso di Maria fu motivo di scandalo in Accademia, venendo considerato come una dimostrazione di arrogante noncuranza dell'opinione pubblica il suo aver voluto contattare una situazione tanto degradata (cfr. Padula, 1986a, p. 54). Probabilmente perché memore di quell'esperienza, oltre che mossa da un suo innato senso di solidarietà sociale, a Firenze l'artista volle partecipare attivamente all'iniziativa di Eva Tea<sup>18</sup> di istituire un'Opera in favore delle modelle: «Mi offersi subito: avrei insegnato il taglio alle modelle. Mi feci venire da casa

---

<sup>18</sup> Evangelina Tea (1886-1971), storica dell'arte e terzaria francescana impegnata nel sociale, fondò nel 1930 l'Opera delle modelle (Opera T.E.A.), una casa-famiglia dedicata all'accoglienza e all'istruzione delle modelle delle Accademie.

il libro del corso di taglio che avevo frequentato a Napoli con molto profitto e iniziai le mie lezioni. A volte tagliavo e “mettevo a misura” dei vestiti, che poi esse stesse si cucivano» (Padula, 1986a, p. 82). Abilissima nel realizzare abiti, l'artista disegnava e cuciva anche i propri, e inoltre costumi di carnevale per i bambini del suo paese, avendo però sempre chiara coscienza che la sua strada non fosse quella delle arti applicate in ambito domestico, allora ben più agevole per una donna perché meglio accettata socialmente, ma quella della pittura e della scrittura come professioni, alle quali si sarebbe poi aggiunto l'insegnamento.

In piena guerra, necessità familiari la costrinsero a recarsi a Napoli con la madre e il fidanzato sotto i bombardamenti del 1942, vivendo circostanze drammatiche. All'inizio del 1943 si sposò a Montemurro e dopo qualche mese nacque lì il primogenito Nicola Giuliano. Nel suo paese dipinse in quegli anni di guerra alcuni intensi ritratti, fra i quali quello di Leonardo Sinisgalli, una delle figure intellettuali più interessanti del secondo Novecento italiano<sup>19</sup>; anch'egli montemurrese, era fin dalla giovinezza amico della famiglia Padula e divenne per l'artista un punto di riferimento, incoraggiandola e sostenendola come pittrice e scrittrice.

A metà degli anni Quaranta Maria iniziò la sua carriera espositiva. La sua prima personale, in coppia con il marito, che già aveva ottenuto affermazioni importanti<sup>20</sup>, si tenne nel 1944 a Catanzaro<sup>21</sup> e fu un successo per lei, che vendette tutti i suoi quadri. Nel 1945 arrivò per entrambi, come una boccata d'ossigeno in un momento di crisi delle committenze, la richiesta di realizzare la decorazione pittorica della chiesa madre di Pietradefusi in provincia di Avellino, programma decorativo commissionato a Leone prima della guerra. Trasferitisi sul posto con il loro bambino, Leone si occupò degli affreschi e di due tele, mentre Maria dipinse per la volta la grande tela *La nascita della Vergine*, in un limpido stile neoquattrocentesco che metteva a frutto le sue conoscenze accademiche e le suggestioni rinascimentali assorbite a Firenze. L'autobiografia riporta che l'impresa decorativa venne recensita positivamente nel 1946, sulla rivista “Art Notes”, da Eva Tea, della quale Maria si era evidentemente guadagnata la stima a Firenze (Padula, 1986a, p. 125). Anche in varie al-

---

<sup>19</sup> Ingegnere, poeta, critico d'arte, disegnatore, pubblicitario, fu responsabile dell'Ufficio tecnico di pubblicità della Olivetti di Milano e ricoprì ruoli importanti in varie industrie. Su di lui si veda, recentemente, Russo, 2022.

<sup>20</sup> Nel 1940 Leone aveva vinto il terzo premio per l'Affresco alla Biennale di Venezia.

<sup>21</sup> Al Circolo Larussa.

tre occasioni la coppia lavorò ed esposé insieme, riuscendo a stabilire un equilibrio non facile; mai, infatti, si verificò tra loro ciò che spesso accadeva ad altre coppie di artisti, ossia il sacrificio di sé da parte della donna per lasciare spazio al compagno, secondo una tipica attitudine oblativa femminile<sup>22</sup>. Il legame fra i due fu fortissimo ma improntato a reciproca indipendenza, certamente grazie anche al carattere determinato di Maria, la quale, ben consapevole del rischio, lottò faticosamente per non rinunciare a sé stessa anche a fronte delle sue quattro maternità, concentrate fra il 1943 e il 1951<sup>23</sup>. «In casa mia andiamo d'accordo perché ciascuno fa di propria testa senza interferire nelle faccende dell'altro. [...] e mi riservo il mio spazio vitale, che significa dipingere, scrivere»: (Padula, 2007, p. 80). È anche significativo che la pittrice mantenne sempre la sua produzione artistica ben distinta da quella del marito, il quale a differenza sua andò presto aprendosi a influenze neo-avanguardiste, tralasciando la pittura per volgersi a estrosi collage, assemblaggi di oggetti ready made e "risignificazioni"<sup>24</sup>, che non la influenzarono minimamente.

Nel clima ideologicamente surriscaldato del secondo dopoguerra e durante le lotte per la riforma agraria, la Basilicata attrasse dall'esterno e generò al proprio interno un nucleo di intellettuali meridionalisti accomunati dall'interesse per le problematiche sociali della terra lucana, in anni in cui, a partire dalla pubblicazione nel 1945 del *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, l'attenzione nazionale e internazionale si stava per la prima volta focalizzando sulla regione, a lungo dimenticata. I coniugi Leone - Padula allacciarono rapporti durevoli con diversi esponenti di quel *milieu*<sup>25</sup>. In quel periodo Leone incominciò a svolgere un'attività didattica a Potenza, dove fu partecipe dei fermenti culturali che animavano il capoluogo e la regione. Non senza un certo rimpianto, Maria annotò:

Beppe a Potenza era con Rocco Scotellaro [...]. Facevano coi contadini l'occupazione delle terre, la lotta contro l'analfabetismo, tenevano un giornale;

---

<sup>22</sup> Ricontrata da Lea Vergine in più occasioni, a partire dalla sua storica mostra *L'altra metà dell'avanguardia* (Vergine, 1980). Per una riflessione a distanza di quarant'anni su questa mostra, si veda Maderna, 2020.

<sup>23</sup> Dopo Nicola Giuliano, nacquero Silvio (1946), Bruno (1949) e Rosa Maria (1951).

<sup>24</sup> Su Giuseppe Antonello Leone si veda, ad esempio, Daverio, 2005.

<sup>25</sup> Fra i quali, oltre a Sinisgalli e allo stesso Levi, Rocco Scotellaro, Manlio Rossi Doria, Tommaso Pedio, Raffaele Nigro, Michele Pergola, Concetto Valente e i pittori Mauro Masi, Michele Giocoli, Francesco Ranaldi, Remigio e Vincenzo Claps, Luigi Guerricchio. Su questi pittori e questo contesto culturale, si veda Cuzzo, 2008 e Appella, 2015.

tutte le sere a dibattere nelle taverne, a percorrere in lungo e in largo la Lucania. Io stavo a Montemurro ad allevare i figli e a subire la gente. Non è che mi dessi per vinta: dipingevo quadri neorealisti senza neppure saperlo: era normale che i miei modelli fossero i contadini e i pastori (Padula 2007, p. 76).

Lottavo strenuamente per conservarmi il diritto di dipingere, senza trascurare nessun altro dovere [...]. Molti lavori li ho realizzati urlando contro i bambini, che mi tiravano i pennelli, mangiavano i colori, mi ruzzolavano tra i piedi. Questo accadeva quando lavoravo in casa, per questo preferivo andar fuori. [...] Tutte le volte, appena svezzato un bambino, non resistevo più; piantavo tutto e me ne andavo a Potenza per quindici o venti giorni: "Accada quel che vuole accadere: di sicuro non morranno", dicevo a me stessa (Padula, 1986a, pp. 126-127).

Una particolare sintonia si venne a stabilire con Sinisgalli e Scotellaro, che scrissero convinte pagine critiche sia sulla coppia che su Maria singolarmente, e anche Levi – il cui rapporto con la Basilicata, iniziato con il confino politico, divenne dopo la guerra un legame elettivo – fu per loro e per altri artisti lucani un mentore e una figura di riferimento. Nel 1948 Sinisgalli presentò la seconda mostra della coppia, allestita a Potenza presso il salone della Camera del Lavoro, che ebbe un buon riscontro, con acquisti di opere anche da parte del Comune di Potenza. Di Scotellaro, poeta contadino di Tricarico, Maria scrisse:

In lui c'era la poesia delle cose belle, pure e incontaminate di quel mondo di contadini dal quale traeva il suo stesso essere, e c'era il dolore, la ribellione e qualche volta l'ironia per uno stato di fatto contro il quale sentiva il sacrosanto dovere di agire, perché ogni uomo potesse levare la testa in un mondo di giustizia. [...] I contadini lo comprendevano e gli davano tutta la loro fiducia. "È come uno di noi!" dicevano [...]. Incontrarlo era come ritrovare il nostro mondo. Era sempre lui, sia che lo trovassimo fra la nostra gente, sia che lo incontrassimo a Napoli o a Roma, negli ambienti più evoluti (Padula, 1986a, p. 143).

A queste occasioni espositive se ne aggiunsero molte altre negli anni seguenti<sup>26</sup> e nel 1950 Maria – considerata con una certa approssimazione dalla critica un'esponente del filone neorealista – ottenne il suo primo riconoscimento di rilievo vincendo il Premio Nazionale Città di Melfi con il dipinto *Piazza del mio paese*, un'opera in linea con quanto Scotellaro

---

<sup>26</sup> Fra queste, la IX Biennale Nazionale Calabrese di Reggio Calabria nel 1949 e la Mostra del San Giovannino di Firenze nel 1950. Nel 1953 partecipò a Roma, presso il Palazzo delle Esposizioni, alla mostra *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*. Per l'elenco completo delle mostre di Maria Padula, si veda Piscopo, 1997a, pp. 229-234.

aveva poco prima scritto di lei: «Maria Padula è quasi sempre al suo paese o in campagna; vede e dipinge la miseria e la lotta dei contadini, e riesce ad offrirci delle cose [...] che non si fanno dimenticare»<sup>27</sup>. Questo e altri commenti critici indicavano il *genius loci* quale tratto distintivo della sua arte, individuando in essa un portato antropologico che veniva a situarla nel contesto di una stagione fondamentale degli studi etnografici sul Meridione, primi fra tutti quelli di Ernesto De Martino. Nel '51 la coppia, desiderosa di riavvicinarsi a Napoli, vi inaugurò una doppia personale presso la galleria La Tavolozza, che fu presentata in catalogo ancora da Sinisgalli e venne recensita da noti critici napoletani come Paolo Ricci, Carlo Barbieri e Alfredo Schettini<sup>28</sup>. Ma nonostante il buon riscontro critico e l'alto numero di visitatori, la mostra non ebbe successo di vendite. Maria colse bene, in quella circostanza, una caratteristica del mercato dell'arte napoletano, allora ancora legato a una certa tradizione locale di matrice ottocentesca, sebbene non fossero mai mancati nella città gli artisti innovatori: «La mia pittura tonale, a zone larghe e definite, senza pennellate buttate giù alla brava, è troppo dissimile dalla pittura dei napoletani» (Padula, 1986a, p. 145). La presentazione di Sinisgalli richiamava fin dall'incipit le radici montemuresi da lui condivise con Maria: «Maria ha incontrato le Muse sulle mie stesse colline e ha trovato laggiù la forza per non staccarsene mai».

L'anno seguente, grazie a un incarico di docenza a Salerno ottenuto da Leone, tutta la famiglia si trasferì a Vietri sul Mare, dove avrebbe risieduto fino al 1956 continuando a trascorrere le estati a Montemurro, durante le quali la pittrice, a contatto con l'intensa luce meridionale e con luoghi e persone che le appartenevano profondamente, si immergeva appena possibile nel lavoro. Dipingeva *en plein air* paesaggi e contadini del posto, spesso attorniata da bambini e compaesani che la osservavano con curiosità. In questo periodo vietrese, lungo gli anni Cinquanta, si allontanò sempre di più dall'impianto volumetrico d'impronta novecentista che ancora si scorgeva in alcune sue opere degli anni Quaranta, approdando a un linguaggio chiarista dalle inflessioni metafisiche. La sua tavolozza fondata su colori limpidi e luminosi in rapporto tonale fra loro, andò ulteriormente impregnandosi di luce mediterranea e le accensioni cromatiche ora delicate, ora d'intensità quasi *fauve*, vennero a organizzarsi in essenziali impianti costruttivi d'impronta cezanniana, definiti at-

---

<sup>27</sup> "La voce del Mezzogiorno", Napoli, 15 ottobre 1949.

<sup>28</sup> Per un'antologia critica, si veda Padula, 1986a, pp. 157 e segg.

traverso una sintesi geometrizzante di forme-colore leggerissime. A questa cifra di derivazione post-impressionista la pittrice si sarebbe mantenuta sostanzialmente fedele nel tempo. Maria, d'altronde, ribadì più volte la sua autonomia creativa e la sua volontà di continuare a procedere nella direzione che sentiva sua, pur mantenendosi informata su quanto avveniva in campo artistico. Non era chiusa al nuovo, ma se qualcosa la colpiva tendeva in qualche modo a inglobarla nella sua poetica, trovandovi delle affinità non scontate e dando giudizi originali. Indicativo a riguardo quanto scrisse sull'astrattismo dopo avere visitato la Biennale di Venezia del 1948: «il colore degli astrattisti mi piace immensamente, e sento che un giorno riuscirò a trasformare le cose della realtà, portandole su di un piano che all'astrattismo sarà molto vicino» (Padula, 1986a, p. 132). Ancora a proposito della stessa Biennale:

Prima d'allora non avevo avuto ancora la fortuna di vedere le tele di Van Gogh, Gauguin, Cézanne... li adoravo [...]. Ho impressa nella mente ogni pennellata di quei quadri. [...] Seguì Gauguin, accorato, nelle sue visioni di un mondo che pareva aver radici nelle viscere stesse della terra. Quel mondo denso, greve e lento, mi ricordava la mia Lucania (*Ibidem*).

In quegli anni Maria iniziò anche la sua attività da scrittrice, che da quel momento in poi avrebbe affiancato a quella pittorica. Fu a Vietri che scrisse, infatti, *Il vento portava le voci*, che ha guidato fin qui il presente racconto e che, nonostante il giudizio estremamente positivo di Sinisgalli, il quale le aveva consigliato di pubblicarlo subito senza limature, fu invece da lei lungamente rielaborato nel tempo, salvo poi recuperarne la prima stesura<sup>29</sup> per la pubblicazione nel 1986, che reca una dedica in certo modo riassuntiva della sua storia: «A mia madre Rosina Padula, che mi ha educata e mi ha tenuto luogo di tutto; a mia madre Giuseppina, che mi fece dono del suo amore; alla libertà, l'autonomia, il coraggio».

Trasferitasi nel 1957 con la famiglia a Napoli per un nuovo incarico di docenza assegnato al marito, la pittrice tornò a inserirsi nel tessuto delle esposizioni locali<sup>30</sup>. Fra le altre occasioni, prese parte alla *Mostra dei Pittori Lucani*, allestita quell'anno alla Galleria del Ponte con la presentazione

---

<sup>29</sup> Secondo quanto dichiarato dall'autrice nell'introduzione al volume (cfr. Padula, 1986a, pp. 1-2).

<sup>30</sup> In quello stesso anno partecipò nella città all'esposizione della Società Promotrice di Belle arti Salvatore Rosa, presso la quale sarebbe tornata a esporre più volte negli anni seguenti.

in catalogo di Carlo Levi. La collettiva metteva a confronto le opere di Maria Padula con quelle di altri artisti della sua terra e con alcuni dipinti di Levi di soggetto lucano, evidenziando, pur nelle differenti inflessioni individuali, un filo di continuità definito dal rapporto con il luogo di appartenenza. A Napoli i coniugi strinsero contatti con intellettuali, scrittori, giornalisti<sup>31</sup> e artisti d'avanguardia<sup>32</sup>; Maria incominciò, inoltre, a collaborare con vari periodici, pubblicandovi scritti di carattere critico, letterario e politico-sociale, attività che avrebbe proseguito fino agli anni Ottanta<sup>33</sup>.



Fig. 7 – Giuseppe Antonello Leone, volantino del Centro UDI ai Colli Aminei, Napoli, anni '70

<sup>31</sup> Fra i quali Vasco Pratolini, Domenico Rea, Luigi Compagnone, Ugo Piscopo, Bruno Lucrezi, Michele Prisco.

<sup>32</sup> Come, fra gli altri, Giovanni Tizzano e Luigi Castellano (Luca), neo-avanguardista attivo anche come “provocatore” e organizzatore culturale.

<sup>33</sup> L'elenco degli scritti giornalistici di Maria Padula è pubblicato in Piscopo, 1997a, pp. 225 e segg.

Nel 1966, essendo stato Leone nominato direttore del neonato Istituto Statale d'Arte di Potenza, di cui era stato tra i fondatori (cfr. Limongi, 2008), la coppia si trasferì nel capoluogo lucano. Anche Maria si dedicò alla didattica, insegnando Disegno dal vero presso il medesimo istituto d'arte e interpretando il suo ruolo di docente con passione: iniziò a scrivere articoli sull'insegnamento in periodici specializzati (si veda ad es. Padula, 1969) e si occupò della promozione dei suoi allievi attraverso l'organizzazione di loro mostre<sup>34</sup>. Insieme a Leone, introdusse a Potenza lo studio dell'arte moderna e metodologie didattiche innovative, ben accolte dagli allievi ma non sempre da altri docenti della scuola e da esponenti della borghesia cittadina. Maria trovò infatti a Potenza, in quegli anni, un ambiente più chiuso rispetto a quello che aveva conosciuto lì nel dopoguerra. Se Montemurro rappresentava per lei le radici a cui tornare sempre, ma anche il luogo di un dolore originario da cui allontanarsi; se Vietri era stata un'oasi luminosa in cui aveva scoperto la gioia della scrittura e se Napoli continuava ad essere la sua città elettiva, ricca d'ingegno e di stimoli, la Potenza degli anni Sessanta-Settanta era avvertita come provincia nel senso più ristretto, dove si sentiva malvista innanzitutto come donna e moglie, a causa di un pregiudizio in base al quale si riteneva che un'artista fosse necessariamente portata a trascurare i doveri matrimoniali e familiari. Nel suo racconto *Il Traguardo* la pittrice descrisse la sua situazione a Potenza in questi termini:

Nonostante le mostre fatte e i premi vinti io ero "la moglie del Direttore". [...] ero particolarmente mal gradita. [...] E non c'è rimedio, perché dovrei smettere di dipingere, di scrivere, di parlare e mettermi a preparare pranzi e cene, tutta scodinzolante. Magari farmi chiamare cretina, altrimenti il marito perde finanche il rispetto degli amici. Siccome [...] c'era chi chiedeva se non avessi imparato a dipingere accanto al mio "illustre consorte", pensai di tenere una personale per rinfrescargli la memoria, "Non sapevo che Maria Padula fosse la moglie del Direttore Leone - disse una della massime autorità cittadine - ma se suo marito le permette di dipingere vuol dire che qualche cosa sa fare" (Padula, 2007, pp. 85-86; 88-89).

La poca sintonia con l'ambiente potentino fu dovuta sostanzialmente a due fattori: uno, come si è visto, legato a pregiudizi di genere; l'altro di natura politica. In anni di forti polarizzazioni ideologiche, in una Potenza prevalentemente democratico-cristiana legata alla figura dominante di

---

<sup>34</sup> Sull'eredità della docenza di Maria Padula nel capoluogo lucano si veda Cardone, 2008.

Emilio Colombo<sup>35</sup>, la coppia militava a sinistra. Maria, riversando in una forma politicamente strutturata il suo spirito cristiano-socialista, partecipò a movimenti di piazza<sup>36</sup>, si iscrisse al PCI e si unì alle ACLI<sup>37</sup>, per conto delle quali divenne delegata dell'Unità Nazionale Arte e Spettacolo Popolare<sup>38</sup>, organizzando mostre innovative e inclusive in cui esposero artisti lucani e napoletani, studenti e docenti, e coinvolgendo anche operai delle fabbriche e datori di lavoro, esponenti della CGIL e del PCI.

[...] mi resi conto che il Partito Comunista è l'unica forza garante di libertà e di democrazia, quella vera [...]. Soltanto che è difficile essere "compagno", come è difficile essere "cristiano". Era come se da me stessa si dipanasse una matassa imbrogliata e tutto divenisse via via meravigliosamente chiaro. Nelle parole che ascoltavo ritrovavo me stessa, quello che avevo sempre sentito e pensato. Non ero più sola (Padula, 2007, p. 98)<sup>39</sup>.

Tale fu l'impatto negativo dell'attività "rivoluzionaria" della coppia sulla società potentina centrista e conservatrice, che nel 1971 Leone venne trasferito d'ufficio a dirigere l'Istituto d'Arte di Cascano di Sessa Aurunca; decisione scandalosa che dice molto sulle ingerenze politiche in ogni settore della società potentina del tempo, compreso quello dell'istruzione, e che, nonostante avesse provocato manifestazioni di solidarietà soprattutto da parte degli studenti, non fu revocata.

Gli anni Sessanta e Settanta segnarono nuove affermazioni per Maria: nel 1965 vinse, con il libro *Il paese è paese d'inverno*, il premio per la letteratura indetto dal circolo La Torre di Atella, la cui giuria era presieduta da Carlo Alianello<sup>40</sup>, e nel 1967 ottenne a Potenza il premio Basento con medaglia d'oro del Presidente della Repubblica. In questo periodo espo-

---

<sup>35</sup> Lo statista potentino era allora Presidente del Consiglio dei Ministri.

<sup>36</sup> *Ne Il Traguardo* è descritta in particolare una grande manifestazione cui l'artista partecipò insieme a studenti, insegnanti, contadini e disoccupati, che si svolse a Potenza il 27 febbraio 1970, dopo che era arrivata la notizia che la regione era stata esclusa dai programmi del CIPE (Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica). Cfr. Padula, 2007, pp. 94-97.

<sup>37</sup> Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani.

<sup>38</sup> UNASP.

<sup>39</sup> Fra le varie testimonianze delle frequentazioni politiche dell'artista, si annoverano alcune lettere che le scrisse Giovanni Berlinguer. Cfr. Piscopo, 1997a, pp. 101-102.

<sup>40</sup> La casa editrice La Torre di Atella pubblicò il libro nel 1973.

se in varie città italiane<sup>41</sup> e nel 1970 una sua importante personale venne allestita a Roma<sup>42</sup>.

Per una fortunata eterogenesi dei fini, l'“esilio” di Leone si risolse poco dopo in un progresso, poiché venne chiamato a dirigere l'Istituto d'Arte “Boccioni” di Napoli. Maria lo raggiunse nel 1974, avendo ottenuto la cattedra di Disegno dal vero presso l'Istituto d'Arte “Palizzi”. Fu questo l'ultimo dei trasferimenti della coppia, che da allora restò stabilmente a Napoli, continuando a trascorrere le estati a Montemurro.

Nel clima culturale napoletano, ben più vivo e stimolante di quello potentino, tra fermenti ideologici e neoavanguardie artistiche, la pittrice portò avanti il suo impegno su più fronti, coltivando vecchie e nuove amicizie intellettuali<sup>43</sup>. Insieme ad altri artisti, fondò il *Collettivo Artisti Antifascisti di via Giotto n.20*<sup>44</sup>, che fra il 1975 e il 1976 promosse mostre e iniziative culturali democratiche al Festival dell'Unità e in gallerie d'arte, scuole pubbliche e altri luoghi della città<sup>45</sup>. Fu in quest'ultima stagione della sua vita<sup>46</sup> che Maria aderì al femminismo come pratica politica, andando oltre il piano dell'esperienza personale. La sua militanza in quest'ambito si ramificò in varie direzioni, incanalandosi nella collaborazione con organizzazioni come la FIDAPA<sup>47</sup>, alle cui mostre partecipò in varie città italiane, e l'UDI<sup>48</sup>; tuttavia la sua esperienza in questi organismi

---

<sup>41</sup>Fra le altre occasioni, tenne due personali nel 1964, una al circolo lucano Giustino Fortunato a Napoli e l'altra alla galleria Brutium di Reggio Calabria, e venne invitata a Firenze alla XVI Mostra Nazionale Premio del Fiorino.

<sup>42</sup>Alla Galleria del Vantaggio, presentata da Manlio Serra.

<sup>43</sup>Fra le quali tenne molto cara quella con Maria Brandon Albini. L'amicizia con la scrittrice e meridionalista è testimoniata dagli scritti di Maria e da alcune lettere, una delle quali pubblicata in Piscopo, 1997a, pp. 123-124.

<sup>44</sup>Più brevemente *Collettivo Giotto*.

<sup>45</sup>Documenti relativi a questo poco noto collettivo artistico sono conservati nell'Archivio Giuseppe Antonello Leone e Maria Padula, ubicato a Montemurro, che è stato riconosciuto dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Basilicata come di particolare interesse storico. Cfr. AGAL AMP, Cartella 454. Ringrazio per questa documentazione Rosa Maria Leone.

<sup>46</sup>Morì a Napoli il 10 dicembre 1987 e venne sepolta nel cimitero di Montemurro. Il 22 maggio dell'anno seguente fu insignita in Campidoglio del premio postumo *Olympus*, indetto dal “Corriere di Roma”.

<sup>47</sup>*Federazione Italiana Donne Arti Professioni e Affari*. Negli anni Sessanta la pittrice prese parte a mostre organizzate dalla FIDAPA a Napoli (1962, 1963, 1967), Roma (1967), Cosenza (1964).

<sup>48</sup>*Unione Donne Italiane*. A Maria Padula venne affidato, insieme ad altre affiliate all'organizzazione, un Centro operativo presso il circolo UDI dei Colli Aminei a Napoli. Volantini e locandine vennero illustrati da Leone con figure femminili umoristiche.

fu piuttosto insoddisfacente, a causa delle logoranti contrapposizioni interne che li caratterizzavano<sup>49</sup>. Anche per reagire a quest'insoddisfazione, nel 1976 fu tra le fondatrici del collettivo femminista *Nuova Identità*, con il quale organizzò mostre e dibattiti per conto della casa editrice La Nuova Italia, all'interno di un ciclo di manifestazioni sul tema "Sud e emarginazione"<sup>50</sup>. L'attività del collettivo<sup>51</sup> fu da lei documentata nella mostra *Napoli anni '80*<sup>52</sup>. Fu grazie al femminismo che l'artista si "pacificò" finalmente con la sua appartenenza di genere, assumendola pienamente su di sé: «Devo alla pratica del femminismo il fatto di riconoscermi donna e di accettare di essere una donna, mentre prima io addirittura mi rifiutavo come donna, volevo essere un uomo [...] Ho imparato a essere donna a contatto con le femministe di oggi»<sup>53</sup>.

Un riflesso esplicito dell'attivismo di Maria Padula nei suoi anni maturi si coglie nei soggetti di alcuni suoi dipinti degli anni Settanta-Ottanta raffiguranti manifestazioni politiche e bandiere rosse: formule desuete riecheggianti il realismo socialista, decisamente *démodé* in tempi di neoavanguardie. Naturalmente l'artista, che non aveva mai trattato simili temi nel dopoguerra, quando sarebbero stati in linea con i tempi, era ben consapevole di tale anacronismo, ma una scelta di questo genere equivaleva per lei a rivendicare ancora una volta la libertà di andare contro-

---

<sup>49</sup> Difficoltà evidenziate dall'artista in un suo *Quadernetto d'appunti* pubblicato in Piscopo, 1997a, pp. 56-62.

<sup>50</sup> Cfr. Ivi, pp. 61-62: «Fummo alla "Nuova Italia" per più di un anno a dibattere le varie implicazioni dell'arte col sociale, organizzando mostre, coinvolgendo settori emarginati, le scuole». Leone creò il logo del collettivo: una spiritosa silhouette in nero di un corpo femminile nudo.

<sup>51</sup> Restano da ricostruire con puntualità le iniziative promosse in questa stagione da movimenti quali il *Collettivo Giotto e Nuova Identità*, che successivamente sono scivolati fra le pieghe della memoria storica.

<sup>52</sup> Napoli, Casina dei Fiori, 1980; in quest'occasione, Maria fu incaricata dalla Promotrice "Salvator Rosa" di allestire uno "spazio donna" all'interno della mostra. L'anno successivo, al circolo della Stampa di Napoli si svolse il convegno *La Lucania nei racconti di Maria Padula*, comprendente anche una mostra dei suoi dipinti. Fra le ultime mostre cui partecipò a Napoli, si segnalano le collettive *Donne pittrici*, al Circolo della Stampa (1980) e *Napoli 82. Quasi una situazione*, al Castel dell'Ovo (1982); inoltre, le personali presso il Centro d'Arte La Bilancia e l'Accademia Pontano, entrambe nel 1982.

<sup>53</sup> La dichiarazione, che sembra in parte richiamarsi al *Manifesto di rivolta femminile* di Carla Lonzi (1970), è estrapolata da un'intervista del 1983 pubblicata in <https://luoghidellapittrice.wordpress.com/>

corrente, qualora lo ritenesse funzionale all'espressione delle proprie idee. D'altra parte, come si è visto, lo spirito d'indipendenza e la fedeltà a sé stessa senza compromessi, come atti di auto-affermazione e di resistenza alle limitazioni e alle spinte omologanti, guidarono sempre la sua vita di donna e artista fuori dall'ordinario.



Fig. 8 – Giuseppe Antonello Leone, volantino del Collettivo *Nuova Identità*, 1976

## Bibliografia

Appella, G. (2015), *Arte del Novecento in Basilicata. Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004*, APT Basilicata.

Cardone, R. (a cura di) (2008), *La scuola potentina di Maria Padula*, Grafiche Finiguerra, Lavello.

Celeste Amato, D. (2015), *La luce, l'impegno, in Maria Padula, "Appennino"*, n. 2, Consiglio Regionale di Basilicata.

Corgnati, M. (2004), *Artiste. Dall'Impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano.

Cuozzo, M. (2008), *Dentro e oltre il "luogo". Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in AA.VV., *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, a cura della Deputazione di Storia Patria per la Lucania e del Comune di Potenza, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, pp. 955-973.

Cuozzo, M. (2014), *Padula, Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, Vol. 80.

Daverio, P. (2005), *Il caso Giuseppe Antonello Leone*, Provincia di Potenza, Potenza.

D'Episcopo, F. (1997), *Testimonianza per Maria Padula scrittrice*, in Piscopo, U. (a cura di) (1997), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, pp. 43-47.

Iamurri, L., Spinazzé, S. (a cura di) (2001), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma.

Leone, G. A. (1998), *La pittrice Maria Padula*, in FIDAPA Potenza (a cura di), *I pittori e il volto della città*, Edizioni Ermes, Potenza, pp. 67-73.

Leone, N.G. (1997), *Regesto degli accadimenti e curriculum vitae*, in Piscopo, U. (a cura di) (1997), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, pp. 205-224.

Limongi, B. (a cura di) (2008), *Istituto Statale d'Arte Potenza 1967/2007. Anniversario/40 anni d'Arte*, Finiguerra Arti Grafiche, Lavello.

Maderna, A. (2020), *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Postmediabooks, Milano.

Masullo, A. (1997), *Esistere, esprimersi*, in Piscopo, U. (a cura di), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, pp. 49-55.

Nochlin, L. (2019 [1971]), *Perché non ci sono state grandi artiste?* Castelvecchi, Roma.

Padula, M. (1986a), *Il vento portava le voci. Storia di una ragazza lucana*, IGEL, Napoli.

Padula, M. (1986b [1965]), *L'uovo del cuculo*, IGEL, Napoli.

Padula, M. (2007 [1976]), *Il Traguardo*, Calice Editori, Rionero in Vulture.

Padula, M. (2007 [1976]), *Il Paese è Paese d'inverno*, Calice Editori, Rionero in Vulture.

Padula, M. (2002), *Voglio soltanto dipingere*, in Rigoli, A. (a cura di), *Volti paesaggi territorio. L'arte di Maria Padula*, Centro Internazionale di Etnostoria, Publicicula arti grafiche e stampa, Palermo, pp. 17-18.

Padula, M. (1969), *Il "Disegno dal vero" negli Istituti d'Arte*, "Annali della Pubblica Istruzione", A. XV, n. 1.

Padula, M. (s.d.), *Quadernetto d'appunti*, in Piscopo, U. (a cura di), (1997), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, pp. 59-62.

Picone Petrusa, M. (2005), *La pittura napoletana del '900*, Franco Di Mauro, Sorrento.

Pinto, R. (1999), *Pittura al femminile in Campania nel secondo cinquantennio del '900*, Il Ponte, Nocera Inferiore.

Pinto, R. (2002), *La pittura napoletana del Novecento. Profili di movimenti ed artisti in Campania*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli.

Piscopo, U. (a cura di) (1997a), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza.

Piscopo, U. (1997b), *Il mondo come casa*, in Id. (a cura di) (1997), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, pp. 9-33.

Pontiggia, E. (1997), *Maria Padula. Esistere come artista*, in Piscopo, U. (a cura di), *Maria Padula. La donna, la pittrice, la scrittrice*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, pp. 35-42.

Pontiggia, E. (2002), *Il percorso formativo*, in Rigoli, A. (a cura di), *Volti paesaggi territorio. L'arte di Maria Padula*, Centro Internazionale di Etnostoria, Publicicula arti grafiche e stampa, Palermo, pp. 51-56.

Pontiggia, E. (2007), *Maria Padula. La luce e la serenità*, in Ead. (a cura di), *Maria Padula 1915-1987* Consiglio Regionale della Basilicata, Matera.

Rigoli, A. (a cura di) (2002), *Volti paesaggi territorio. L'arte di Maria Padula*, Centro Internazionale di Etnostoria, Publicicula arti grafiche e stampa, Palermo.

Russo, B. (2022), *Il labirinto di Leonardo Sinisgalli*, Fondazione Leonardo Sinisgalli, Grafiche Zaccara, Lagonegro.

Scotellaro, R. (1949), "La voce del Mezzogiorno", Napoli, 15 ottobre.

Spadoni, C. (2002), *Variazioni sul tema*, in Rigoli, A. (a cura di), *Volti paesaggi territorio. L'arte di Maria Padula*, Centro Internazionale di Etnostoria, Publicicula arti grafiche e stampa, Palermo, pp. 57-61.

Tolve, A. (2023), *Basilicata. Un racconto d'arte contemporanea*, APT Basilicata.

Trasforini, M. A. (a cura di) (2000), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano.

Trasforini, M. A. (2007), *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna.

Ugolini, P. (2022), *Arte e femminismo in Italia*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Vergine, L. (1980), *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta, Milano.

### Fonti Archivistiche

Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, (ASABAN), Alunni, fasc. 7489.

Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (AABAFi), Alunni, Iscrizioni, Registro Matricola N. 3, n. matricola 425; Alunni, Fascicoli personali, Pascarelli-Padula Immacolata, n. matricola 425.

Archivio Giuseppe Antonello Leone e Maria Padula (AGAL AMP).

### Sito Internet

<https://luoghidellapittrice.wordpress.com/>