

MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA

LA PITTURA NAPOLETANA DEL '900



Franco Di Mauro Editore



CARMINE DI RUGGIERO, *Muro e arbusti*, 1958, olio su tela, cm 115x90, Napoli, proprietà dell'artista.

compare in *Guernica* di Picasso; nel 1958, in opere come *Un angolo del mio studio* oppure *Automatizzazione*, Vitiello sembra riprendere il processo di astrazione che nei primi decenni del '900 era partito dal Cubismo di Picasso e di Braque per arrivare a esiti estremi con il Neoplasticismo o il Suprematismo. In questo processo Vitiello si mantiene ad un passo – che tuttavia è un passo fondamentale – dalle soluzioni decisamente astratte, se non altro per i titoli che adotta; ed è in questo stesso momento che si dimostra disponibile ad assorbire non pochi stimoli dall'astrazione più o meno materica dell'Informale italiano, inteso ora come rarefazione dalla forma (pensiamo a Corpora, ad Afro), ora come accumulo di materia pittorica grassa e corposa, secondo indicazioni che potevano venirgli anche da un artista precocemente (per Napoli) informale, come Spinosa.

A differenza di Corrado Russo e di Pasquale Vitiello, che sono stati solo sfiorati dal discorso informale, un artista molto più giovane come Carmine Di Ruggiero (nato nel 1934) formatosi negli anni '50 presenta un coinvolgimento di gran lunga maggiore nella poetica di questo movimento. Di Ruggiero aveva attratto precocemente l'attenzione della migliore critica italiana (da Ferrari ad Emiliani, a Lea Vergine, a Dorfles, a Crispolti, a Menna) fino ad essere

invitato nel 1964, insieme a Del Pezzo, alla Biennale di Venezia. Era la famosa edizione che fece scalpore con la presenza del *New Dada* americano; accanto alle poetiche oggettuali l'America presentava anche vari esponenti dell'Espressionismo astratto, come Stella, Noland, Louis, che costituirono per Di Ruggiero contemporaneamente una sollecitazione importante e una conferma della bontà del suo orientamento verso un progressivo "raffreddamento" della tensione informale. All'inizio, intorno al '58-'59, aveva operato un passaggio da una strutturazione vagamente postcubista alla Morlotti ad una stesura concitata che sembrava conciliare materia, segno e gesto in opere come *Muro e arbusti** (1958), *La tonnara** (1959), *L'urlatore* (1959), *L'angelo degli sterpi* (1960). Lea Vergine aveva parlato di «lavica furia»²¹², mentre Ferrari lo aveva paragonato, per paradosso, ad una sorta di «Migliaro informale»²¹³. In effetti, a partire dal 1961 al processo di deflagrazione espressionistica della rappresentazione era subentrato un processo opposto di ricostruzione che, abbassando le gamme cromatiche e "normalizzando" un sistema di grosse pennellate costruttive, senza riabilitare nessuna forma di figurazione, individuava sulla tela un nucleo pittorico che entrava in dialettica con il bianco del fondo. Il dinamismo potenziale delle strutture radianti o a vortice per lo più centrate sulla superficie della tela veniva controllato e in parte compresso. Era cominciata la fase che lo portava a realizzare *Le città combuste**. Arrivando alla metà degli anni '70, Carmine Di Ruggiero, sia per la sua età anagrafica, sia per il carattere delle ricerche che andava intraprendendo ha fatto da cerniera all'interno di un gruppo che si è formato nel 1975 con la denominazione di Geometria e Ricerca. Vi hanno aderito Renato Barisani e Guido Tatafiore accanto ai più giovani Gianni De Tora, Riccardo Riccini e Giuseppe Testa presenti nelle prime due mostre del gruppo allo Studio Ganzerli nel 1976 e all'American Studies Center nel 1977; si aggiunse poi Riccardo Trapani che espose con loro alla galleria Il Salotto di Como e allo Studio 2B di Bergamo nel corso del '77. Questi artisti volevano riallacciarsi alla tradizione astrattista del M.A.C. (Movimento Astratto Concreto). E proprio dal M.A.C. venivano due membri del gruppo: Barisani e Tatafiore. Tuttavia, se il rigore costruttivo del quadro e la voluta negazione di qualunque accento espressionistico – o almeno di un suo controllo attraverso una pratica di estremo "raffreddamento" – costituiscono elementi di precisa continuità con le posizioni del M.A.C., differenze sostanziali si pongono soprattutto quando andiamo ad analizzare più a fondo la loro posizione. Intanto c'è da dire subito che gli artisti di Geometria e Ricerca non avvertono più l'esigenza di un manifesto. Si limiteranno a inviare nel 1975, prima che il gruppo sia formato, quando cominciano appena a confrontarsi sul piano

²¹² L. Vergine, *Vita difficile per la giovane pittura a Napoli*, "Il Popolo", Roma, ottobre 1959; ora in V. Corbi - F. Menna, *Di Ruggiero. Viaggio nella luce*, Edizioni Lo Spazio, Napoli 1982.

²¹³ O. Ferrari, *Carmine Di Ruggiero*, "Le Arti", Roma, maggio 1960; ora in Corbi-Menna, *op. cit.*

teorico, una lettera alla rivista "Arte e società" di Roma che, tuttavia, non viene pubblicata²¹⁴.

Ciascuno degli artisti aderisce al gruppo secondo istanze del tutto personali, senza avvertire il condizionamento di alcun programma preciso. Per questa ragione ogni artista finisce con l'assumere una fisionomia autonoma, in una autonoma declinazione dell'assunto geometrico di partenza. La geometria, dunque, per loro si configura non già, o non solo, come un insieme di regole e postulati, bensì come un immenso campo virtuale in cui giocano un ruolo fondamentale i concetti di eccentricità, modularità, illusionismo, analisi concettuale; in definitiva la geometria diventa un formidabile filtro cognitivo rispetto alla realtà, ma anche un principio di libera autodeterminazione dell'opera. Precisano infatti nella citata lettera del 1975: «...il comune riferimento alla geometria non è sola e semplice applicazione di una logica della deduzione ma la considera anche proiezione e strumento 'storico' di riconoscimento e riorganizzazione del percepito; ciò in quanto la geometria, non idealisticamente, è uno strumento umano, una metrica, di identificazione e analisi, rinvenimento e attribuzione di significato, infine di ricostruzione articolata dei prelievi della realtà osservata. E questa è tanto quella della memoria o della storia specifica della disciplina arte, tanto della ragione, del conscio, che delle pulsioni inconscie».

Può sembrare strano che come epigrafe della principale monografia dedicata al gruppo, quella di Luigi Paolo Finizio²¹⁵, sia stata scelta una frase in cui Bretteon ricorda l'opera di Duchamp, *Ready-made malheureux*, del 1919, in questi termini: «...il regalo di Duchamp per il compleanno della sorella, che consisteva nel sospendere ai quattro angoli del balcone di costei un libro di geometria aperto per farne lo zimbello delle stagioni...». In realtà, il geometrismo di questo gruppo napoletano è molto lontano dalla seriosità di Mondrian o di Malevič, così come dalle ricerche funzionali della Bauhaus, mentre sembra recuperare un irrefrenabile istinto ludico di marca *dada*, insieme a un bisogno cognitivo e analitico che, almeno in parte, consente di accostarli, come aveva già a suo tempo osservato Menna²¹⁶, alle istanze concettuali.

Naturalmente, in questa sede, di un artista come Duchamp interessa non tanto la sua carica provocatoria, quanto la sua capacità di interrogare l'opera, di mettere in questione l'apparato epistemologico dell'uomo, le sue "certezze" scientifiche. Del resto sono noti gli studi di Duchamp sulla prospettiva e su tutte le forme di illusionismo ottico per quanto attiene alla virtualità plastico-volumetrica. E sono proprio questi gli aspetti della ricerca che più interessano i nostri artisti, tesi a svelare ed analizzare il meccanismo di finzione che sottende la costruzione dell'opera, il suo dispositivo di funzionamento. L'opera dunque, in quanto ha una sua vita autonoma,

continua ad essere "concreta", nel senso che ha storicamente tale termine, ma è anche l'occasione per evidenziare i nostri apparati percettivi e cognitivi, i codici convenzionali del nostro "vedere". E, tuttavia, per Geometria e Ricerca l'indagine e la responsabilità etica del proprio lavoro torna ad essere individuale; nel gruppo si cerca solo un appoggio e una più generale e generica consonanza.

Latteggiamento è profondamente cambiato rispetto a quello degli anni '50, quando gli artisti del M.A.C. napoletano nel famoso manifesto, *Perché arte concreta*, redatto nel 1954 da De Fusco, affermavano di voler «formare» piuttosto che «rappresentare», poiché, «formare è un impegno morale di partecipazione alla realtà, esprime la coscienza di essere nella realtà, è agire». Allora l'aspirazione all'inserimento nella realtà produttiva implicava «la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici»²¹⁷. Anche nella lettera del 1975 si parla di una convergenza dei firmatari su una «ipotesi, "costruente", sul valore didattico e "politico"» della loro azione, ma il discorso si sposta nella direzione di «un confronto sul linguaggio specifico e storico di una cultura emarginata, l'arte, sul suo metodo».

Venendo agli artisti del gruppo, emerge subito la ripresa da parte di Barisani delle ricerche geometriche dell'epoca del M.A.C. Tuttavia, le influenze che provenivano dal Futurismo e dal Costruttivismo si sono attenuate: le indagini sulla diagonale non provocano più una proliferazione di forme irregolari con una larga presenza di triangoli o pentagoni o losanghe memori delle compenetrazioni iridescenti di Balla o dei rilievi di Tatlin; le composizioni si semplificano al massimo; spesso ne risulta modificata la cornice stessa del quadro-scultura. Si è parlato talvolta di una influenza delle tendenze americane, quella delle *shaped canvases* (tele sagomate) di Stella o anche dell'Arte minimal più in generale. Non si può escludere che Barisani, con la sua capacità di captare in anticipo il senso della evoluzione dei linguaggi del nostro tempo, sia entrato in parziale consonanza con eventi di oltreoceano, ma tengo a sottolineare che, se questa consonanza c'è stata, è stata solo parziale. Manca a Barisani – ma il discorso è valido anche per gli altri artisti del gruppo – l'assolutezza concettuale del geometrismo minimal, manca l'elemento tautologico, manca il gigantismo e la freddezza impersonale della realizzazione.

Di Ruggiero invece era approdato negli anni '60 ad una sorta di astrattismo organico oggettivo in pannelli di legno tridimensionali, in cui la successione spaziale dei piani si materializzava in una reale sovrapposizione di sagome lineari rigorosamente bianche, dai profili morbidi e avvolgenti alla Arp. Il successivo passaggio alla superficie pittorica all'inizio degli anni '70 non determinerà un abban-

²¹⁴ La lettera fu redatta da Riccardo Riccini e fu firmata anche da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Oste e Tatafiore. Oste subito dopo si staccò e non ha mai fatto parte del gruppo.

²¹⁵ L. P. Finizio, *L'immaginario geometrico*, Istituto Grafico Editoriale, Napoli 1979.

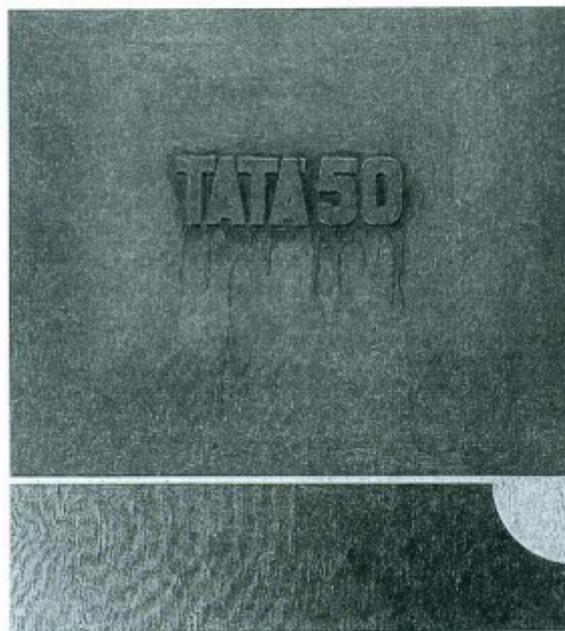
²¹⁶ F. Menna, *Gruppo Geometria e Ricerca*, in "D'Ars", n. 93, Milano, luglio 1980, pp. 160-163.

²¹⁷ Tutte le citazioni sono tratte da *Perché arte concreta*, dichiarazione pubblicata per la prima volta sul pieghevole che accompagnava la mostra del M.A.C. napoletano alla galleria Medea di Napoli nel 1954; successivamente tale testo è stato più volte ripubblicato: qui basta ricordare L. P. Finizio, *Il M.A.C. napoletano 1950-1954*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1990, pp. 138-139.

dono della tematica spaziale: solo che ora la profondità dell'opera sarà affidata ai rapporti cromatici di forme geometriche elementari, come i triangoli, tuttavia dense di rimandi e di implicazioni. Quello della profondità ottenuta soltanto attraverso gli accostamenti del colore è un tema non nuovo nelle nostre avanguardie, se pensiamo agli studi di Cézanne sugli abbinamenti di colori caldi e freddi nei suoi paesaggi, o se pensiamo ad Albers che nella Bauhaus aveva sistematizzato tali osservazioni. Potremmo ancora ricordare Jacques Villon, che aveva ripreso, isolandolo, il tema coloristico e spaziale delle losanghe colorate e sovrapposte in fuga prospettica citate dal fratello, Marcel Duchamp, nel quadro *Tu'm* del 1918. Non c'è una sola "fuga" nei dipinti di Di Ruggiero, ce ne sono diverse, che si annullano l'un l'altra. Lo stesso avviene per il movimento implicito nella forma dinamica per eccellenza, qual è il triangolo, forma non a caso prediletta dai futuristi, e in particolare dai futuristi russi. I possibili moti suggeriti dalle serie contrapposte di triangoli, proprio per effetto della contrapposizione finiscono per controbilanciarsi in un equilibrio abbastanza precario. L'ambizione di raggiungere questo "moto immobile" si chiarisce nelle opere dei primi anni '80 in cui la singolare trama tracciata dai triangoli subisce una rarefazione, e il dipinto diviene un vero e proprio campo di luce, come suggerisce l'accattivante titolo di una serie del 1981: *Dalla luce, il silenzio*.

L'adesione di Tatafiore al gruppo Geometria e Ricerca era arrivata dopo la sua breve fase informale e dopo un lungo silenzio, in cui si era dato alla costruzione di barche. Nel 1975 era tornato ad esporre con una personale allo Studio Ganzerli in cui per la prima volta presentò dei pannelli di legno con scritte tridimensionali. Con questo stesso genere di opere e con alcuni dipinti di impianto geometrico, Tatafiore è poi entrato a far parte del gruppo Geometria e Ricerca l'anno successivo.

Mentre i lavori di impianto geometrico puntavano a una trascrizione in piano di elementi tridimensionali con una larvata allusione ai "rilievi" degli architetti (vedi gli *Spazi concreti*, 1973-1975) e con uno scambio interessante tra forme positive e forme negative, le scritte tridimensionali ponevano invece problemi diversi. Venivano a convergere in questo tipo di opere suggestioni concettuali (l'uso delle scritte) - tuttavia contraddette dal genere di scritte, autobiografiche, oppure con riferimenti a luoghi comuni come il "paesaggio di Napoli" -, riferimenti ai materiali dell'Arte povera (il legno grezzo), riprese dell'oggettualismo *pop* con un richiamo esplicito alle scritte commerciali; il tutto all'interno di un impianto geometrico rigoroso che sembra mettere in evidenza con una involontaria (o voluta?) ironia una delle principali contraddizioni dell'Arte concettuale allora in voga: la materializzazione dei concetti.



GUIDO TATAFIORE, *Tata 50*, 1971, olio su tela, cm 100x88, Napoli, collezione privata.

De Tora, provenendo da ricerche figurative ed espressionistiche dei suoi anni di formazione, approda alla geometria intorno al 1970-72, partecipando alla gestazione del gruppo Geometria e Ricerca fin dal 1975. Il suo percorso parte certamente dall'astrazione, come attestano le sue analisi sulla luce, che presenta come indagini costruttive sul "sole" (vedi le opere del 1973-74), ma per arrivare a mettere a punto, attraverso le sue *Sequenze*, una "grammatica generativa". Proprio come nella linguistica, possiamo immaginare, infatti, una "matrice prima", in grado di dare origine a tutti i possibili linguaggi, in questo caso pittorici. Anche per lui, come per Di Ruggiero o per Testa, la costruzione dell'opera si fonda su un precario equilibrio fra elementi visivi di segno opposto: il quadrato - forma statica per eccellenza -, utilizzato come contorno ed iterato poi dalla quadrettatura di molti fondi, contiene al suo interno un cerchio, metafora del moto perpetuo; le diagonali, linee essenzialmente dinamiche, presenti in moltissime opere di De Tora, annullano qualunque allusione al movimento sia mediante il loro incrocio a chiasmo sia a causa dei tagli delle orizzontali. E tutto questo, attraverso una progressione sequenziale che varia, insieme all'analisi dello spettro solare, la "quantità" di opposizione dei termini in gioco. La sensazione finale che si prova a contatto con tali ricerche è quella di chi si sente investito direttamente da un flusso vitale ed emozionale, solo che questo flusso ha assunto le caratteristiche e le forme dei frammenti di un grande caleidoscopio.

alle proprie radici culturali, cioè alla pittura napoletana sei-settecentesca. Al centro di questi dipinti campeggiano, dimessi ed eroici allo stesso tempo, soggetti di un mondo popolare, che De Stefano coglie nel loro quotidiano (*Don Ciccio*, 1951; *Carmela dei Camaldoli*⁸, 1952; *Antonio*, 1953; *Donne napoletane e La ragazza nel canneto*⁹, 1956) e che fa oggetto di denuncia sociale nonché di una accurata ricerca formale e coloristica.

È in questo periodo che entra in un importante circuito espositivo: tiene la prima di numerosissime personali alla galleria Internazionale di Roma nel 1950; nel '52 partecipa alla Biennale di Venezia (dove è premiato) e alla Quadriennale di Roma; torna alla Biennale nel '54 e nel '56, e alla Quadriennale nel '55, nel '59, nel '60, per citare solo le più prestigiose fra le mostre in cui ha occasione di esporre.

Dalla fine degli anni '50 e per tutto il decennio successivo, l'artista concentra le sue sperimentazioni sul colore, a olio o a tempera, che stende sulle tele in impasti densi, quasi di spessore materico, e molto ricercati; lo spingono in questa direzione - verso la quale, a Napoli, si muovevano anche Lippi e Waschimps - le prospettive aperte, a livello europeo, dalla pittura di Bacon e di Sutherland. Il dato reale non viene rappresentato, ma è pur sempre presente, seppure come metafora della sofferenza insita nella condizione esistenziale (*Capretto squariato*, 1958; *Morte di uno spaventapasseri*¹⁰, 1960); la figura umana, quando c'è, è un riferimento generico (*Personaggio*, 1960) o ridotta a lacerti (*Body and soul*¹¹ e *Giuditta e Oloferne*¹², 1964); il contesto, in cui è calata, vago e persino angosciante (*La caduta*¹³, 1966). In questa fase, già affiorano il gusto per le citazioni colte, in particolare della Storia di Napoli (*Il viceré*, 1961-63; *La favorita del viceré*, 1963; *Tomba del viceré*, 1964; *La fuga del viceré*, 1968) e la tendenza ad adagiarsi sullo stesso tema, proponendone varie versioni (*Processo ad una strega e L'inquisitore*, 1964, riproposti nel '65; *Morte di Marat*, in più versioni del '68); versioni, considerate, nel complesso, già come cicli.

Ne seguono molti altri e ben più articolati, ad ognuno dei quali è stata dedicata almeno una mostra personale; in essi la figura umana diventa centrale e recupera le sue fattezze naturali, molto spesso di personaggi storici, come quelli, a lui particolarmente cari, della Rivoluzione partenopea del 1799 (Eleonora Pimentel Fonseca, Ferdinando di Borbone e Maria Carolina, l'ammiraglio Nelson etc.). Alcuni cicli degli anni '70 sono organizzati in sequenze: il ciclo di *Odette* è la storia tragica di una borghese degli inizi del XX secolo che si innamora di un anarchico; *Il Profeta* ripercorre le tappe della vicenda umana di Cristo. Con gli anni diviene più evidente, nella impaginazione delle opere, una certa teatralità, il cui espediente è spesso un volto umano che guarda verso lo spettatore in un contesto mai definito, quasi a ricordare che la rappresentazione è sempre in bilico tra finzione e realtà. Ma *Le maschere* dell'omonimo ciclo (1983-84), prima ancora che simboli del teatro (*L'attore*, 1983; *Una maschera per Eduardo*, 1984), lo sono della doppiatezza e dell'ambiguità, colta in tutte le sue dimensioni, soprattutto politica e sociale (*L'udienza in maschera*¹⁴, 1983; *Maschera per un sindaco*, 1984). Le 'debolezze' del mondo contemporaneo sono variamente rappresentate nel *Mercato dei miti*. La sofferenza dei più deboli, il disagio umano, invece, viene restituito attraverso il campionario di emarginati che popola *l'Eden degli Esclusi* (1987-88 e poi 1993-94). Alla metà degli anni '90 De Stefano si misura ancora una volta con personaggi e momenti significativi della storia della sua città: nelle decorazioni dello studio del rettore e dell'aula magna dell'Università di Napoli, rappresenta Federico II e la sua corte, e la nascita dell'istituzione. L'ultimo dei suoi cicli, invece, risalente al 2001, fa riferimento alla letteratura antica, da cui prende in prestito la figura di *Dafne* (*La doppia chioma di Dafne*¹⁵, 2002).

De Stefano è stato docente di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel 2005 due sue opere sono entrate a far parte del Museo di Capodimonte di Napoli.

Bibliografia essenziale: Lorenzetti 1950; Rea¹ 1957; Causa 1961; Idem 1962; Idem¹ 1963; Vergine 1963; Crispolti¹ 1967; Idem 1968; Grassi¹ 1971; Ruju 1972 (1983); Caruso¹ 1976; Testori 1977; Crovi 1981; Cortina D'Ampezzo 1982; Fratta 1982; D'Antonio¹ 1984; Idem 1986; D'Antonio et alii 1989; R. Baldini (scheda), in Napoli 1991, pp. 144-145; Napoli 1991; Picone Petrusa² 1991; Tecce 1991; Bignardi 1993; Pirovano 1993; Fratta 1995; Bignardi² 1996; Fratta 1997; Fiorillo 1998; Autiero 1999; De Simone 1999; Fratta 1999; Macciocchi 1999; A. Buondonno (scheda), in Tecce³ 2000, p. 180; Tecce³ 2000; Corbi² 2002; Fratta 2002; Bignardi 2003; Fratta 2005. [A. I.]

GIANNI DE TORA

(Caserta, 1941. Vive e lavora a Napoli)

Trasferitosi a Napoli nel 1953, studia all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti. Esordisce come pittore con opere figurative per lo più a carattere paesaggistico. A queste fanno seguito, nei primi anni '60, alcune tele dedicate all'allora attuale tematica delle esplorazioni spaziali, connotate da un'intensità cromatica e da una densità materica di matrice espressionista e informale. Nel corso del decennio si impegna sul piano politico e partecipa attivamente al dibattito culturale in atto a Napoli presso la libreria Guida, dove ha modo di conoscere diversi intellettuali e artisti di fama internazionale. Parallelamente la direzione impressa alla sua ricerca artistica riflette le sue posizioni ideologiche, volgendosi per qualche tempo verso tematiche d'attualità, come la guerra del Vietnam, affrontate con un chiaro intento di denuncia. In queste opere De Tora attinge al freddo linguaggio mediatico della *Pop Art*, sovrapponendo ad esso scansioni geometrico-lineari della superficie che preludono alla successiva fase astratto-concreta del suo lavoro. A partire dalla metà degli anni '60 la sua attività espositiva si intensifica, con la partecipazione a svariate collettive in Italia e all'estero, fra cui l'VIII Premi Internacional Joan Miró a Barcellona (1969), al quale verrà ripetutamente invitato. Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 soggiorna a Parigi e a Londra, partecipando alla vita culturale e artistica di entrambe le città. La critica si interessa in misura crescente al suo lavoro, che viene premiato in più occasioni. Fra le sue personali svoltesi in questo periodo vanno ricordate quelle presso la galleria San Carlo di Napoli nel 1970 e, nell'ambito di un fecondo sodalizio con la gallerista Fiamma Vigo, quelle presso la sua galleria di Roma e la galleria Numero di Firenze, entrambe del 1973. Con la medesima gallerista partecipa nello stesso anno alle Fiere d'Arte di Bologna, Düsseldorf e Basilea. Altre sue importanti personali si svolgono nel 1974 presso la galleria Inquadrature 33 a Firenze e nel 1975 allo studio Ganzerli di Napoli. Contemporaneamente si dedica all'insegnamento. Una tappa fondamentale all'interno del suo percorso artistico è costituita dalla fondazione, nel 1975, del gruppo Geometria e Ricerca, insieme a Barisani, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore, Testa e Trapani, con i quali espone in varie città italiane. Ponendosi in continuità con l'esperienza del M.A.C. napoletano, il gruppo si propone un'indagine sul linguaggio geometrico in cui questo si affermi come entità autonoma. All'interno del gruppo De Tora prosegue una ricerca sulla forma astratta cui aveva dato avvio proprio nel 1975, con le serie delle *Sequenze* e delle *Strutture riflesse* esposte in quell'anno alla X Quadriennale di Roma (*Struttura riflessa*¹⁶, 1976). Tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 inizia a studiare le possibilità di interazione fra opera e ambiente, realizzando installazioni per varie mostre, fra cui una collettiva al Museo del Sannio nel 1980. Incomincia a produrre anche libri d'artista e opere di *Mail-Art*. A partire dagli anni '80 il rigoroso impianto geometrico dei suoi dipinti, dietro il quale già si intravedeva «un flusso vitale ed emozionale» (Pi-

come Petrusa² 1996; p. 8) e un «dibattito intimo fra volontà di analogia lirica, poetica [...], e volontà di geometria costruttiva» (Crispolti 1975), si apre a nuove forme di contaminazione linguistica e tecnica, accogliendo cifre e segni di sapore arcaico e magico e inserzioni verbali di matrice concettuale, mentre la brillantezza perfettamente liscia e uniforme dei colori acrilici cede il passo a un pittoricismo variato, ottenuto grazie a tecniche miste su diversi tipi di supporti. Questa nuova prassi sfocia nei decenni successivi in una peculiare sintesi fra una ritrovata e rinnovata struttura geometrica dell'immagine e l'attivazione al suo interno di un nucleo "caldo" fatto di accensioni cromatiche, rilievi materici, segni dinamici (*Blue and black signs*², 1990; *Il sole 2000*², 2000). Nella seconda metà degli anni '90 partecipa alle iniziative culturali di gruppi come *Generazioni* (con Barisani, Di Ruggiero, Spinosa, Manfredi, Lanzione) e *Mutandis* (con Panaro, Mautone, Di Giulio, Ricciardi, Puntillo). Tra le sue personali svoltesi dagli anni '80 ad oggi, ricordiamo quella presso gli Antichi Arsenali di Amalfi a cura di Pierre Restany (1984); quelle alle Logge del Vasari di Arezzo (1985); all'Italian Cultural Centre di Vancouver (1987); al Musée Municipal de Saint-Paul de Vence (1991); alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Gallarate (1993); alla galleria Lauter di Mannheim (1994); all'Istituto Italiano di Cultura di München (1999) e l'antologica al Museo Civico di Castelnuovo presso il Maschio Angioino di Napoli (2004).

Bibliografia essenziale: Del Guercio 1970; Izzo 1973; Firenze 1974; Crispolti 1975; Crispolti² 1977; Napoli¹ 1977; Finizio 1978; Idem 1979; Crispolti¹ 1980; D'Amore 1980; Menna³ 1980; D'Amore 1981; Serafini 1981; Finizio 1982; Benincasa 1983; Finizio 1983; Restany 1984; Izzo¹ 1985; Fizzarotti 1986; Trimarco 1986; Izzo 1987; Perretta 1987; Crispolti 1988; Restany 1991; Gallarate 1993; Bignardi 1993; Picone Petrusa² 1996; Trimarco 1996; Caroli - Meneguzzo - Segato 1999; Dorflès 1999; Trimarco¹ 2002; Bignardi 2003; Cervasio² 2004; Corbi³ 2004; De Falco 2004; Di Mauro 2004; Pieve di Cento (BO) 2004; Ricci 2004; Ruju 2004; Tricarico 2004; Atessa (CH) 2005; San Leucio (CE) 2005. [M. C.]

BRUNO DI BELLO

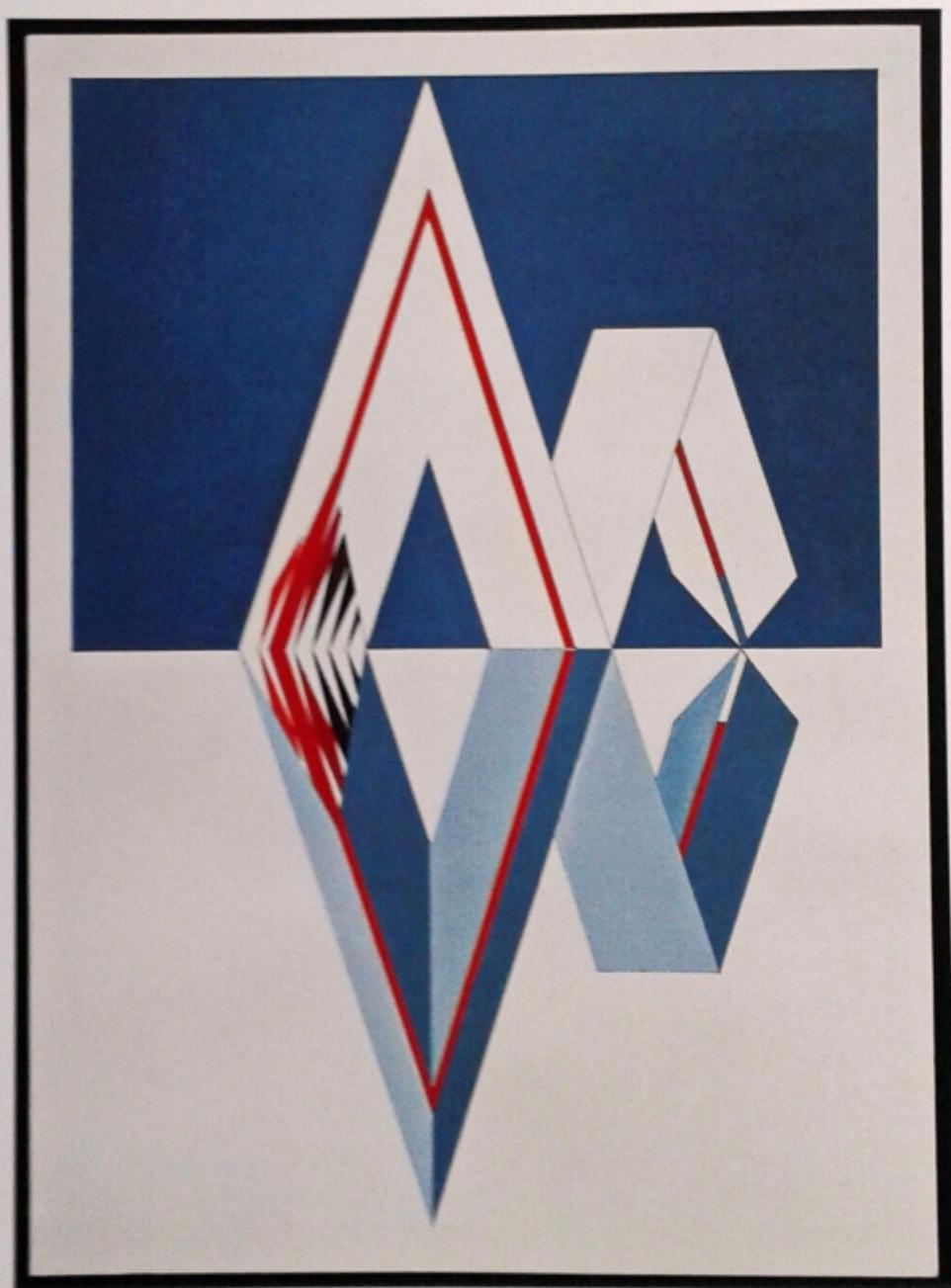
(Torre del Greco/NA, 1938. Vive e lavora a Milano)

Si diploma in pittura all'Accademia di Belle Arti di Napoli. È del 1957 la sua partecipazione a una collettiva presso l'Istituto Cultural Español de Santiago di Napoli. Nel 1958 è tra i fondatori del Gruppo 58, insieme a Biasi, Del Pezzo, Fergola, Luca e Persico, con i quali si propone un superamento dell'Informale che verrà perseguito da ognuno di loro in direzioni diverse. Con gli stessi artisti redige l'anno successivo il *Manifeste de Naples* e fonda la rivista "Documento Sud". La prima occasione espositiva con il Gruppo 58, che si collega al Movimento Nucleare milanese di Baj e a vari gruppi europei ed extraeuropei, è costituita dalla collettiva *Gruppo 58+1*, alla galleria San Carlo di Napoli. Nel 1959 l'attività espositiva di Di Bello si intensifica: espone con Del Pezzo alla libreria Minerva di Napoli ed è presente alle collettive *13 artisti napoletani* presso la galleria Medea di Napoli, *Artisti astratti* alla galleria Numero di Firenze, e, presso la galleria San Carlo di Napoli, alla *I Rassegna Documento dell'Arte Attuale nel Sud* e alla mostra *Gruppo 58+Baj*. Nello stesso anno vince anche un premio-acquisto da parte della galleria Naviglio al Premio Diomira di Milano. In questo periodo l'artista giunge a oltrepassare definitivamente il retaggio informale attraverso la messa a punto di strutture visive basate sull'iterazione di segni di cui studia le varie possibilità combinatorie e ritmiche. Se in un dipinto come *Tre figure nello spazio*², del 1959, la struttura compositiva a unità iconiche distinte e autonomamente significanti e le tipologie segniche utiliz-

zate appaiono ancora portatrici di qualche suggestione figurale, già in opere di poco successive, come ad esempio *Ritmo 1* (1961), esposta alla rassegna *Giovani artisti italiani* presso il Padiglione Pompeiano della Villa Comunale di Napoli, qualsiasi traccia iconica o residuo narrativo scompare in una fitta tessitura di segni lineari ripetuti con varianti minime, in modo da ricoprire interamente la superficie della tela. Ne risultano "testi" visivi basati su un essenziale alfabeto segnicò, non significante nel senso comune del termine, ma piuttosto generatore di partiture visivo-ritmiche nelle quali si può scorgere una certa affinità con il linguaggio musicale. Ulteriore sviluppo di quest'indagine è costituito da opere in cui, superato il "grado zero" linguistico costituito dal semplice segmento lineare, intervengono lettere dell'alfabeto occidentale stradicate da qualsiasi contesto semantico e impresse con degli stampini sulla superficie, sovrapponendo le une alle altre in modo da ottenere una *texture* così densa da neutralizzare qualunque possibilità di lettura (si veda ad esempio *Illeggibile rosso*², del 1962). Fra il 1960 e il 1961 continua a esporre a Napoli con il Gruppo 58 e altri esponenti dell'avanguardia napoletana, mentre nel 1962 si svolge la sua prima personale presso la galleria 2000 di Bologna e l'anno successivo è premiato al Premio Termoli.

Dal 1964 la sua ricerca si volge per un breve periodo verso contenuti ideologici, in un clima culturale surriscaldato da un intenso dibattito che sfocia anche in prese di posizioni polemiche da parte di artisti e intellettuali: ne è un esempio il *Manifesto contro la XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, del 1964, di cui Di Bello è uno dei firmatari. È in questo contesto che l'artista espone nel 1964 alla collettiva *Operativo '64* alla galleria Antigra di Roma, partecipa con Luca l'anno successivo alla mostra *Contestazioni* presso la libreria Guida di Napoli e prende parte al dibattito organizzato da Lea Vergine sulle pagine di "Marcatre" nel 1965. Sperimenta in questi anni il *collage* fotografico, utilizzando immagini e lacerti di enunciati verbali prelevati dai mezzi di comunicazione di massa, contaminati con interventi pittorici e grafici (*Supercortemaggiore*, 1965). Nel 1966 si svolge una sua personale alla Modern Art Agency di Napoli; nello stesso anno partecipa alle collettive *Loggetto e l'immagine*, curata da Achille Bonito Oliva e Filiberto Menna presso la libreria Guida, e *Aspetti del ritorno alle cose stesse*, organizzata ad Amalfi a cura di Renato Barilli. L'anno seguente è alla *II Rassegna d'Arte del Mezzogiorno d'Italia*, al Palazzo Reale di Napoli.

Nel 1967 si trasferisce a Milano, pur non interrompendo i contatti con l'ambiente napoletano. A Milano il *collage* di matrice neo-dadaista si evolve in direzione di un diverso uso della fotografia, che elegge a proprio oggetto i volti o le opere di alcune personalità della storia dell'arte e del pensiero che costituiscono per l'artista dei saldi punti di riferimento. Le effigi di Klee, Duchamp, Man Ray, di Majakowskij e dei protagonisti delle avanguardie storiche russe, così come quelle di Marx o di Freud, vengono sottoposte sulla tela fotografica a un processo di scomposizione visiva che, come in Klee, riconduce ai valori di superficie l'analisi cubista. La "certezza" della visione fotografica viene in tal modo inficiata, in opere spesso strutturate in sequenze di più tele, dal progressivo espandersi di tasselli che scompaginano l'ordine sintattico dell'immagine, tramutando la rassicurante leggibilità della sua apparenza iconico-denotativa in un reticolo di frammenti disarticolati. I particolari così isolati vengono a costituire altrettanti varchi attraverso i quali l'artista sembra entrare in profondità nelle fibre stesse del linguaggio iconico (*Ritratto di Paul Klee*², 1968). Nel corso degli anni '70 questo filone della sua ricerca si arricchisce di ulteriori contenuti, rivelandosi compiutamente quale riflessione sui diversi codici linguistici, tanto visivi quanto verbali. Sembrano collocarsi a metà strada fra ironia dadaista e speculazione concettuale opere in cui firme d'artista così celebri da essere di-



Struttura riflessa, 1976
acrilico su tela, cm 70x50
Napoli, proprietà dell'artista
Esposizioni: Benevento,
Geometria e Ricerca,
Museo del Sannio, 1980;
Napoli, *Geometria e
Ricerca*, Istituto Suoz
Orsola Benincasa, 1996.



Il sole 2000, 2000
acrilico e smalti su legno
diametro cm 200
Napoli, proprietà dell'artista
Esposizioni: Milano, Miart,
2000; Bologna, Fiera
dell'arte, 2000 e 2001.

Blue and black signs, 1990
smalto e acrilico su tela
cm 130x130
Napoli, collezione privata
Esposizioni: Milano,
personale, galleria Avida
Dollars, 1999; Monaco di
Baviera, personale, Istituto
Italiano di Cultura, 1999;
Napoli, antologica,
Maschio Angioino, 2004.